



Међународни тематски зборник

**УМЕТНОСТ И ЊЕНА
УЛОГА У ИСТОРИЈИ:
ИЗМЕЂУ ТРАЈНОСТИ
И ПРОЛАЗНИХ -ИЗАМА**

посвећен сећању на
проф. др Миодрага Јовановића
(1932–2013)

International Thematic Proceedings

**ART AND ITS ROLE
IN THE HISTORY:
BETWEEN DURABILITY
AND TRANSIENT -ISMS**

Dedicated to the Memory of
prof. Miodrag Jovanović, Ph.D
(1932–2013)

УМЕТНОСТ И ЊЕНА УЛОГА У ИСТОРИЈИ:
ИЗМЕЂУ ТРАЈНОСТИ И ПРОЛАЗНИХ -ИЗАМА



УМЕТНОСТ И ЊЕНА УЛОГА У ИСТОРИЈИ:
ИЗМЕЂУ ТРАЈНОСТИ И ПРОЛАЗНИХ -ИЗАМА,
Међународни тематски зборник посвећен сећању
на проф. др Миодрага Јовановића (1932–2013)

ART AND ITS ROLE IN THE HISTORY:
BETWEEN DURABILITY AND TRANSIENT -ISMS,
Dedicated to the Memory of
prof. Miodrag Jovanović, Ph.D (1932–2013)

Издавач:

Филозофски факултет у Приштини,
Косовска Митровица

За издавача:

проф. др Бранко Јовановић, декан

Уредили и приредили:

проф. др Зоран М. Јовановић
доц. др Оливер Тошковић
проф. др Јасмина Петровић
проф. др Владан Виријевић

Наставно-научно веће Филозофског факултета Универзитета у Приштини својом
Одлуком бр. 89 од 19. 01. 2015. усвојило је позитивне рецензије овог зборника и
одобрило његово објављивање.

Рецензенти:

Prof. Marina Vicelja-Matijašić, PhD,
Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet, Rijeka, Hrvatska

Проф. Елизабета Димитрова, PhD,
Филозофски факултет Св. Кирил и Методиј, Скопје, Македонија

Prof. Zoja Bojić, PhD,
The University of New South Wales Sydney, Australia

Проф. др Јерко Денегри,
Филозофски факултет Универзитета у Београду, Србија

Техничка припрема:

Радионица

Штампа:

Graficolor Kraljevo

Тираж: 200

ISBN 978-86-6349-034-5

Зборник је резултат истраживања на пројекту Одрживост идентитета Срба и
националних мањина у пограничним општинама источне и југоисточне Србије
(179013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја
Републике Србије, које је и помогло његово издавање.



Међународни тематски зборник

УМЕТНОСТ И ЊЕНА УЛОГА У ИСТОРИЈИ:
ИЗМЕЂУ ТРАЈНОСТИ И ПРОЛАЗНИХ -ИЗАМА
посвећен сећању на проф. др Миодрага Јовановића
(1932–2013)

International Thematic Proceedings

ART AND ITS ROLE IN THE HISTORY:
BETWEEN DURABILITY AND TRANSIENT -ISMS
Dedicated to the Memory of prof. Miodrag Jovanović, Ph.D
(1932–2013)

Косовска Митровица
2014.

Пречесто преовладава погрешно мишљење да је о *величинама*, попут проф. др Миодрага Јовановића, лако говорити, или, као у овој прилици, написати прикладну уводну реч која би читаоца увела у свет зборника радова посвећених његовом животном наслеђу. Желећи да избегнемо прејакe речи, налик онима које се олако изговарају у сличним приликама, без много промишљања и емоција, најпре би истакли како је јавности предат остварен Зборник.

Није небитно што се његово иницирање догодило у пролеће 2014, поклопивши се с обележавањем прве године од изненадног одласка проф. Јовановића из видокруга пролазности. За само неколико месеци по објави да је у припреми зборник радова посвећен сећању на њега, на уређивачком столу се нашло више десетина радова аутора, који су, очито је, имали жељу да приложи свој труд на *олтар постојања* проф. Јовановића, односно на *олтар науке и културе сећања*. Од тог тренутка почела је убрзана реализација Зборника, како се не би догодило, као и много пута до сад, да добра, племенита мисао буде на неки начин скрајнута, понижена, као што се то догађало и многим великанима и њиховим делима, и то – скоро по правилу – управо у средини у којој су живели и стварали, чијем бољитку су на различите начине доприносили. Тиме су се, очито је, водили и тзв. први рецензенти текстова, њих петнаестак, као и они који су прихватили да буду чланови Међународног рецензентског одбора, на чему им срдечно захваљујемо. Захвалност дугујемо и Издавачу који је пружио свесрдну подршку у свим сегментима реализације Зборника.

Имајући у виду богатство наслеђа проф. Миодрага Јовановића, као стручњака, као педагога и као личности са доказано широким спектром вишеслојних интересовања и научних постигнућа, одлучено је да зборник њему у част буде објављен под насловом *Уметност и њена улога у историји: између трајности и пролазних -изама*. Тиме је испољена и жеља да на неки начин буде обухваћено плодно стваралаштво проф. Јовановића, као и много тога што је зналачки и нежно провејавало из његових речи, изговорених и написаних, па и тад кад је био посвећен -измима, и то не само оним што имају везе с уметношћу и њеним окружењем.

Стицајем околности, или нечег другог, испоставиће се да су се теме радова који су добили место у Зборнику на разнолике начине нашле управо између трајности и различитих -изама, узбудљиво сведочећи да уметност и сродна подручја, једнако као и живот, никада нису били, нити могу бити обична, једноставна категорија. Односило би се то и на постојање проф. др Миодрага Јовановића.

Уредништво

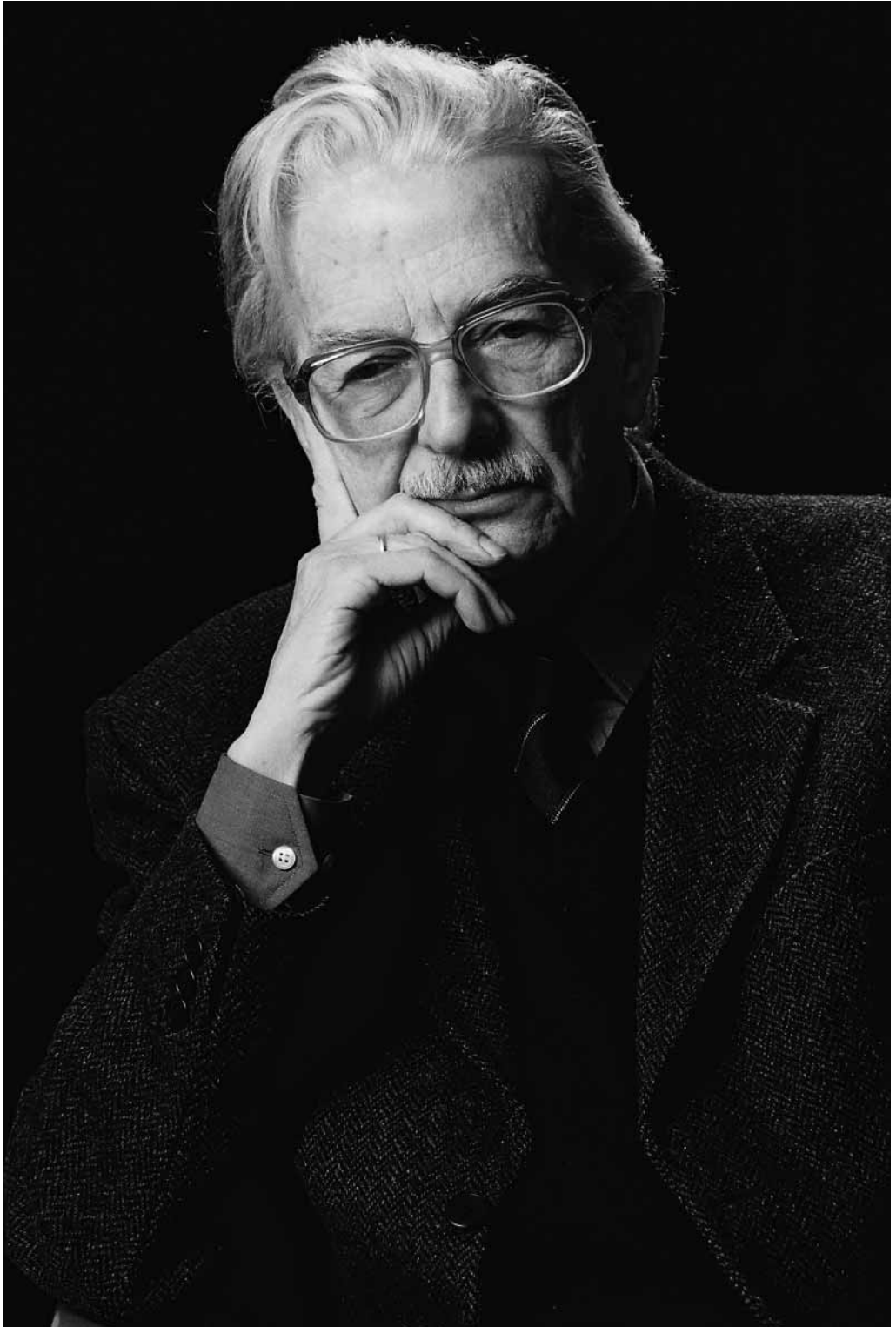
There is a prevalent misconception that it is easy to talk about *great individuals*, such as Prof. Dr. Miodrag Jovanović, or, as on this occasion, to write a suitable opening statement which would introduce the reader to the world of Proceedings dedicated to his life legacy. Wishing to avoid that excessively powerful words, similar to those easily pronounced in similar circumstances, without reflection and emotion, we emphasize that complete Proceedings are now submitted to the public.

It is not negligible that the initiation in the spring of 2014 coincided with the first annual commemoration of the sudden departure of Prof. Jovanović from the sight of transience. Just a few months after the announcement that Proceedings dedicated to his memory were in preparation, the editorial desk was filled dozens of papers by authors, who, apparently, had a desire to bring their efforts to the *altar of existence* of Prof. Jovanović, or to the *altar of science* and *the culture of remembrance*. From that moment, a rapid realization of the Proceedings began in order to avoid that, as many times before, a good and noble thought is somehow marginalized and degraded, as it happened to many great individuals and their work, and, almost as a rule, precisely in the environment where they lived, worked and to whose prosperity they contributed in various ways. This is what apparently guided the so-called first reviewers of texts, fifteen of them, as well as those who have agreed to be the members of the International Review Committee, to whom we sincerely thank. We also owe our gratitude to the Publisher who has provided full support in all aspects of work on the Proceedings.

Bearing in mind the wealth of Prof. Miodrag Jovanović's heritage, as an expert, a pedagogue and a person with a wide range of multi-layered interests and scientific achievements, it was decided that the Proceedings in his honor are published under the title: *Art and its role in history: between permanence and transient -isms*. This has also manifested a desire to somehow include the fertile work of Prof. Jovanović, as well as much of that which expertly and delicately pervaded from his words, spoken or written, even when he was dedicated to -isms, not only those related art and its environment.

Due to circumstances, or something else, it turned out that the themes of papers that have found their place in the Proceedings in various ways exist precisely between durability and various -isms, testifying excitingly that art and related areas, as well as life, have never been, nor can they ever be, an ordinary and simple category. This is also true for the existence of Prof. Dr. Miodrag Jovanović.

The Editorial Board



**IN MEMORIAM:
PROF. MIODRAG JOVANOVIĆ, PH.D.
(ZRENJANIN, 1932 – BELGRADE, 2013)**

On the last day of May 2013, our dear colleague and friend, Professor Miodrag Jovanović, Ph.D., suddenly departed this life. We received this sad news with perplexity and disbelief, because it was only the day before that we sat and chatted with him on the fourth floor of the National Museum, in an office where, according to some unwritten rule, he had to stop by every time he would visit the museum. Lately, our dear Mića, as he was called by his closest friends, colleagues and all well-intended people, had been coming to the Museum for no particular reason. Admittedly, he had a lot to say about many things, but it did not become a prudent and always reserved gentleman such as Professor Jovanović to impose himself on anyone. By nature, he had little affinity for some of the burning and hotly debated issues here, such as the reconstruction of the Museum. It was sufficient for him merely to see his fourth floor colleagues and have a chat with them, expressing his observations on a subject or problem in passing, and no more than that. Since he was always an attentive listener and, even more so, an attentive reader of any text, whether it came his way accidentally or otherwise, he would often be asked to explain his comments, which he would do in handwritten form on the margins or in the headers of the texts or he would type them on his typewriter, from which he was inseparable. In passing, in his typically casual style and with his sense of humour, he would tell us not to pay attention to his “scribblings”, to “an old man’s pontifications” and similar. However, the truth is that his “pontifications” were benevolent and useful to such an extent that we may freely say that our Professor and dear colleague was one of the most attentive readers and best reviewers. It never crossed my mind that his last appearance in public, at the National Museum, would be as the reviewer of a book written by the author of these lines.

I had the honour to be a student and a graduate under Professor Jovanović and I was also lucky that my acquaintance with him extended to the end without ever being questioned. I can say that it was exactly at Professor Jovanović’s lectures and exercises that I acquired my first and, in my opinion, crucial understanding of the national art of the 18th and 19th centuries. This may have been due to his unique approach to teaching, which probably suited my sensibility. In addition, the Professor’s analyses and ex-

planations and the questions he asked us, his students, were intriguing, witty and by no means boring. It might be said in retrospect that Professor Jovanović infused his work with compassionateness and kindness, of which I was convinced by what I had already observed in the course of my studies. As luck would have it, shortly before my graduation, I travelled with Professor Jovanović from Jagodina to Belgrade. Even though he was from the Banat by birth, the Professor told me that at a very young age, life had taken him first to Priština and then to Jagodina, where he graduated from secondary school. In his own words, what he had acquired in this town on the Morava river were invaluable friendships and the most unforgettable memories of youth. His path led him on to his university studies of art history, which he completed in 1957. Subsequently, one might say that events followed their natural course: marriage, employment, scholarship, and the move to Štip. There, he worked at the local National Museum for a little over a year. From there, following his “Blue Bird”, he returned to Belgrade and embarked on his postgraduate studies of the artistic links between Serbia and Russia in the 18th century. This was followed by his enrolment at university on a scholarship and his stay in Vienna and subsequently Munich, his doctoral thesis on Serbian Romantic painting, and a quarter-century collaboration with Professor and Academic Dejan Medaković on the subject, *History of Art of the Yugoslav Peoples in the Modern Age*. I no longer remember much of what we talked about, but what I do remember is the advice he gave me: that a young man, who has yet to come to grips with real life and professional challenges, must listen for and follow his “Blue Bird” to inspire himself in order to accomplish his goals.

As a university scholar studying the cultural, artistic and spiritual heritage of the Serbian people for over six decades, Professor Jovanović strived to balance theoretical knowledge with fieldwork. Had he not been so often involved in field trips and excursions, both at home and abroad, tours of museums, galleries and numerous churches and monasteries throughout the former Yugoslavia, especially in the Banat and the area of the Timisoara eparchy, our professional field would have been denied such works as *Српско сликарство у доба романтизма* [Serbian Painting in the Age of Romanticism] (1976), *Новак Радонић* [Novak Radonić] (1979), *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба* [Recent Serbian Church Architecture and Painting] (1987; 2007), *Опленач: храм светог Ђорђа и маузолеј Карађорђевића* [Oplenac: the Church of St. George and the Mausoleum of the Karađorđević Family] (1989), *Међу јавом и мед сном: српско сликарство 1830–1870* [Between Dreaming and Waking: Serbian Painting 1830–1870] (1992), *Сликарство Тамишварске епархије* [Painting in the Timisoara Eparchy] (1998), *Урош Предић* [Uroš Predić] (1998), *Српски манастири у Банату* [Serbian Monasteries in the Banat] (2000; 2007), *Михаило Миловановић* [Mihailo Milovanović] (2001), *Ђока Јовановић, 1861–1953* [Ђока Jovanović] (2005), *Три века српског сликарства* [Three Centuries of Serbian Painting] (2009), etc. Also indispensable are his studies and monographs on art in the Banat, a large number of articles on the Baroque, Classicism, Romanticism, Realism, museology and the conservation of monuments of culture, historicism, the Serbian style in church art, the modern and the tradi-

tional, and many other issues and topics that he dealt with until the end. The interviews in which he talked about his life and career on two occasions, in 1996 and 2001, were recorded on tape by Miloš Jevtić and subsequently turned into his modest “ephemeris”, a book entitled *Мостови Миодрага Јовановића* [The Bridges of Miodrag Jovanović].

As an example of how to strike the right balance, Professor Jovanović always emphasised the experience of our German colleagues, which was quite understandable, given that his professional assignments linked him with Germany from very early in his career. He gained vast experience in the 1960s as a researcher at the renowned Central Institute for Art History in Munich. It should not be forgotten, either, that all that time he never let go of his camera and that this other passion of his eventually brought him a large number of flattering awards, which even included one of the prizes at an international competition in Berlin in 1969. Naturally, his relationship with the National Museum was special, because, after the departure of the legendary Krista Đorđević, he was not only a long-time Chairman of the Society of Friends of the National Museum, but also a regular member of many local commissions, councils, committees, and, for many years, closely followed the Museum’s exhibition and publishing activities, always ready to offer all kinds of professional and personal assistance. He bequeathed to the National Museum his invaluable field records and photographic documentation on Serbia’s sacral and profane monuments, which he, together with his colleagues in the Museum, had collected in the 1960s, convinced that his younger colleagues would know how to appreciate the efforts and achievements of his generation.

His friends, colleagues, associates and acquaintances remember him as a polite and civilised collocator, an attentive listener full of respect and tolerance, a man who never could or would raise his voice in public. He was at a loss to understand the rivalry and vanity that prevailed among his colleagues, let alone explain them, and least of all to justify them. He abided by saying of his highly esteemed professor Svetozar Radojčić that one can become a scholar but that it is hard to remain a good man. From his own experience and with a note of melancholy, he reminded us that “our ancestors did not love but respected one another”. He had a circle of good and true friends, regardless of whether they were in Munich, Novi Sad, Sirogojno, his father’s Levče or here, close to him. Lately, he seems to have especially admired people with high moral standards, because he personally witnessed the crisis and decline of morality, which he expressed in the following words in his unique, poetic manner: “In a morally purer organism of our environment, all the stars in the sky of our future would shine more purely”. Therefore, it comes as no surprise that he dedicated a large part of his work as a researcher to one of the most moral persons in our cultural history, the painter Uroš Predić (1857–1953).

He was never corrosive or cursory in his criticism and his assessments and judgments were cautious and expressed with carefully chosen words. On occasion, such as when he was writing the book on Oplenac, he realised that the will of a respected and deserving ruler concerning his endowment had been trampled on and that, instead of

being a sacred hill in Šumadija, where the tombs of its great ancestors lay, it had become a place where, figuratively speaking, there was a “mingling of the odours of incense and barbecue”. Generally speaking, there was mild scepticism and irony in our Mića’s observations and remarks. However, they were not of the malicious or pessimistic kind, but rather represented his way of responding to the declining and shaken values of contemporary society, which, fortunately, our dear, quiet Professor did not fit into, at all. Nevertheless, he tried to build his faith in people on positive behaviour and simple everyday joys that lend meaning and direction to life. He will forever remain in our memory as a man who did not demolish *bridges* but rather built them, not only between old and new times, but also between people.

Petar Petrović
National Museum, Belgrade

(translated by Jovan Milojević)

МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ
1932–2013.

Миодраг Јовановић је рођен 1932. године у Петровграду, данашњем Зрењанину, у Банату. Основну школу – до Другог светског рата – учио је у Приштини. Године окупације проводи у Јагодини, где је и матурирао.

Историју уметности је студирао на Филозофском факултету у Београду – од 1952. до 1957. године, када је дипломирао. По дипломирању, као стипендиста Штипа, запослио се у тамошњем Народном музеју, где је обављао и дужност управника. После годину дана рада у Штипу, враћа се у Београд и уписује последипломске студије, које окончава крајем 1960. године радом *Српско-руске уметничке везе у XVIII веку*.

У јануару 1961. изабран је за асистента за предмет Историја уметности југословенских народа новог века на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду. На усавршавању у Бечу био је (1965–1966) као стипендиста аустријске владе. Био је сарадник Централног института за историју уметности у Минхену на Библиографији јужнословенске стручне периодике (1965–1991). Докторску тезу *Српско сликарство у доба романтизма* одбранио је 1973. године, такође на Филозофском факултету у Београду. Прошавши сва универзитетска звања, од 1988. године је редовни професор на Филозофском факултету Универзитета у Београду, где је био продекан, управник Одељења, кратко и Института за историју уметности. Од 1973. до 1978. године предавао је и на Филозофском факултету у Новом Саду, потом и на Филозофском факултету у Приштини (Блацу, 1999).

Предмет Музеологија, проширио је и на заштиту споменика културе у настави на матичном факултету у Београду (1974).

Научни рад Миодрага Јовановића посвећен је најпре српској историји уметности XVIII, XIX и почетка XX века у контексту националне и европске културе. Аутор је мноштва текстова и књига. Врло је цењено и јавно деловање професора Јовановића. У Матици српској је – од оснивања – био члан Одељења за ликовне уметности, одређен период и његов секретар. Био је и председник Темишварског одбора Матице српске и председник Управног одбора Галерије Матице српске, као и председник Друштва историчара уметности Србије и Друштва пријатеља Народног музеја у Београду. Дужи низ година био је члан Управног одбора Коларчеве задужбине. У Српској академији наука и уметности је био члан Одбора за људска права и националне мањине. Сарадник Радио Београда је од 1958. године.

За Радио-телевизију Србије је припремио сценарио за седамдесетак документарних филмова. Преводилац је неколико књига и текстова.

За свој научни, педагошки и јавни рад добио је више признања. За особите заслуге у ширењу техничке културе добио је награду Народне технике „Борис Кидрич“. Као један од аутора књиге Историја Београда добитник је Октобарске награде града Београда. Добитник је и Повеље Коларчевог народног универзитета,

као и Повеље Културно просветне заједнице Србије, као и годишње награде Вукове задужбине за монографију и изложбу о Урошу Предићу 1998. године.

Од раних шездесетих се бавио и фотографијом; учествовао је на многим манифестацијама. На међународном конкурс *Internationaler Pentacon-Orwo-Fotowettbewerb* у Берлину (1969) добио једну од награда. За посебан допринос развоју српске фотографије проглашен је за почасног члана Националног центра за фотографију у Београду.

О његовом виђењу многих животних тема, међу којима су и оне о историји српског народа, односно историји уметности, упечатљиво сведочи књига разговора са Милошем Јевтићем *Мостови Миодрага Јовановића* (Београд, 2001).

MIODRAG JOVANOVIĆ

1932–2013

Miodrag Jovanovic was born in 1932 in Petrovgrad, today's Zrenjanin, in the Banat. Until the Second World War, he attended an elementary school in Pristina. He spent the occupation years in Jagodina, where he graduated.

He studied Art History at the Faculty of Philosophy in Belgrade – from 1952 to 1957, when he graduated. After graduation, as a grantee of the city of Stip, he was employed at the country's National Museum, where he served as a general manager. After a year of working in Stip, he returned to Belgrade and enrolled in postgraduate studies, which he completed at the end of 1960, with the scientific work *Serbian-Russian artistic connections in the eighteenth century*.

In January 1961, he was elected an assistant on the course Art History of Yugoslav Peoples of the New Century at the Department of Art History, Faculty of Philosophy in Belgrade. He underwent further training in Vienna (1965/66) after receiving a scholarship from the Austrian government. He was an associate of the Central Institute of Art History in Munich on *The Bibliography of South Slavic Professional Periodicals* (1965–1991). His PhD thesis, *Serbian Painting in the Age of Romanticism*, was defended in 1973 at the Faculty of Philosophy in Belgrade. Having obtained all university degrees, from 1988 he was a full professor at the Faculty of Philosophy in Belgrade, where he served as a vice-dean, the head of department, and briefly as the head of the Institute of Art History. From 1973 to 1978, he taught at the Faculty of Philosophy in Novi Sad, and then at the Faculty of Philosophy in Pristina (Blace, 1999).

He expanded the course Museology to the protection of cultural monuments while teaching at the faculty in Belgrade (1974).

The scientific work of Miodrag Jovanovic is, in the first place, dedicated to the Serbian history of XVIII, XIX and early XX century in the context of national and European culture. He is the author of a multitude of articles and books. Public actions of Professor Jovanovic are also highly regarded. In the Matica Srpska, he was a member of the Department of Fine Arts – since its foundation – and, for a certain period of time, its secretary. He was also a chairman of the Timisoara board of the Matica Srpska and the chairman of the board of the Gallery of Matica Srpska, as well as the president of the Association of Art Historians of Serbia and the Association of Friends of the National Museum in Belgrade. For many years, he was a member of the board of the Ilija M. Kolarac Endowment. In the Serbian Academy of Sciences and Arts, he was a member of the Committee for Human Rights and National Minorities. He was an associate of Radio Belgrade from 1958.

He prepared the script for seventy documentaries for the Radio Television of Serbia. He translated several books and articles.

For his scientific, pedagogical and public work, he received several awards. For special merits in the dissemination of technical culture, he was given the Boris Kidric Award.

As one of the authors of the book *The History of Belgrade*, he won the October Prize of the City of Belgrade. He was awarded the Charter of the Kolarac National University, as well as the Charter of the Cultural and Educational Community of Serbia and the annual award of Vuk's Endowment for his monograph and exhibition on Uros Predic in 1998.

From the early sixties, he worked in photography; he participated in many public events. At the international competition *Internationaler Pentacon-Orwo-Foto-wettbewerb in Berlin* (1969), he won one of the prizes. Due to his special contribution to the development of Serbian photography, he became an honorary member of the National Center for Photography in Belgrade.

His views on many life's topics, including the one about the history of the Serbian people, that is, about the art history, are recorded in the book of interviews with Milos Jevtic, *The Bridges of Miodrag Jovanovic* (Belgrade, 2001).



БИБЛИОГРАФИЈА
ПРОФ. ДР МИОДРАГА ЈОВАНОВИЋА

BIBLIOGRAPHY
OF PROF. MIODRAG JOVANOVIC, PH.D

1955.
Довиђења, вечерас, код „Амбасаде“ (Goodbye, tonight, at the “Embassy”). *Нови пут* 38 (Светозарево, 24. 9. 1955).
1956.
Изложба Војкана Величковића (The exhibition of Vojkan Velickovic). *Нови пут* 40 (Светозарево, 6. X 1956).
1957.
Импресије са фестивала аматерских филмова (Impressions from the Amateur Film Festival). *Наша реч, Омладински глас* 4 (Лесковац, 23. 2. 1957).
Нови наставни програми (New curricula). *Студент* 1 (Београд, 14. 1. 1957).
Породица човека (Man’s family). *Наша реч, Омладински глас* 6 (Лесковац, 16. 3. 1957).
Проф. Павле Васић: о перспективама историчара уметности (Prof. Pavle Vasic: on the perspectives of art historians). *Студент* (Београд, 10. 6. 1957).
Тајна златног пресека (The secret of the golden section). *Наша реч, Омладински глас* 9 (Лесковац, 25. 5. 1957).
Фреске – наше ликовно благо које мало познајемо (Frescoes – our art treasure that we know little about). *Наша реч* (Лесковац, 23. 2. 1957).
1958.
Ликовни живот провинције (The artistic life of the province). *Нова Македонија* (Скопје, 1958).
Око изложбе И о изложби Р. Арсовског у Штипу (About the exhibition and on the exhibition of R. Arsovski in Stip). *Нова Македонија* (Скопје, 1958).
- Уметност или трговија (Art or trade?). *Нова Македонија* (Скопје, 18. 10. 1958).
1959.
Икона св. Наума из Народног музеја у Београду (The icon of St. Naum from the National Museum in Belgrade). *Рад војвођанског музеја* 8 (Нови Сад, 1959), 240–242.
О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова (On Vodoca and Veljusa after conservation work). *Зборник на Штипскиот Народен музеј* 1 (Штип 1959), 125–135.
Прилог проучавању утицаја руске графике на српску уметност средине XVIII века (A contribution to the study of the influence of Russian graphic art to the Serbian art of the middle of the eighteenth century). *Рад војвођанског музеја* 8 (Нови Сад, 1959), 171–177.
1960.
Безистан – галерија фресака (Bezistan – a gallery of frescoes). *Туристичке новине* 115 (Београд, 28. 07, 1960).
Водоча – спомен Самуиловим војницима (Vodoca – a memorial to Samuil’s soldiers). *Туристичке новине* 100 (Београд, 14. 4. 1960).
Гроб сестре краља Милутина (The grave of King Milutin’s sister). *Туристичке новине* 118 (18. 10. 1960).
Македонците во Војводина во XVIII век (Macedonians in Vojvodina in the eighteenth century). *Разгледи* 8 (Скопје, 1960).
Музика у боји. Наука ми технологија у служби уметности (Music in color. Science and technology in the service of art). *Недељне информативне новине* [НИН] (Београд, 6. 3. 1960).

- П. Мијовић, Бококорска сликарска школа XVII–XIX вијека (приказ), *Рад војвођанског музеја* 9 (Нови Сад, 1960 [1962]), 307.
- Светлосни спектакли (Light spectacles). *Туристичке новине* 130 (Београд, 10. 11. 1960).
- Фреските од Водоча и Вељуса (The frescoes of Vodoca and Veljusa). *Нова Македонија* (Скопје, 21– 2. 1960).
- 1961.
- Две средновековни тврдини во источна Македонија (Two medieval fortresses in Eastern Macedonia). *Зборник на Стипскиот Народен музеј* 2 (Штип, 1961), 103–108.
- Портрет у сликарству [каталог изложбе] (Portrait in painting, [exhibition catalog]). Културни центар Београда, Београд 1961, 16 стр.
- Raskorak između zamisli i dela (The gap between ideas and actions). *Foto kino revija*, 12 (Београд, 1961), 14.
- Слике наше сеоске културе [изложба „Из инвентара сремских цркава XVIII и XIX века“] (Images of our rural culture [exhibition “From the inventory of Srem churches from XVIII and XIX century”]). *Политика* (Београд, 29. 1. 1961).
- Уметничка шкриња у Југославији од XIII до XIX века [изложба у Музеју примењене уметности] (Art Chest in Yugoslavia from the thirteenth to the nineteenth century [an exhibition at the Museum of Applied Art]). *Политика* (Београд, 2. 4. 1961).
- Цео живот посвећен уметности [вајар Ђорђе Јовановић] (An entire life devoted to art [sculptor Djordje Jovanović]). *Дневник* (Нови Сад, 5. 2. 1961).
- 1962.
- IV izložba planinarske fotografije (The Fourth Exhibition of Mountain Photography). *Foto kino revija* 4 (Београд, 1962), 22.
- IV međuklupska izložba FK „Elektromašinar“ (The Fourth Interclub Exhibition of FC “Elektromasinar”). *Foto kino revija* 5 (1962), 16.
- Bizarnost tematike [izložba Jana Stičinjskog] (The bizarreness of the theme [the exhibition of Jan Stičinjski]). *Foto kino revija* 9 (1962), 5.
- Жефаровићева гравира „Богородица Олимпијска“ и „Biblia Ectypa“ (Zefarović's engraving “Virgin Olympic“ and “Biblia Ectypa”). *Зборник Музеја примењене уметности* 8 (Београд, 1962), 85–90.
- Zašto ne samo – Beograd i Beograđani [izložba „20. oktobar“] (Why not only – Belgrade and Belgraders [Exhibition “20th of October”]). *Foto kino revija* 12 (1962), 10.
- Место Христофора Жефаровића после две изложбе: у Новом Саду и Београду (The place of Hristofor Zefarovic after two exhibitions: in Novi Sad and in Belgrade). *НИН* 583 (Београд, 10. 3. 1962).
- Поводом изложбе Новака Радоњића (On the exhibition of Novak Radonic). *Данас* 36 (Београд, 26. 9. 1962).
- Prodor u novo [izložba dr Miljenka Perića] (Inquiry into the new [the exhibition of Dr. Miljenko Peric]). *Foto kino revija* 7–8 (1962), 6.
- Сликарство Јосипа Рачића у Народном музеју (Painting of Josip Racic at the National Museum). *Данас* 28 (Београд, 6. 6. 1962).
- Сликарство Константина Данила [изложба у Народном музеју] (Painting of Konstantin Danilo [an exhibition at the National Museum]), *Данас* 22 (Београд, 14. 3. 1962).
- Širina interesovanja. IV međunarodna izložba studentske fotografije (The width of interest. The Fourth International Exhibition of Student Photography). *Foto kino revija* 6 (1962), 22.
- 1963.
- IV međuklupska izložba FK „Beograd“ (Fourth Interclub Exhibition of FC “Beograd”). *Foto kino revija* 7–8 (Београд, 1963), 13.
- V međunarodna izložba studentske fotografije (Fifth International Exhibition of Student Photography). *Foto kino revija* 5 (1963), 17.
- VIII međunarodna izložba železničara (Eighth International Exhibition of Railway Workers). *Foto kino revija* 10 (1963), 9.
- Duboko intresovanje za čoveka [izložba sovjetske fotografije] (A deep interest in man [an exhibition of Soviet photography]). *Foto kino revija* 6 (1963), 6–7.

- За жив и животен податок. Нови насоки во уметничката фотографија (The living and life story. New directions in Art photography). *Млад борец* (Скопје, 25. 4. 1963).
- Руско-српске уметничке везе у XVIII веку (Russian-Serbian artistic connections in the eighteenth century). *Зборник Филозофског факултета VII-1* (Београд 1963), 379–410.
- 1964.
3. Savezna izložba novinske fotografije (Third Federal Press Photo Exhibition). *Foto kino revija* 7–8 (1964), 15.
- 30 dela svetskog slikarstva [izložba kopija] /katalog izložbe/ (30 Works of World Art [copy exhibition]). *Kulturni centar Beograda*, 37 (Beograd, 1964).
- Dieuzaid, Menard, Manfredini, Heral. *Foto kino revija* 4 (1964), 8–9.
- Ненарушена тишина Леснова (The untouched silence of Lesnov). *Борба* (Београд, 19. 1, 1964).
- Rudi Angenendt. *Foto kino revija* 6 (Beograd, 1964), 8–9.
- Стара српска графика (Old Serbian graphics). *Круг Графичког колектива 1*, Београд 1964.
- Стара српска графика (Old Serbian graphics). *Круг Графичког колектива 1*, Београд, 1964.
- Težak je put do apstraktnog izraza (It's a tough way to abstract expression). *Foto kino revija* 6 (1964), 13.
- 1965.
- Dva puta fotografije [izložbe B. Debeljkovića i T. Peterneka] (Two paths of photography [the exhibitions of B. Debeljkovic and T. Peternek]). *Foto kino revija* 9 (Beograd, 1965), 221.
- Izložba mađarske fotografije (The exhibition of Hungarian photography). *Foto kino revija* 6 (1965), 148.
- Јован Четиревић Грабован (Jovan Cetirevic Grabovan). *Зборник за ликовне уметности Матице српске 1* (Нови Сад, 1965), 199–222.
- Odnos između slikarstva i grafike (The relationship between painting and graphic art). *Foto kino revija* 2 (1965).
- Potpun promašaj. Prva izložba udruženja stručnjaka i umetnika fotografije (A complete failure. The first exhibition of the Association of Photo Artists and Professionals). *Foto kino revija* 7–8 (1965), 185.
- Поводом иконостаса у Белегишу (On the iconostasis in Belegis). *Рад војвођанског музеја 14* (Нови Сад, 1965), 305–311.
- Potvrda renomea jedne ozbiljne i dinamične izložbe [X beogradski Salon fotografije] (Confirming a reputation of a serious and dynamic exhibition [Tenth Belgrade Photo Salon]). *Foto kino revija* 1 (1965), 13.
- Šta možemo da naučimo od slikarstva (What can we learn from painting). *Foto kino revija* 2 (1965), 32, 54.
- 1966.
- Edward Steichen fotograf (Edward Steichen, a photographer). *Foto kino revija* 11 (Beograd, 1966), 273.
- Izložba bugarskih foto-umetnika (The exhibition of Bulgarian photo artists). *Foto kino revija* 11 (1966), 281.
- Svetska izložba fotografije „Šta je čovek“ (World Photo Exhibition “What is man”). *Foto kino revija* 3 (1966), 60.
- Fotografija između realnosti i fantazije (Photography between reality and fantasy). *Foto kino revija* 6 (1966), 144, 166.
- 1967.
13. Salon fotografije „20 oktobar“ (Thirteenth Photo Salon “20th of October”). *Foto kino revija* 11 (Beograd, 1967), 270.
- Bez bitnih promena [izložba studentske fotografije] (No significant changes [The Exhibition of Student Photography]). *Foto kino revija* 5 (1967), 128.
- Иконостас српске цркве у Даљу (The iconostasis in the Serbian church in Dalj). *Зборник за ликовне уметности Матице српске 3* (Нови Сад, 1967), 281–291.
- Međunarodna izložba akt fotografije (International exhibition of nude photography). *Foto kino revija* 3 (1967), 61.

- Na raskrslnici [izložba Joze Četkovića](At the crossroads [the exhibition of Jozo Cetkovic]). *Foto kino revija* 5 (1967), 128.
- Школа Константина Данила [каталог] (*The school of Konstantin Danilo* [catalog]). Зрењанин, 1967.
- 1968.
- Илустроване библије из библиотека у Бечу и Минхену (Illustrated Bibles from the libraries in Vienna and Munich). *Зборник Филозофског факултета X-1* (Београд, 1968), 299–307.
- Историзам у српској уметности (Historicism in Serbian Art). *Градина* 5 (Ниш, 1968), 44–49.
- Савремено сликарство и скулптура (Contemporary painting and sculpture). У К. Адања, И. Бешић (прир.), *Југославија у боји* (Yugoslavia in color). Београд: Ревизија, Београдски графички завод; Firenze : Scala, 1968, 41–44.
- Споменици прошлости (Monuments of the past). У К. Адања, И. Бешић (прир.), *Југославија у боји* (Yugoslavia in color). Београд: Ревизија, Београдски графички завод; Firenze: Scala, 1968, 33–36.
- 1969.
- Иконографија Апотеозе Лукијана Мушицког (Iconography apotheosis of Lukijan Musicki), *Зборник Светозара Радојчића* (Proceedings of Svetozar Radojčić). Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 1969, 125–132.
- Иконописци, самоуки и неуки, Српске иконе 19. века у Манаковој кући у Београду (Icon painters, self-taught and untaught, Serbian icons of the 19th century in Manak's house in Belgrade). *Борба* (Београд, 19. 8. 1969).
- Манастир Базјаш (The Vazjas monastery) [ко-аутор: В. Матић]. *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 5 (Нови Сад, 1969), 293–306.
- Манастири у румунском Банату (Monasteries in Romanian Banat). *Дневник* (Нови Сад, 11. 12. 1969).
- Сецесија. Стил око 1900 [изложба у Културном центру Београда] (Secession. The style around 1900 [an exhibition at the Cultural Centre of Belgrade]). *Уметност* 20 (Београд, 1969), 105.
- Tri značajne izložbe: Salon „20. oktobar“; 16. Izložba jugoslovenske fotografije; V međunarodna izložba FK Beograd (Three important exhibitions: The “20th of October” Salon; The 16th Exhibition of Yugoslav Photography; The Fifth International Exhibition of FC “Beograd”). *Foto kino revija* 2 (Beograd, 1969), 41.
- 1970.
- Доситејево Чаково (Dositej's Sakovo). *Дневник* (Нови Сад, 12. 7. 1970).
- Иконе Стефана Тенецког у Ширији (The icons of Stefan Tenecki in Siria). *Зборник Филозофског факултета XI-1* (Београд, 1970), 121–133.
- Иконостас манастира Бездина (The iconostasis of the Bezdin monastery). *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 6 (Нови Сад, 1970), 121–133.
- Јован Поповић и његови савременици у српском сликарству (Jovan Popovic and his contemporaries in Serbian painting) [ко-аутор каталога]. Опово: Галерија „Јован Поповић“, 1970.
- Лепота арадских споменика (The beauty of Arad monuments). *Дневник* (Нови Сад, 3. 5. 1970).
- Područje poljubaca (The area of kisses). *Foto kino revija* 12 (Beograd, 1970), 342–343.
- Први српски сликар академик [изложба Димитрија Аврамовића] (The first Serbian academician painter [the exhibition of Dimitri Avramovic]). *Дневник* (Нови Сад, 26. 7. 1970).
- Ravnoteža racionalnog i emotivnog [izložba Đorđa Bukilice] (The balance of rational and emotional [the exhibition of Djordje Bukilica]). *Foto kino revija* 12 (1970), 342.
- Сликари Топчидерске и Вазнесенске цркве у Београду (Painters of the church in Topcider and of the Ascension Church in Belgrade). У Васа Чубриловић (ур.), *Ослобођење градова у Србији од Турака* (*The liberation of Serbian cities from the Turks*). Београд: САНУ, Одељење друштвених наука, 1970, 676–685.
- Уметност камере. Јусуф Карш (The art of camera. Jusuf Kars). *НИН* (Београд, 19. 4. 1970).

- 1971.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 3 (Beograd, 1971), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 4 (1971), 20–21.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 5 (1971), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 6 (1971), 24–25.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 7–8 (1971), 28–29.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 9 (1971), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 10 (1971), 24–26.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 11 (1971), 28–29.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 12 (1971), 24–25.
- Архитекта и сликар Александар Табаковић (Aleksandar Tabakovic, an architect and painter). *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 7 (Нови Сад, 1971), 367–370.
- „Baletski konkurs u Varni“ Rumjane Bojadžijevske (“Ballet Competition in Varna” of Rumjana Bojadžijevska). *Foto kino revija* 12 (1971), 19.
- Ђура Јашич поново међу Београђанима (Dura Jaksic once again among the citizens of Belgrade). *Илустрована политика* (Београд, 23. 3. 1971).
- Izložba trojice Italijana (The exhibition of three Italians). *Foto kino revija* 12 (1971), 20.
- Moto Svetanovićevih aktova je: pokret (The moto of Svetanović's nudes is: movement). *Foto kino revija* 9 (1971), 20.
- Иконографија сликарства у банатским црквама (The iconography of paintings in Banat churches). *Радови симпозијума о српско-румунским односима (Symposium papers on Serbian-Romanian relations)*, Панчево 1971, 165–171.
- Иницијативе у селу Опову (Initiatives in the village of Opovo). *НИН* (Београд, 10. 1. 1971).
- Мост између класицизма и раног романтизма [књига о Јовану Поповићу] (A bridge between Classicism and early Romanticism [a book about John Popovic]). *Дневник* (26. 12. 1971).
- Непозната слика Катарине Ивановић (An unknown painting of Katarina Ivanovic). *Дневник* (Нови Сад, 13. 6. 1971).
- Непосредни и спонтани иконописци. Иконе бокоторске школе у Народном музеју у Београду (Direct and spontaneous icon painters. The icons of Boka Kotorska school at the National Museum in Belgrade). *Дневник* (Нови Сад, 30. 5. 1971).
- Новосадска премијера темишварских икона (The Novi Sad premiere of Timisoara icons). *Борба* (Београд, 27. 2. 1971).
- Poseta Hilandarу (A visit to Hilandar). *Foto kino revija* 7–8 (1971), 12–13.
- Pozorišna fotografija [Trijenale u Novom Sadu] (Theater photography [A Triennial in Novi Sad]). *Foto kino revija* 9 (1971), 5.
- Склад скулптура и изложбене дворане. Дела И. Мештровића у Дому културе у Опову (The harmony of sculptures and exhibition halls. The works of I. Mestrovic in the House of Culture in Opovo). *Дневник* (Нови Сад, 27. 6. 1971).
- Snimanje u protivsvetlu (Shooting in antilight). *Foto kino revija* 6 (1971), 6–7.
- Snimanje unutrašnjosti kulturno-istorijskih spomenika (Shooting inside of cultural and historical monuments). *Foto kino revija* 3 (1971), 4.
- Studentska fotografija [Međunarodna izložba u Minhenu] (Student Photography [International Exhibition in Munich]). *Foto kino revija* 10 (1971), 12–13.
- Svetska izložba u Parizu 1900. i beogradski fotografi (World Exhibition in Paris in 1900 and Belgrade photographers). *Foto kino revija* 3 (1971), 4.
- У селу Опову (In the village of Opovo). *НИН* (Београд, 10. 1. 1971).
- Фијала у манастиру Хиландару (The vial in the Hilandar monastery). *Хиландарски зборник* 2 (Београд, 1971), 173–185.
- Fotografija oko 1900 (Photography around 1900). *Foto kino revija* 1 (1971), 5–7.

- 1972.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 1 (Beograd, 1972), 26, 27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 2 (1972), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 3 (1972), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 4 (1972), 7–8.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 5 (1972), 32–33.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 6 (1972), 32–33.
- Ђура Јакшић пред Рубенсом (Djura Jaksic in front of Rubens). *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 8 (Нови Сад, 1972), 341–345.
- Esej Jovana Andrejevića o fotografiji u „Sedmicu“ iz 1858. Godine (An essay on photography by Jovan Andrejevic in “Sedmica” in 1858). *Foto kino revija* 3 (1972), 26–27.
- Историјски портрет у српском сликарству XIX века (Historical portrait in Serbian painting of the nineteenth century). *Уметност* 32 (Београд, 1972), 54–55.
- Откривање запостављених вредности / Скулптура до 1941. у Опову (Discovering neglected values / Sculpture to 1941 in Opovo). *Дневник* (Нови Сад, 17. 9. 1972).
- Rade Milosavljević, prva samostalna izložba (Rade Milosavljevic, the first solo exhibition). *Foto kino revija* 4 (1972), 23–24.
- Свестраније представљање [изложба портрета Уроша Кнежевића у Опову] (Versatile presentation [the exhibition of portraits by Uros Knezevic in Opovo]). *Дневник* (Нови Сад, 4. 6. 1972).
- Сецесија у ликовним уметностима (Secession in the visual arts). *Градина* 5 (Ниш, 1972), 54–61.
- Сремски Карловци [текст за филм Радио Телевизије Србије] (Sremski Karlovci [the text for a film by Radio Television of Serbia]). РТС, Београд, 1972.
- 1973.
- Aleksandar Macijauskas (SSSR). *Foto kino revija* 10 (Beograd, 1973), 25.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 1 (1973), 29–30.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 2 (1973), 28–29.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 3 (1973), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 4 (1973), 28–29.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 5 (1973), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 6 (1973), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 7–8 (1973), 34–35.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 9 (1973), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 10 (1973), 34–35.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 12 (1973), 28–29.
- Verujem u umetničko delo stvoreno pomoću fotoaparata / razgovor sa Mirkom Lovrićem (I believe in the work of art created with the camera / an interview with Mirko Lovric). *Foto kino revija* 11 (1973), 10–11.
- Доследни заступник класицизма. Павел Ђурковић (A consistent representative of classicism. Pavel Djurkovic). *Књижевне новине* (3. 3. 1973).
- Izložba „Press Photo YU-73“ (The exhibition “Press Photo YU-73”). *Foto kino revija* 11 (1973), 6–7.
- Putevi realizma (The ways of realism). *Foto kino revija* 12 (1973), 11.
- Сликарство Мине Вукомановић-Караџић (The painting of Mina Vukomanovic-Karadzic), *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 3 (A scientific Meeting of Slavists during Vuk's days). Међународни славистички центар, Београд, 1973, 297–302.

- Српско сликарство крајем XIX века (Serbian painting at the end of the nineteenth century). *Уметност* 36 (Београд, 1973), 49.
- Fotografija na „Žiselu“ u Omoljici (Photography on “Zisel” in Omoljica). *Foto kino revija* 9 (1973), 10–11.
- Fotografija Zmaga Jeraja (The photography of Zmag Jeraj). *Foto kino revija* 12 (1973), 22.
- 1974.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 1–2 (Beograd, 1974), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 3–4 (1974), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 5–6 (1974), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 7–8 (1974), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 9–10 (1974), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 11–12 (1974), 26–27.
- „Žene“ Ive Eterovića (“Women” by Ivo Eterovic). *Foto kino revija* 5–6 (1974), 22.
- „Zlatno oko“ (“Golden Eye”). *Foto kino revija* 11–12 (1974), 11.
- Oktobarski salon FK „Beograd“ (The October Salon of FK “Beograd”). *Foto kino revija* 11–12 (1974), 7.
- Pozorište u fotografskoj umetnosti (Theatre in the art of photography). *Foto kino revija* 5–6 (1974), 7.
- Revija fotografija na Beogradskom sajmu (A display of photos at the Belgrade Fair). *Foto kino revija* 1–2 (1974), 6.
- Српске иконе из Мађарске (Serbian icons from Hungary). *Књижевне новине* (Београд, 1. 3. 1974).
- Уметност у Београду до XX века (Belgrade art until the twentieth century). У *Историја Београда* 2 (*The History of Belgrade* 2). Београд: Српска академија наука и уметности, 1974, 675–692.
- Fotografisanje iz vazduha 1897. godine (Photographing from the air in 1897). *Foto kino revija* 3–4 (1974), 23.
- 1975.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 1–2 (Beograd, 1975), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 3–4 (1975), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 5–6 (1975), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 7–8 (1975), 26–27.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 9–10 (1975), 10–11; 28–29.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 11–12 (1975), 24–27.
- Detalji sa putovanja (Details of the trip). *Foto kino revija* 9–10 (1975), 10–11.
- Цртежи српских романтичара (The Drawings of Serbian Romantics). *Рашка баштина* 1 (Краљево 1975), 229–233.
- 1976.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 1–2 (Beograd, 1976), 24.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 3–4 (1976), 33.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 5–6 (1976), 33.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 7–8 (1976), 33.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 9–10 (1976), 26.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 11–12 (1976), 24.
- Vizuelna kultura i fotografija (Visual culture and photography). *Foto kino revija* 1–2 (1976), 8–9.
- Ženski akt u objektivu (A female nude in the lens). *Foto kino revija* 7–8 (1976), 4–5.
- Loti i Đakometi u Beogradu (Loti and Giacometti in Belgrade). *Foto kino revija* 7–8 (1976), 6–7.
- Музеологија (Museology)*. Београд: Филозофски факултет, 1976, 136 стр.
- Пламен уметности романтизма. Пред отварање изложбе сликарства и графике романтичарске епохе у Галерији Матице српске (The

- flame of the Romantic Art. Before the opening of the exhibition of Romantic painting and graphics in the Gallery of Matica Srpska). *Дневник* (Нови Сад, 2. 12. 1976).
- Putem ka raju Karela Paveka (The road to heaven of Karel Pavek). *Foto kino revija* 11–12 (1976), 8–9.
- Српски сликари XIX века у Италији (Serbian painters of the nineteenth century in Italy). *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 12 (Нови Сад, 1976), 181–198.
- Српско сликарство и графика у доба романтизма (Serbian painting and graphic art in the age of Romanticism), каталог изложбе *Српско сликарство и графика у доба романтизма* (the catalog of the exhibition *Serbian painting and graphic art in the age of Romanticism*). Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Народни музеј, Београд–Нови Сад 1976, 11–40.
- Српско сликарство у доба романтизма* (Serbian painting in the age of Romanticism). Нови Сад: Матица српска, 1976, 271 стр.
- 1977.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 1–2 (Beograd, 1977), 24.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 3–4 (1977), 24.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 5–6 (1977), 24.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 7–8 (1977), 24.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 9–10 (1977), 21.
- Analiza radova čitalaca (The analysis of readers' works). *Foto kino revija* 11–12 (1977), 21.
- Beograd na fotografijama Ive Eterovića (Belgrade in the photos of Ivo Eterovic). *Foto kino revija* 1–2 (1977), 7.
- Vreme, reči i kamera osamnaestorice engleskih fotografa u Gracu (Time, words and cameras of eighteen English photographers in Graz). *Foto kino revija* 5–6 (1977), 16–17.
- Opasnost krize ukusa (The danger taste crisis). *Foto kino revija* 9–10 (1977), 11.
- Paspartu – moda ili funkcija (Passepartout – fashion or function). *Foto kino revija* 1–2 (1977), 10.
- Стеван Алексић [каталог] (Stevan Aleksic [catalog]). Крушевац: Народни музеј, 1977, 3–21.
- 1978.
- Periodizacija i značaj srpske umetnosti XIX veka (Periodization and the importance of Serbian art of the nineteenth century). *Zbornik radova II Kongresa istoričara umetnosti Jugoslavije*. Се-лје 1978, 129–130.
- Stara srpska fotografija / izložba i knjiga (Old Serbian photography / an exhibition and a book). *Foto kino revija* 3 (Beograd, 1978), 6–7.
- Сликарство Ђуре Јакишића* (*The painting of Djura Jaksic*) [коаутор: Никола Кусовац]. Београд: Слово љубве, 1978, 133 стр.
- Fotografija u 20. Veku / knjiga Petera Tauska (Photography in the 20th Century / a book by Peter Tausk). *Foto kino revija* 12 (1978), 10.
- 1979.
- Војислав Маринковић [каталог изложбе] (Vojslav Marinkovic [exhibition catalog]). Београд : Салон фотографије, 1979, 3.
- Књига о Југендстилу (A book on Art Nouveau). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 7–8 (Београд, 1979), 37–38.
- Музеј скулптуре у Београду (The Sculpture Museum in Belgrade). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 7–8 (Београд, 1979), 33–35.
- Новак Радонић* (*Novak Radonic*). Ада: Симпозион Новак Радонић, 1979, 109 стр.
- О генези и развоју социјалистичке уметности у Југославији (On the genesis and development of Socialist art in Yugoslavia). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 7–8 (Београд, 1979).
- Павле Симић у манастиру Кувеждину (Pavle Simic in the Kuvezdin monastery). *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 15 (Нови Сад, 1979), 229–262.

- Стварање песника и сликарска визија / изложба Ђуре Јакшића у Галерији Матице српске (The creation of a poet and a painter's vision / The exhibition of Djura Jaksic at the Gallery of Matica Serpska). *Дневник* (Нови Сад, 25. 2. 1979).
- Уметност лужичких Срба (The Art of Lusatian Serbs). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 7–8 (Београд, 1979), 37.
- 1980.
- Ана Репић ученица Бете Вукановић (Ana Repić, the student of Beta Vukanovic). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 9–10 (Београд, 1980), 25–29.
- Мудрост у завичају / изложба Новака Радоњића (Wisdom in the homeland / the exhibition of Novak Radonic). *Дневник* (Нови Сад, 5. 6. 1980).
- Скулптуре траже место под сунцем. У Београду би могло и морало бити идеја и изложбеног простора за музеј скулптуре (Sculptures are looking for a place under the sun. Ideas and the exhibition place for the Sculpture Museum could and should exist in Belgrade). *Борба* (19. 7. 1980).
- Уметност у Мађарској од 1780. до 1830. године (Art in Hungary from 1780 to 1830). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 9–10 (Београд, 1980), 45–47.
- Fotografija kao sredstvo i cilj (Photography as a means and an end). *Foto kino revija* 11 (Београд, 1980).
- 1981.
- Изложба о мајсторима прелазног периода српског сликарства XVIII века (Exhibition on the masters of the transitional period of Serbian painting of the eighteenth century). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 11–12 (Београд, 1981), 73.
- Пантелић или Ридл, Алексић или Штук (Pantelic or Riedl, Aleksic or Stuck). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 11–12 (Београд, 1981), 41–45, 93.
- Покушај синтезе / „Српска уметност XVIII века Д. Медаковића“ (Attempted synthesis / “Serbian art of the eighteenth century of D. Medakovic”). *Дневник* (Нови Сад, 26. 2. 1981).
- Сocijalna tematika u slovenačkoj fotografiji (Social themes in Slovenian photography). *Foto kino revija* 4 (Београд, 1981), 14–15.
- Fotografija u Mađarskoj sredinom XIX veka (Photography in Hungary in the mid nineteenth century). *Foto kino revija* 12 (1981), 21.
- 1982.
- Алфонс Муха и чешка сецесија у Народном музеју у Београду (Alphonse Mucha and Czech secession in the National Museum in Belgrade). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 13 (Београд, 1982), 75–76.
- Доба романтизма. Српско сликарство XIX века (Serbian painting of the nineteenth century. *The Age of Romanticism* [exhibition catalog]): хала X београдског сајма, Београд, фебруар 1982. Београд: Народни музеј, 1982, 13–19.
- Дуг уметности и нашем народу / изложба „Српско сликарство XIX века“ (A debt to art and our nation / the exhibition “Serbian painting of the nineteenth century”). *Политика експрес* (Београд, 28. 2. 1982).
- Испред свог времена (Ahead of its time). *Доба* 20 (Београд, 1982), 3–4.
- Српско сликарство XIX века / изложба на Београдском сајму (Serbian painting of the nineteenth century / an exhibition at the Belgrade Fair). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 13 (Београд, 1982), 74–75.
- Српско црквено сликарство у доба бидермајера (Serbian church painting in the Biedermeier age), *Зборник Народног музеја XI-2* (Београд, 1982), 93–99 (објављено и на пољском: *Sprawozdania* 99, Познан 1983, 75–83).
- 1983.
- Ђока Миловановић [аутор изложбе и текста у каталогу] (Djoka Milovanovic [the author of the exhibition and the catalog text]). Београд: Српска академија наука и уметности, 1983, 178 стр.
- Етнолошка истраживања Ђоке Миловановића (Ethnological Research of Djoka Milovanovic), *Етнолошки преглед* 19 (Београд, 1983), 25–38.

- На трагу реализма / изложба Ђоке Миловановића (On the trail of realism / the exhibition of Djoka Milovanovic). *Борба* (Београд, 29. 4. 1983).
- Поверење у младост (Trust in youth). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 15 (Београд, 1983), 38.
- Поводом мађарске православне цркве у Будимпешти (On the Hungarian Orthodox Church in Budapest). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 15 (Београд, 1983), 71–76, 145.
- Serbische kirchliche Malerei in der Biedermeierzeit. *Spravoždanja* 99 (Poznan 1983).
- Сликарство Војислава Ђетковића (Painting of Vojislav Cetkovic). Ваљево, 1983.
- Српска ликовна уметност и Русија крајем XIX и почетком XX века (Serbian fine arts and Russia in the late nineteenth and early twentieth century). *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XV* (Београд, 1983), 119–127.
- Уметност у XVIII веку, Споменици у Србији у XVIII и XIX веку. У Михаило Малетић (ур.), *Социјалистичка Република Србија* (The art of the XVIII century, Monuments in Serbia in XVIII and XIX century in the book *The Socialist Republic of Serbia*). Београд: Књижевне новине, 1983, 39–45; 100–105.
- Фотографија у Јапану (Photography in Japan). *Фото кино ревија* 9 (Београд, 1983), 16–18.
- 1984.
- Катарина Ивановић у Минхену и белгијско историјско сликарство (Katarina Ivanovic in Munich and Belgian history painting). *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 20 (Нови Сад, 1984), 275–281.
- Књига о Бранковини Бранка Вујовића (A book on Branko Vujovic's Brankovina). *Напред* (Ваљево 2. 3. 1984), 9.
- Сликарство Паје Јовановића у знаку Минхена, „Триптихона“ и мемоара (Paја Јovanovic's painting in the sign of Munich, "Triptych and memoirs"). *Годишњак града Београда XXXI* (Београд, 1984), 191–195.
- Српски бакрорези XVIII века (Serbian etchings of the eighteenth century). *Дневник* (Нови Сад, 29. 4. 1984).
- 1985.
- Аустријски архитекта Лудвиг Ферстер као писац о византијским и српским црквама (Austrian architect Ludwig Förster as a writer on Byzantine and Serbian churches). *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XVII* (Београд, 1985), 213–218.
- Baureova metodologija istorije umetnosti (Baureov's methodology of art history). *Treći program Radio Beograda* (Beograd, 24. 4. 1985).
- Македонски зографи с краја XIX века у књизи Антонија Николовског (Macedonian icon painters of the late nineteenth century in a book by Antonio Nikolovski). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 16 (Београд, 1985), 108.
- Над књигом о методологији историје уметности (Over a book on the methodology of art history). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 16 (Београд, 1985), 1–13.
- О проблему незапослености историчара уметности (On the problem of the unemployment of art historians). *Zbornik radova III kongresa Saveza društava istoričara umetnosti* (Beograd, 1985), 45–46.
- Пут до модерне слике. Уз изложбу Минхенска школа и српско сликарство (The road to a modern painting. With the exhibition the Munich School and Serbian Painting). *Дневник* (Нови Сад, 21. 2. 1985).
- Теофил Ханзен, „Ханзенатика“ и Ханзенови српски ученици (Theophil Hansen, "Hansenatics" and Hansen's students in Serbia). *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 21 (Нови Сад, 1985), 235–258.
- 1986.
- Могућности типолошког изучавања уметности (The possibilities of a typological study of art). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 17 (Београд, 1986), 39–42.

- Музеологија (Museology)*, Уџбеник за III разред усмереног образовања преводилачке и архивско-музејске струке за занимање: музејски документарист и музејски манипулант (A textbook for the third grade of vocational education in translation and museum archive for professions: a museum documentarian and a museum worker). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1986, 67 стр.
- Научни рад историчара уметности (The scientific work of art historians). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 17 (Београд, 1986), 63–64.
- О графичком делу као предлошку у српској уметности XVIII века (On graphic work as a template in Serbian art of the eighteenth century). У Д. Давидов (ур.), *Српска графика XVIII века (Serbian graphics of the eighteenth century)*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1986, 193–197.
- Споменик континуитета. Двеста педесет година зидног сликарства манастира Драче (A monument of continuity. Two hundred and fifty years of the wall paintings of the Drace monastery). *Политика* (Београд, 4. 10. 1986).
- 1987.
- Архитектура Босне и Херцеговине 1878–1918 (The Architecture of Bosnia and Herzegovina, 1878–1918). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 18 (1987), 124–125.
- Везивање за Европу. Књига Бранка Вујовића „Уметност обновљене Србије 1848–1867“ (Bonding with Europe. A book by Branko Vujojić “The Art of renewed Serbia 1848–1867”). *Политика* (Београд, 7. 3. 1987).
- Мађарска и српска уметност средине XIX века (Hungarian and Serbian art of the mid-nineteenth century), У Василије Крстић (ур.), *Српско-мађарски односи 1848–1867 (The Serbian-Hungarian relations 1848–1867)*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1987, 189–193.
- Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба (Serbian church architecture and painting of recent times)*. Београд: Друштво историчара уметности Србије; Крагујевац: „Каленић“, Издавачка установа Епархије шумадијске, 1987, 242 стр.
- 1988.
- „Болетика“ у Гргетегу (“Boletika” in Grgeteg). *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 24 (Нови Сад, 1988), 167–175.
- Војин Величковић, уља, пастели, цртежи, акварели [каталог] (Vojin Velickovic, oils, pastels, drawings, watercolors [catalog]). Београд, 1988.
- Дух епохе. Како живописати храм Светог Саве (The spirit of the epoch. How to paint the Temple of Saint Sava). *Политика* (Београд, 11. 6. 1988).
- И. Попов, Благо које треба чувати (I. Popov, A treasure to keep). *Дневник* (Нови Сад, 6. 11. 1988).
- Каталог једне музејске збирке / Н. Кусовац (A catalogue of a museum collection / N. Kusovac), Српско сликарство XVIII и XIX века (Serbian Painting of the eighteenth and the nineteenth century). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 12 (Београд, 1988), 202–203.
- Књига о вајару Франу Менегелу Динчићу (A book on the sculptor Frano Meneghello Dincic). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 19 (Београд, 1988), 76.
- Књига о мијачком дрворезбарству Димитрија Корнакова (A book on Mijak woodcarving by Dimitri Kornakov). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 12 (Београд, 1988), 197–198.
- Минхен – метропола уметности / Изложба „Минхенско сликарство 1850–1900“ (Munich – the Metropolis of Art / the exhibition “Munich painting 1850–1900”). *Политика* (Београд, 11. 6. 1988).
- Сјај блага. Уз изложбу „Фрушкогорски манастири“ (The shine of treasure. With the exhibition “The monasteries of Fruska Gora”). *Дневник* (Нови Сад, 24. 4. 1988), 19.
- Тенденције и проблем романтизма у Мађарској (The tendencies and problems of Romanticism in Hungary) / *Ars Hungarica* 1, Budapest 1987/. *Гласник Друштва конзерватора Србије* 12 (Београд, 1988), 197.
- 1989.
- „Барок код Срба“ Дејана Медаковића (“Baroque with the Serbs” by Dejan Medakovic). *Политика* (Београд, 6. 2. 1989).

- Between Tradition and Modernism (Između tradicije i moderne). *Peristil* 31–32 (Zagreb 1988–1989), 27–30.
- Благо Срба у Мађарској у Народном музеју у Београду (Serbian Treasure in Hungary at the National Museum in Belgrade). *Политика* (1. 7. 1989).
- Из повести о настанку мозаика у маузолеју на Опленцу / боравак руских уметника у Хиландару 1930. Године (From the tales about the origin of mosaics in the mausoleum at Oplenac / Russian artists' stay in Hilandar in 1930). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 13 (Београд, 1989), 129–131.
- Историзам у уметности XIX века (Historicism in the art of the nineteenth century). *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XX–XXI* (Београд, 1988–1989), 275–284.
- Каталог збирке вајарских радова Галерије Матице српске (The Catalog of the Sculpture Collection of the Gallery of Matica Serpska). *Политика* (Београд, 25. 11. 1989).
- Опленац (Oplenac). *Кораци* 9–10 (Крагујевац 1989), 631–634.
- Опленац, Црква светог Ђорђа и маузолеј Карађорђевића (Oplenac. The Church of St. George and the Mausoleum of the Karadordevic Dynasty). Топола: Центар за културу „Душан Петровић Шане“, 1989, 270. str. [објављено и на енглеском], (1990²).
- Праведнији суд о Стевану Алексићу (A fairer judgment about Stevan Aleksic). *Дневник* (Нови Сад, 12. 4. 1989).
- „Сеоба Срба“ Паје Јовановића (“The Migration of the Serbs” by Paја Jovanovic). *Политика* (Београд, 17. 6. 1989).
- Српски живопис / Изложба у Галерији фресака (Serbian frescoes / An Exhibition in the Gallery of Frescoes). *Политика* (Београд, 20. 5. 1989), 10.
- 1990.
- Изложба руске уметности у Београду 1930. године (The Exhibition of Russian Art in Belgrade in 1930). *Зборник радова Народног музеја XIV-2* (Београд, 1990), 153–161.
- Ликови Карађорђевића / изложба на Опленцу (Images of the Karadjordjevic family / the Oplenac exhibition). *Политика* (20. 10. 1990).
- Монографија о Петру Убавкићу (A Monograph on Petar Ubavkic). *Политика* (Београд, 10. 2. 1990).
- Руски печат. Краснов И Смирнов градитељи предратног Београда (A Russian stamp. Krasnov and Smirnov, the builders of prewar Belgrade). *Свет* 227 (Београд, 26. 12. 1990).
- Српска уметност између традиције и Европе (Serbian art between tradition and Europe). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 14, Београд, 1990, 3–4.
- Судбина цркве на Опленцу (The fate of the Oplenac church). *Политика* (Београд, 7. 7. 1990).
- Штефка Цобелј (1923–1989) (Stefka Cobelj [1923–1989]). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 20–21 (Београд, 1989–1990), 98.
- 1991.
- Андреј Андрејевић (1935–1991) (Andrej Andrejevic [1935–1991]). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 22 (Београд, 1991), 100–101.
- Бранко Бијелић (1930–1991) (Branko Bjelic [1930–1991]). *Свеске Друштва историчара уметности Србије* 22 (Београд, 1991), 102.
- Књига која открива Београд (A book that reveals Belgrade). U Darko Šarenac i dr. (ur.), *Mitovi, simboli – Skulpture na beogradskim fasadama (Myths, Symbols – Sculptures on Belgrade's facades)*. Beograd: Ekspres, 1991.
- Мало позната банатска баштина (A lesser-known heritage of the Banat region). *Дневник* (Нови Сад, 11. 9. 1991), 16.
- Почаст „српском Рембранту“ / изложба Стевана Алексића (Honouring “Serbian Rembrandt” / the exhibition of Stevan Aleksic). *Политика* (Београд, 30. 3. 1991).
- Споменичка заштита и црквено градитељство (Monument Protection and church architecture). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 15 (Београд, 1991), 28–31.

- Уметничко благо Срба у Румунији (*Artistic treasure of Serbs in Romania*), [коаутори Л. Шелмић, Н. Кусовац], Београд: Народни музеј; Нови Сад: Галерија Матице српске, 1991.
- Уметничко благо Срба у Румунији (*Artistic treasure of Serbs in Romania*). *Политика* (Београд, 27. 4. 1991).
- 1992.
- Архитект Владимир Поповић (Architect Vladimir Popović). *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XXIV* (Београд, 1992), 275–286.
- Дејан Медаковић као историчар историје српске уметности (Dejan Medakovic as a historian of Serbian art history). *Задужбина* 18 (јул 1992).
- Завршне речи – Ђока Мирјанић, Миодраг Јовановић, Милош Мацура (Closing arguments – Djoka Mirjanic, Miodrag Jovanovic, Milos Macura). *Темнишварски зборник 1* (Београд, 1992), 283–284.
- Међу јавом и мед сном. Српско сликарство 1830–1870 (*Between Dream and Reality. Serbian Art 1830–1870*). Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1992, 354 стр.
- Миленијумска изложба у Будимпести 1896. године (The Millennium Exhibition in Budapest in 1896). *Сентандрејски зборник 2* (Београд, 1992), 161–175.
- Уз проблеме заштите уметничког наслеђа Срба у Румунији (With the problems of protecting the artistic heritage of Serbs in Romania). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 16 (Београд, 1992), 15–17.
- 1993.
- Der Historismus und die serbische Kunst des 19. Jahrhunderts, *Der Historismus in Europa* (Budapest, 1993).
- Die Kunst zwischen Ost und West im XVIII Jahrhundert in Banat, *Barocul in Romania in spatiul cultural central European* (Timisoara, 1993).
- Ђорђе Крстић (Djordje Krstic). У Звонимир Костић (пр.), *100 најзнаменитијих Срба (100 most prominent Serbs)*. Београд: Princip; Novi Sad: Š-Jupublik, 1993, 322–325.
- Константин Данил (Konstantin Danil). У Звонимир Костић (пр.), *100 најзнаменитијих Срба (100 most prominent Serbs)*. Београд: Princip; Novi Sad: Š-Jupublik, 1993, 170–173.
- Краљ Александар и руски уметници (King Aleksandar and Russian artists). *Политика* (Београд, 15. 5. 1993).
- Музеј Старо село у Сирогојну на путу ка свом стваралачком преображају (Old Village Museum in Sirogojno on its way to creative transformation). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 17 (1993), 12.
- Опленац и Топола пред новим изазовима и искушењима (Orlenac and Topola facing new challenges and temptations). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 17 (1993), 42–46.
- Паја Јовановић (Paја Jovanovic), *100 најзнаменитијих Срба (100 most prominent Serbs)*. Београд: Princip; Novi Sad: Š-Jupublik, 1993.
- Романтични витез националне културе, Павле Васић [1907–1993] (A romantic knight of national culture, Pavle Vasic [1907–1993]). *Борба* (Београд, 15. 3. 1993).
- Србија. Уметност 18. и 19. века (Serbia. The art of the 18th and 19th century). У *Ž. Domljan* (ur). *Likovna enciklopedija Jugoslavije III*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983.
- Уметност Миће Ивковића [каталог изложбе] (The art of Mica Ivkovic [exhibition catalog]). Сирогојно, 1993.
- Уметност у Банату у XVIII веку између Истока и Запада (Art in the Banat region in the eighteenth century between the East and the West). *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* 25 (1993), 219–222.
- Уметност цртежа Зорана Петровића [каталог изложбе] (The art of Zoran Petrović's drawings [exhibition catalog]). Пећ–Приштина, 1993.
- 1994.
- Великом косачу, *Гласник Друштва конзерватора Србије* 18 (Београд, 1994), 27.
- Забрана за богомазе, Фреско сликарство данас. *Политика* (Београд, 23. 11. 1994), 16.
- Ка почецима српског импресионизма (Towards the beginnings of Serbian Impressionism). *Зборник Народног музеја. Историја уметности* 15-2 (Београд, 1994), 157–162.

- Конзерваторске дилеме: поводом радова у Саборној цркви и новог иконостаса у Жичи (Conservation dilemmas: on the works in the Cathedral Church and the new iconostasis in the Zica monastery). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 18 (Београд, 1994), 50–53.
- Краљ Александар и руски уметници (King Aleksandar and Russian artists). У М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев (прир.), М. Сибиновић (гл. ур.), *Руска емиграција у српској култури XX века I (Russian emigration in Serbian culture of the twentieth century I)*. Београд: Филолошки факултет, Катедра за славистику и Центар за научни рад, 1994, 93–97.
- Критеријуми српске црквене уметности (The Criteria of Serbian ecclesiastical art). *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 15 (1994), 11–15.
- Музеологија и заштита споменика културе (Museology and the Protection of Cultural Monuments)*. Београд: Филозофски факултет – Плато, 1994, 180 стр.
- Црква Светог Ђорђа на Опленцу (The church of St. George in Oplenac). *Опленац у Београду (Oplenac in Belgrade)*. Београд: 1994, 21–35.
- 1995.
- Актуелност „Катехизма“ Макса Дворжака (The actuality Max Dvořák's "Catechism"). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 19 (Београд, 1995), 251–253.
- Банат /изложба Вељка Михајловића (Banat / the exhibition of Veljko Mihajlovic). Београд 1996, 1–2.
- Bedričić Milutin, Bikicki Jovan, Blažić Zdravko, Božić Vasilije, Bošnjaković Pavle, Bosiok Nestor, Brankovan Nestor, Brankovan Lavrentije, Branković Angelina, Bratanović Konstantin, Bratoglič Dimitrije, Bukumirović Mihajlo, Damjanov Andreja, Danil Konstantin, Davidović-Obšić Grigorije, Debeljković Branibor, Dobrić Aleksandar, Dimić Aksentije, Đorđević Miodrag, Đurđev Pavle, Đurković Dimitrije, Đurković Pavel, Četković Vjekoslav, Čortanović Pavel, Čortanović Pavle, Čortanović Živan, Čolaković Danilo, Češljarić Teodor, Одреднице у енциклопедији *Allgemeines Kunstlexikon*. Leipzig – München: K.G. Saur, 1995, LIX, 640 стр.
- Поводом издања књиге о фрушкогорским манастирима на енглеском језику (On the publication of a book on the monasteries in Fruska Gora in English). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 20 (Београд, 1996), 56.
- 1996.
- Вељко Михајловић: Банат: Музеј примењених уметности, фебруар 1996 (Veljko Mihajlovic: Banat: the Museum of Applied Arts, February 1996) [предговор каталога Миодраг Јовановић]. Београд: Музеј примењених уметности, 1996.
- Вјекослав Ђетковић: слике: 1996 (Vjekoslav Cetkovic: paintings: 1996) [предговор каталога Миодраг Јовановић]. Нови Сад: Велика галерија Културног центра Новог Сада, 1996.
- Ђорђе Мано-Зиси: [Будимпешта 1901 – Београд 1995] (Đorđe Mano-Zisi: [Budapest 1901 – Belgrade 1995]). *Гласник Српског археолошког друштва* 12 (Београд, 1996), 283–285.
- Културна ризница Србије (The Cultural Treasury of Serbia)*. Јован Јанићијевић (ур. и прир.). Београд: Idea, Војска, Добротвор; Нови Сад: Православна реч; Сремски Карловци: Каирос; Ниш: Градина, 1996.
- Марко Краљевић у машти ликовних уметника / Дарко Шаренац (Marko Kraljevic in the imagination Fine Artists/ Darko Sarenac). Београд: БППФ; Крушевац; Културни центар, 1996, 3.
- Миодраг Ђорђевић и уметничка фотографија (Miodrag Djordjevic and artistic photography). У *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића (Photographic work of Miodrag Djordjevic)*: [зборник радова]: саопштења поднета на Симпозијуму о фотографском делу др Миодрага Ђорђевића, одржаном 21. фебруара 1996. године у Конаку кнегиње Љубице у Београду. Београд: Национални центар за фотографију, 1996, 47–50.
- Наивност под заштитом (Naivety under protection). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 20 (Београд, 1996), 64–65.

- Текелијина црква у Араду (Tekelijā's church in Arad). *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* 27/28 (Београд, 1995/96), 215–222.
- Удаљавање од средњовековне уметничке традиције. Сећање на Стефана Тенецког (Moving away from the medieval artistic tradition. Remembering Stefan Tenecki). *Књижевни живот* 1 (Темишвар, март 1996), 6.
- 1997.
- Неки теолошки и естетички погледи на српски иконопис крајем XIX века (Certain theological and aesthetic views of Serbian iconography at the end of the nineteenth century). *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* XXIX (Београд, 1997), 193–201.
- Предговор (Foreword), у *Источници Радомира Станића (The sources of Radomir Stanic)* [разговоре водио Милош Јевтић]. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1997, 5–7.
- Сликарство Темишварске епархије (Painting of the Timisoara eparchy)*. Нови Сад: Матица српска, 1997, 573 стр.
- Црква Светога Ђорђа на Орленцу (The church of St. George in Orlenac). *Даница: српски народни илустровани календар за годину... (Serbian illustrated calendar for the year...)*, (Београд 1997), 166–173.
- 1998.
- Да покажемо свету ко смо и шта смо (To show the world who we are, and what we are). *Вести* (Ужице 24. 7. 1998), 7.
- Културна ризница Србије (The Cultural Treasury of Serbia)*, Јован Јанићијевић (ур. и прир.). Београд: ИДЕА, Војноиздавачки завод, Markt system: Тору, 1998.
- Сликао је генерале, краљеве, писце, мале људе (He painted generals, kings, writers, small people). *Политика* (Београд, 7. 3. 1998).
- Урош Предић (Uros Predic). Нови Сад: Галерија Матице српске; Сомбор: Златна грана, 1998, 349 стр.
- Црквено градитељство. Срби и њихова Црква (Church architecture. The Serbs and their Church), *Блиц* (Београд, 8. 9. 1998).
- 1999.
- Допринос европској барокологији /књига М. Тимотијевића „Српско барокно сликарство“ (A contribution to European Baroque Art / a book by M. Timotijevic “Serbian Baroque painting”). *Летопис Матице српске* 4 (Нови Сад, 1999), 582–587.
- Обрад Јовановић [текст у каталогу] (Obrad Jovanovic [a text in the catalog]). Сирогојно, 1999.
- Српске теме Обрада Јовановића [текст у каталогу] (Serbian themes of Obrad Jovanovic [a text in the catalog]). Крагујевац, 1999.
- Урош Предић је европски сликар /Б. Ољачић (Uros Predić is a European painter / B. Oljacić). *Глас осигураника* (Београд, 15. 4. 1999).
- 2000.
- Обрад Б. Јовановић: 20 ужичких година, 1980–2000. године: слике, графике, цртежи, објекти [текст у каталогу] (Obrad B. Jovanovic [a text in the catalog]). Ужице: Градска галерија : Учитељски факултет, 2000.
- Српски манастири у Банату (Serbian monasteries in the Banat region)*. Земун: Драганић; Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика, 2000, 201 стр.
- Уметност у Банату између националних критеријума и примењених облика (Art in the Banat region between national criteria and applied forms). *Темишварски зборник* 2 (Београд, 2000), 11–19.
- Урош Предић (Uros Predic). *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу* 54/55 (Панчево, 2000), 219–224.
- 2001.
- Владимир Митровић, слике и скулптуре [каталог] (Vladimir Mitrovic, paintings and sculptures [catalog]), Трнава – Сирогојно, 2001.
- Менталитет епохе и формализовање идеја (The mentality of the epoch and formalizing ideas). *Зборник радова Филозофског факултета XXXI* (Косовска Митровица, 2001), 269–274.
- Михаило Миловановић (Mihailo Milovanovic). Београд: Народни музеј; Ужице: Арт, 2001, 201 стр.

- Мостови Миодрага Јовановића (The bridges of Miodrag Jovanovic)* [разговор водио Милош Јевтић]. Ужице: Арт; Сирогојно: Музеј „Старо село“, 2001, 129 стр.
- Сентандрејска Саборна црква / књига Д. Давидова (The Cathedral Church in Szentendre/ a book by D. Davidov). *Задужбина 57* (Београд, 2001).
- Француски архитект Експер и „ар деко“ у Београду (French architect Expert and “Art Deco” in Belgrade). *Наслеђе 3* (Београд, 2001), 67–83.
- Црква Светог Ђорђа на Опленцу (The church of St. George in Orplenas). *Иконе Дома Карађорђевића (The icons in Karađorđević’s home)*, [каталог/ концепција изложбе Зоран М. Туркан, Милева Стевановић]. Вршац: Одбор за обележавање две хиљаде година хришћанства, Народни музеј; Топола: Задужбина Краља Петра I; Вршац, 2001, 12–19.
- 2002.
- Вајари Јанићи из Арада (Janic sculptors from Arad). *Темишварски зборник 3* (Београд, 2002), 89–94.
- Културна ризница Србије (The Cultural Treasury of Serbia)*, Јован Јанићијевић (ур. и прир.). Београд: Идеа, 2002.
- Митрополит Михаило и српско-руске културне везе (Metropolitan Mihailo and Serbian-Russian cultural ties). У Даница Петровић (прир.), *Споменица Епископу Шумадијском Сави: зборник радова поводом 40. годишњице архијерејске службе др Саве (Вуковића), епископа шумадијског*. Нови Сад: Будућност, 2002, 177–182.
- Михаило Миловановић, народни уметник. Сирогојно: „Старо село“ (Mihailo Milovanovic, folk artist. Sirogojno: “An Old Village”) Нови Сад, 2002.
- Мр Лепосава Шелмић (Mr Leposava Selmic). *Раџ Матице српске 39* (Нови Сад, 2002), 145–146.
- О биткама за модерну националну културу и уметност (On the battles for modern national culture and art). *Међај: часопис за књижевност, уметност и културу 52* (Ужице, 2002).
- Предговор (Foreword), У Јевта Јевтовић, *Музејски вернисажи (Museum vernissages)*. Београд: Народни музеј, 2002, 6–9.
- Сан и јава једног сликара / књ. о Стевану Тодоровићу (Dream and reality of a painter / a book on Stevan Todorovic). *Политика* (Београд, 21. 9. 2002).
- 2003.
- Библијске слике: илустрације библијских представа у настави веронауке (Biblical images: illustrations of biblical notions in teaching religious education), [аутори текста каталога Миодраг Јовановић и Прибислав Симић]. Београд: Педагошки музеј, 2003.
- Занат није надвисио погледе и поруке / изложба Обрада Јовановића (Apprenticeship has not surpassed views and messages / the exhibition of Obrad Jovanovic). Ужице 2003, 32–33.
- Параћински храм и модерност српског црквеног градитељства (The church in Paracin and modernity in Serbian church architecture). *Параћинац 5* (Параћин, 5. 12. 2003), 4–5.
- Село у идејама, сликарству и књижевности Михаила Миловановића (Village in ideas, painting and literature of Mihailo Milovanovic). У Тибор Живковић, Снежана Ђенић (ур.), *Српско село: могућности и даљи правци истраживања (A Serbian village)*. Београд: Историјски институт; Сирогојно: Музеј на отвореном „Старо село“, 2003. Зборник радова, 22 (Београд, 2003), 83–88.
- 2004.
- 100 дела српске уметности / 100 Pieces of Serbian Art*, Београд: Пирг; Г. Милановац: Агенција Прима, 2004, 215 стр. (двојезично)
- Вера Павладољска [Кад дођеш у било који град] (When you come to any city) / Матија Бећковић. Слике / Драган Стојков [текст Предраг Палавестра, Миодраг Јовановић]. Нови Сад: Матица српска, 2003.
- Дослук поетске речи и ликовног израза (The collusion of poetic words and the visual arts), *Луча 2–3* (Суботица, 2004), 93–96.

- Заборавањен или непожељан споменик Карађорђу и Милошу (A forgotten or an undesirable monument to Karadjordje and Milos). *Политика* (2004).
- Златибор. Фотографије Луке Ивковића (Zlatibor. Photographs of Luka Ivkovic). Златибор, 2004.
- Одлазак једне легенде. Драгољуб Тошић (Departure of a legend. Dragoljub Tosić). *Рефото* 23 (Београд, 2004), 11–12.
- Почеци српског стила (The beginnings of Serbian style). *Зборник Народног музеја, Историја уметности* 17-2 (Београд, 2004), 303–309.
- Тумачи слике: Светозар Радојчић, Војислав Ј. Ђурић, Лазар Трифуновић, Миодраг Рогић (A foreword to Image Interpreters: Svetozar Radojcic, Vojislav J. Djuric, Lazar Trifunovic, Miodrag Rogic). Београд: Просвета, 2004, стр. 5–7.
- Фотографи мисле деловима секунде (Photographers think in fractions of seconds). *Дневник* (Нови Сад, 8. 5. 2004).
- Човек са три ока, чудо од човека (A three-eyed man, a miracle man), У Боровој Миросављевић, *Људи са три ока: антологија фотографије Војводине (Three-eyed people: an anthology of photographs of the Vojvodina region)*. Књ. 5. Нови Сад: Фото, кино и видео савез Војводине, 2004, 223–224.
- 2005.
- Бели град уз кист, с љубављу. Српска престоница у представама и делима ликовних уметника (The white city with a brush, with love. Serbian capital in the productions and works of artists). *Задужбина* 73 (Београд, децембар 2005), 4.
- Београд, јуче, данас [каталог изложбе] (Belgrade, yesterday, today [exhibition catalog]). Београд: Кафана-галерија „?“, 2005.
- Гледати и видети, приказ књиге (Looking and seeing, a book review): Олга Микић: Српско сликарство 18–20. века (Serbian painting of 18–20th century). *Летопис Матице српске* 476, 6 (Нови Сад, дец. 2005), 1188–1191.
- Mostovi srpske umetnosti (The bridges of Serbian art) [razgovor vodio M. Rajković]. *Planeta* 14 (Београд, јун–јул 2005), 34–37.
- Национални симболи у архитектури / интервју М. Јанакова (National symbols in architecture / the interview by M. Janakova). *Архитектура* 94 (Београд – Подгорица, окт. 2005), 4–5.
- Раде Милисављевић: фотографије које волим: XXIX самостална изложба [Уводни текст у каталогу] (Rade Milisavljevic: Photographs I Love: 29th solo exhibition [The introductory text in the catalog]), Галерија Сингидунум, Београд, од 12. до 22. јула 2005. Београд: УЛУ-ПУДС, 2005.
- 2006.
- Да ли је срушен само Жрнов? (Was Zrnov the only thing demolished?). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 30 (Београд, 2006), 41–42.
- Ђока Јовановић: (1861–1953): вајар и велики добротвор Матице српске (Ђока Јовановић: [1861–1953]). Изложба Галерије Матице српске, 25. новембар 2005 – 15. фебруар 2006 [Каталог и поставка изложбе Миодраг Јовановић]. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2006, 263 стр.
- Један прилог ка познавању вредности нове цркве у Смедереву (A contribution to understanding the values of the new church in Smederevo). *Смедеревски зборник* 1 (Смедерево, 2006), 63–70.
- Пет сликовних прича о Београду (Five picture stories about Belgrade), *Даница: српски народни илустровани календар*, Београд, 2006, 408–415.
- Реконструкција прошлости / поводом књиге З. Златић-Ивковић, Црква Светих апостола Петра и Павла у Сирогојну (Reconstruction of the past / on the book by Z. Zlatic-Ivkovic, the Church of St. Peter and Paul in Sirogojnu), Сирогојно 2004. *Летопис Матице српске* 478/6 (Нови Сад, 2006), 1243–1245.
- Торањ није национални симбол (The Tower is not a national symbol). *Политика* (Београд, 28. 8. 2006).
- Уметник и страсни истраживач (An artist and an avid researcher). У Ивана Брезовић и др., *Драгољуб Тошић: фотографије (Dragoljub Tosić: Photographs)*. Београд: РефотБ 2006, 10–11.

- 2007.
- Велики сликар 17. века [поводом књиге Д. Милосављевића, Зограф Андрија Раичевић] (A great painter of the 17th century [On the book by D. Milosavljevic, Icon painter Andrija Raicevic]). *Летопис Матице српске* 4 (Нови Сад, 2007), 730–732.
- Господину Урошу Предићу, Пантеон српске културе и уметности (To Mr. Uros Predic, The Pantheon of Serbian culture and art). *Летопис Матице српске* 479/5 (Нови Сад, 2007), 904–908.
- „Жртва Аврамова“ Ђуре Јакшића (“Sacrifice of Abraham” by Djuro Jaksic). *Зборник Народног музеја XVIII-2* (Београд, 2007), 311–314.
- Знамења јединственог духовног простора. Изложба „Карловачка митрополија“ у Галерији САНУ (The signs of a unified spiritual space. The exhibition “The Metropolitan of Karlovci” in the SASA Gallery). *Вечерње новости* (Београд, 29. 8. 2007).
- Најинтелектуалнији уметник /Урош Предић/ (The most intellectual artist /Uros Predic/). *Задужбина* 78 (Београд, 2007), 3.
- Предговор у књизи: *Павле Васић, Сведок и учесник* (A foreword to the book: *Pavle Vasic, a witness and a participant*) [разг. водио М. Јевтић]. Београд 2007, 5–7.
- Ратови се добијају културом [разговор са Д. Матовић] (Wars are won with culture [An interview with D. Matovic]). *Вечерње новости* (Београд, 17. 8. 2007).
- Скулптура дрворезбарених иконостаса (The sculpture of woodcarved iconostases). *Зборник Музеја примењених уметности* 3 (Београд, 2007), 7–12.
- Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба* (Serbian church architecture and painting of recent times). Београд: Завод за уџбенике, 2007, 259 стр. (2. доп. изд).
- Урош Предић (1857–1953) (Uros Predic [1857–1953]). *Братство: часопис Друштва „Свети Сава“* 11 (Београд, 2007), 35–40.
- Храм Светог пророка Јеремије у Луговету* (The temple of the Holy Prophet Jeremiah in Lugovet) / Васа Лупуловић, Владимир Томашевић, предговор: Миодраг Јовановић). Београд: В. Томашевић, 2007, стр. 7–8.
- Храм Светог Саве у Београду* (The Temple of Saint Sava in Belgrade). Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 2007, 85 стр.
- 2008.
- Вајар Ђока Јовановић: (1861–1953)* [аутор изложбе и текста у каталогу] (*Sculptor Djoka Jovanovic: [1861–1953]*). Београд: САНУ, 2008, 189. стр.
- Владимир Митровић: слике и скулптуре* (Vladimir Mitrovic: paintings and sculptures). Ужице: Арт Плус, 2008, 127 стр.
- Златибор виђен очима најмлађих [каталог] (Zlatibor through the eyes of the youngest [catalog]). Златибор, 2008.
- Између симболизма и сецесије: о сликарству Бранка Поповића (Between symbolism and secession: on the painting of Branko Popovic). *Летопис Матице српске* 481, 3 (Нови Сад, март 2008), 392–397.
- Контрапункт мотива и облика (Counterpoint of motifs and forms). *Летопис Матице српске* 482, 6 (Нови Сад, дец. 2008), 1453–1457.
- Косово имао у себи [разговор са М. Рајковићем] (Had Kosovo inside [a conversation with M. Rajkovic]). *Планета* (Београд, 2008), 65.
- Крај средњег века (The End of the Middle Ages). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 32 (Београд, 2008), 49–50.
- Неостварени снови Данице Јовановић (The unfulfilled dreams of Danica Jovanovic). *Летопис Матице српске* 482/5 (Нови Сад, нов. 2008), 1195–1196.
- Неуздрмано небо Дејана Медаковића (The unshakable sky of Dejan Medakovic). *Летопис Матице српске* 482/3 (Нови Сад, септ. 2008), 581–585.
- Од светог Саве до Јована Дучића (From Saint Sava to Jovan Ducic) [поводом књиге Динка Давидова „Срби и Јерусалим“]. *Задужбина* 83 (Београд, јун 2008), 13.
- Предговор: Гордан Поморишац: фотографије [каталог изложбе] (A foreward: Gordan Pomorisac: photographs [exhibition catalog]). Пожаревац : Народни музеј, 2008.

- Сецесија на београдским фасадама: изложба фотографија Милоша Јуришића (Secession on Belgrade Facades: an exhibition of photographs by Milos Jurisic): Београд 2008 [аутор текста М. Јовановић]. Београд: Музеј науке и технике: Галерија науке и технике САНУ, 2008, 5–25.
- Скулторски доприноси (Sculptor contributions). У Миодраг Јовановић (ур.), *Храм Успења Пресвете Богородице у Панчеву (The Church of the Dormition of the Mother of God in Pančevo)*. Панчево: Српска православна црквена општина, 2008, 29–40.
- Срби и Јерусалим Динка Давидова (The Serbs and Jerusalem of Dinko Davidov). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 32 (Београд, 2008), 237–238.
- Упоришта Драгана Стојкова (The Strongholds of Dragan Stojkov) / [разговоре водио Милош Јевтић]*. Београд: Београдска књига, 2008, 9–10: Посвећеност сликарству / Миодраг Јовановић.
- 2009.
- Војвођанска присуства у целовитости српске уметничке прошлости (The presence of Vojvodina in the integrity of Serbian art history). *Летопис Матице српске* 484, 4 (Нови Сад, окт. 2009), 541–549.
- Дејан Медаковић (1922–2008) (Dejan Medakovic [1922–2008]). *Гласник Друштва конзерватора Србије* 33 (2009), 357–359.
- Књига о Горњој Земљи (A Book on the Upper Country). *Летопис Матице српске* 483, 4 (Нови Сад, април 2009), 740–743.
- Прилог терминолошком и методолошком приступу соцреализму у уметности (A contribution to the terminological and methodological approach to Socrealism in art), У Зоран Јовановић (ур.), *Уметност, Косово и Метохија 2 (Art, Kosovo and Metohija 2)*. Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2009, 115–124.
- Сеобе – Сентандреја Вељка Михајловића [предговор у каталогу] (The exhibition “Migrations – Szentendre” of Veljko Mihajlovic [a foreword to the catalog]). Београд, 2009.
- Три века српског сликарства (Three Centuries of Serbian Painting)*. Београд: Дерета, 2009 [објављено двојезично], 261 стр.
- 2010.
- Комеморативни скуп посвећен успомени на академика Дејана Медаковића (A memorial service dedicated to the memory of academician Dejan Medakovic). *Глас САНУ* CDXIV, 15 (2010), 237–240.
- Милоје Марковић, чувар времена (Miloje Markovic, a timekeeper)*. Горњи Милановац: Графопринт, 2010, 162 стр.
- Свет тишине Драгана Стојкова (Dragan Stojkov's world of silence), приказ књиге „Милош Јевтић: Упоришта Драгана Стојкова“ (The Strongholds of Dragan Stojkov) Београд, 2009. *Летопис Матице српске* 486, 3 (Нови Сад, септ. 2010), 427–430.
- „Сеоба Срба“ међу сликама Балкана Паје Јовановића (“The Migration of the Serbs” among Paja Jovanovic's paintings of the Balkans). У Зоран М. Јовановић (ур.). *Уметност, Косово и Метохија 3 (Art, Kosovo and Metohija 3)*. Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2010, 87–97.
- Сећање на Новака Радонића (Remembering Novak Radonic). *Летопис Матице српске* 485, 1/2 (Нови Сад, јул–авг. 2010), 193–200.
- Српска уметност – Балкан и Оријент (Serbian art – the Balkans and the Orient). *Ниш и Византија VII* (Ниш, 2010), 38–47.
- 2011.
- Професор Миодраг Јовановић о уметности као чувару идентитета: Не могу светионик Србије да буду Авалски торањ и Кућа цвећа, уместо затвореног Народног музеја и споменика деспоту Стефану Лазаревићу [разговор водио Саво Поповић] (Professor Miodrag Jovanović on art as the guardian of identity: the Avala Tower and House of Flowers cannot be beacons of Serbia instead of the closed National Museum and the monument to despot Stefan Lazarević [interviewed by Savo Popović]), *Новости* (Београд 2. 9. 2011).

2012.

Барок у српској уметности (Baroque in Serbian art). Београд: Дерета, 2012, 73 стр.

Георгије Ђура Јакшић: усековање главе Јована Крститеља 1855: слике из колекције Ђуре Поповића [каталог] (Djuro Jaksic: Beheading of John the Baptist 1855: paintings from Djuro Popovic's collection [catalog]) [аутор текста Миодраг Јовановић]. Зрењанин: Историјски архив, 2012, 14 стр.

Емпирија, империја и етика фуснота (Empiricism, the Empire and Footnote Ethics). *Летопис Матице српске*, 489, 3 (Нови Сад, март 2012), 433–435.

Урош Предић и Михајло Миловановић у Смедереву (Uros Predic and Mihajlo Milovanovic in Smederevo). *Смедеревски зборник 3* (Смедерево, 2012), 113–138.

2013.

Драган Стојков, сликар равнотеже (Dragan Stojkov, the painter of balance). У Д. Стојков, *Драган Стојков: сликар равнотеже (Dragan Stojkov: the painter of balance)*. Нови Сад: Галерија Бел арт, 2013, 19–56.

„Крштавање“ слике Обрада Б. Јовановића: 12. новембар – 31. децембар 2013. године (“Christening” a painting by Obrad B. Jovanovic: November, 12th to December, 31st, 2013) / [текст у каталогу Миодраг Јовановић и др.]. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2013.

Тематска изложба ремек-дела Паје Јовановића (A thematic exhibition of masterpieces of Paja Jovanovic), *Задужбина 95* (Београд, мај 2015), 10.

Станко Костић, *Српске светиње у Румунији (Serbian Holy Objects in Romania)*; [предговор: Миодраг Јовановић]. Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика културе, 2013, 11–21.

Библиографију израдили:

Зоран М. Јовановић,

Универзитет у Приштини с привременим седиштем у К. Митровици, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности

Јасмина Петровић

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Департман за социологију

(превод на енглески: Ивана Манчев)



**ТОКОВИ УМЕТНОСТИ У ВРЕМЕНУ
И ПРОСТОРУ**

**THE FLOWS OF ART IN TIME
AND SPACE**

73/77(497.4)"19/20"
7.038.5(497.4)"19/20"

Aleksander Bassin
Ljubljana, Slovenia
aleksanderbassin@yahoo.com

SLOVENIAN FINE ART FROM POETIC IMPRESSIONISM TO ECOLOGICAL AND SCIENTIFIC RESEARCH

Abstract: The exhibition in the well-known Italian and central European venue Villa Manin (Codroipo) provides a historical overview of the work of Slovenian painters, sculptors and photographers. The first group includes those who co-shaped the culture of one of the national areas of the former shared country, Yugoslavia, specifically the proponents of modernism in the 1970s and 1980s, including both individuals and collectives belonging to the Expressive New Figuration and Neo-constructivists. The second group of artists was active in the period of post-modernism at the end of 1980s and 1990s, when retro-avant-garde and individual poetics became more prominent, while the latter prevailed with the third group of artists working on the very diverse visual arts scene in independent Slovenia in the last twenty years. The works have been borrowed from national, personal and private collections, and contributed by the painters (53), sculptors (18), graphic artists (6), and photographers (19). The works are grouped according to the decade when they were produced. In addition, there is an 'exhibition within the exhibition' entitled *Landscape as the Focal Theme in Slovenian Painting and Photography*, which presents a specific feature of Slovenian art which can be traced back to the four famous Slovenian impressionist artists at the beginning of the 20th century: Rihard Jakopič, Ivan Grohar, Matija Jama and Matej Sternen. It is not surprising that the area around Škofja Loka was known as the Slovenian Barbizon school at the time, and produced several major painters and works presented at this exhibition in the 1970s.

Key words: Slovenian fine art, Expressive figuration, Neoconstructivism, Photo-realism, The decade after 2000

The opening of the first Slovenian art exhibition on 15 September 1900 in Ljubljana heralded the establishment and visibility of home artists in their national environment, but the four big names of Slovenian impressionism (Rihard Jakopič, Matija Jama, Matej Sternen, Ivan Grohar) had to gain their initial recognition in 1904 in Vienna, Austria. The founding of the association of the National Gallery in 1918 in Ljubljana and the intensive exhibition activity since the gallery moved to the premises of the National Hall

(which it still occupies today) that were opened in 1933 are the two key moments that shaped the historically founded permanent national collection and led to the establishment of Slovenian modern fine art. The historical origins of academic artistic education date back to 1891 when the famous private school of Anton Ažbe, a Slovenian painter, was founded in Munich, which even attracted celebrated artists such as Kandinsky and Jawlenski.

The new building housing the Modern Gallery was finally constructed in 1947. It had already been designed in 1936 by the management of the National Gallery, headed by Izidor Cankar and Fran Windischer, and was not the main art centre simply because it held the permanent collection but also because it organised extensive exhibitions in Slovenia and abroad after World War II. Representative exhibitions of Yugoslavian art, strongly featuring Slovenian artists, took place in the 1960s and 1970s, in the most prominent museums and galleries in Western Europe (especially London, Paris, Munich, Stockholm) and the Americas (in particular New York, Washington, Caracas, Sao Paulo). Under the management of Director Zoran Kržišnik, already in 1955 Modern Gallery introduced the International Biennial of Graphic Arts in Ljubljana. It arranged graphic artists from practically all continents into national sections. This international graphic event was clearly inspired by the intensive artistic activity of more than 10 significant Slovenian graphic artists who took part in the national liberation struggle and the partisans who had been creating in anything but normal conditions during World War II. The phenomenon of Slovenian partisan graphic art and drawings (also created in detention camps of the occupier) is unquestionably an example of art par excellence.

Zoran Mušič (1909–2005), a most talented individual, found his place under the Parisian sun already in the early 1950s and put himself on the global map.

Together with other selected artists and graduates from the Ljubljana Academy who were prominent in the 1960s, members of the group called *Neodvisni* (Independent) that was created in 1938 formed a Slovenian representative core whose young creative power also spread the modern artistic message in the 1970s right across the globe.

The groups of neoconstructivists (*Neokonstruktivisti*), expressive figurative artists (who accepted the renewed figure within the international framework of new realism and pop art) and the avant-garde OHO group members demonstrated the seething feeling among youth just before 1970 in Slovenia and (especially the OHO group) also penetrated the most renowned international museums and collections across the Atlantic.

The polycentric cultural system led to a network of art galleries and museums; in addition to the central ones – the National Gallery, the Modern Gallery and the City Art Gallery in Ljubljana – it is also worth mentioning the Art Gallery in Maribor, the Art Pavilion in Slovenj Gradec, the gallery in Kostanjevica na Krki, the Coastal Galleries in Koper and Piran, and the Miško Kranjec Cultural Centre in Murska Sobota. The turbulent 1980s and early 1990s were marked in Slovenia by the strategy of the Laibach group.

The group Irwin, originating from Laibach and performing in 1984 through a spectacular representation of Slovenian modern art, found its way, a very wide one at that, to the European and American museums and galleries.

The 150th anniversary of the emergence of photography in Slovenia (concurrent with its beginning in France) facilitated not only a historical exhibition (1839–1990), but also resulted in the exceptional spread of modern creativity in this field of fine art; photography also recently consolidated its position on a wider European scale at various international events.

The expansion of the artistic field and its connection with scientific discovery in spatial and ecological research became established outside the narrow national framework with initiators such as Dragan Živadinov and Marko Peljhan. They were accompanied by the prominent, current mature middle generation of painters and sculptors; the painting generation with its direct academic teacher Emerik Bernard at its side waded through the postmodernist wave and adopted a modernism-related author's language in classical media.

The youngest generation is seeking approval and recognition particularly on the international scale (Eva Petrič, Jasmina Cibic). Besides known painters like Žiga Kariž and Miha Štrukelj who were born in the 1970s, the greatest renown has been earned by the sculptor Tobias Putrih with his personal exhibitions in New York, participation in the Venice and Sao Paulo Art Biennial, and independent shows in major European museums in Barcelona, Luxemburg, Paris (Centre Pompidou), Modena, Berlin and Rotterdam. His paintings and sculptures are included in the permanent collection of the MOMA – Museum of Modern Art in New York.

WHY BEGIN WITH 1968?

Expressive figurative artists and neo-constructivists
Photo-realism

Tomaz Brejc, one of the most significant art historians and progressive art critics (who was directly involved with the OHO conceptual group while being involved with the first moments of art creation as a teacher at the Academy of Fine Arts) wrote two major publications: *Temni modernizem* [Dark Modernism] 1991 and *Študije o slovenskem slikarstvu v 20. stoletju* 2010. In both, particularly in the *Studies*, he defined the era of the 1960s and subsequent decades, including the first decade of the new millennium, in a particular way. In this regard I quote his words describing the tumult among the young Slovenian art generation that coincided with the easing of political ideological pressure: "Slovenia opened itself up to modernisation in industry and transport, and also to personal spending and production for the market, particularly for international export. This is the period of student revolutions in 1968 (at the exhibition, a sensitive homage to this year is *Atomic Venus* by Janez Bolja, note by A. B.), which was experienced in Yugoslavia

with student unrest in Belgrade and then student strikes in Ljubljana. In Slovenian art, this period introduced local forms of arte povera, land art and conceptualism” (Brejč, 2010).

In traditional media, some of the young generation of artists responded to the new developments beyond the national borders: to pop art, new realism, and narrative figuration, as well as the most extreme phenomena of radical realism, – which were particularly examined at the international exhibition of photo-realism entitled *East of Eden* at the Ludwig Museum in Budapest in 2011 and 2012 – and designing ambiences and objects, i.e. transitioning from expressive meaning-based art to pure visualisation, harmonisation and the addition of spatial elements, the application of constructivist moments to anthropometric principles, the inclusion of rational semantics of colour and the dematerialisation of materials. The primary protagonists of this turmoil were the collectives known as the Expressive Figuration of the Young Ljubljana Circle (Zmago Jeraj, Franc Novinc, Herman Gvardjančič, Boris Jesih, Bogoslav Kalaš, and Metka Krašovec) and Neo-constructivists (Tone Lapajne, Dušan Tršar, Drago Hrvacki, and Dragica Čadež).

“The selector, Aleksander Bassin, recognised that all the works of the selected artists channelled new artistic trends in Western Europe and the USA. These works drew from American and British pop art, and French new realism and narrative figuration centred in Paris. These trends were reshaped within the boundaries of the national tradition passed onto the artists in their education, and within a society that found it difficult to accept consumer ideology and, consequently, the colourful, aestheticized, and industrial aesthetics of pop art, within the framework of socialism. Yet, during the formative years of the generation of expressive figurative artists, there was a relative improvement in the standard of living even under socialism. Due to this different framework, Slovenian trends in new figuration present a local version of the original trend, which was exciting, particularly as it differed from Western frameworks” (Grafenauer, 2013).

Expressive figurative artists also filled the most prominent exhibition venues in Zagreb and Belgrade. The exhibition catalogue accompanying the grand exhibition tour of selected Yugoslav artists (including Marina Abramović, Miroslav Šutej, Julij Knifer, Jagoda Buić, Gabrijel Stupica, Damjan, Braco Dimitrijević, Ivan Picelj, Vjenceslav Richter, Vladimir Veličković, Bojan Bem, and the family from Šempas – the work of OHO) in the UK and Ireland (Edinburgh, Dublin, Lancashire, Belfast and Glasgow), which was organised by the Scottish gallery owner Richard Demarco, was like an inventive, very thick artistic passport of the former Yugoslavia, and also presented works by Zmago Jeraj, Lojze Logar, Herman Gvardjančič and Boris Jesih. Herman Gvardjančič and Boris Jesih were also among the artists presented in the Yugoslav pavilion at the 27th Venice Biennale in 1976.

When photo-realism entered the Slovenian arts scene, it was only another level of the figurative trend. It could be said that, in addition to the development of life pho-

tography, two different media crossed their paths: painting and mechanics, an interesting synthesis, while each explores the world around them differently. The consequences for photo-realism were dual: would it be adequately interpreted or would a new myth emerge? It is obvious that such new realism falls between two levels of reality: between painted reality, where materiality outside the art work gives the impression of being a real structure, and the reality of the painting, in which the art work itself is the reality that responds to exterior materiality. Photographic realism almost always relies on a photograph or a slide; their projection onto canvas negates the painter's 'handwriting', while the reference image should be rendered faithfully. "Photography is not a tool serving painting; it is painting that is at the service of a photograph executed with the tools of painting" (Gerhard Richter). Slovenian photo-realists Berko, Franc Mesarič, Bogoslav Kalaš, and Darko Slavec, and both female painters, Milena Usenik and Miša Pengov, entered the 1970s with great vitality and preserved a very convincing freshness. Berko, Kalaš and Slavec have remained faithful to this direction.

With a view to what Barbara Rose wrote upon the inauguration of ABC art (Minimalism), that for the subsequent fifty years (from 1913/14) the two opposite guideposts in contemporary art had been Malevich's *Black Square* and Duchamp's *Bottle Rack*, Slovenian artists from the neo-constructivist group joined the trend that had descended from Malevich's visual language (unlike the OHO group, which followed the neo-dada line, which was Duchampian in spirit). Visual exploration within their own experience, examination that led to a fundamental reevaluation of the relationship between form and content, was positive. These were not linked to establishing the achievements and unexploited opportunities with regard to De Stijl and Russian revolutionary constructivism, but to a traditional search for a synthesis between the natural qualities of the human body and rational, constructive artistic endeavours on the one hand, and developing the concept of new abstraction on the other. This breadth, particularly the affiliation with defining the concepts of object and ambience, and the constructivist approach as a basic working method still dependent on the artistic consistency of the individual, are prerequisites for the concept, the historical label applied to the neo-constructivists group, and the specific artistic language, but are not definitive only of this phenomenon. Therefore, even for the neo-constructivists the umbrella term within the most general reductionism is in some aspects or views minimalism.

HISTORICAL LINE

Here, another important argument in Brejc's *Studies* should be included. He argues that, in this general, relaxed atmosphere, in the context of discovering new modernist painters, the special lonely position of modernist painting is due to the fact "that it did not have a real intellectual or spectators' background, that it arrived on the Slovenian

scene as an experience of the West, as a novelty, as an unknown object looking for someone to address”, but that it generated more than only modest interest among the young critics. In his introduction to the *Studies*, Brejc also writes: “Writing about painting in the 20th century is melancholy in a particular way: not as a psychological perspective or a label applied to the styles and -isms of the past, but as planned writing about something that was considered new and unpredictable, unseen or unimaginable, even in our lifetime, that is now turning into history right before our eyes. A unique view of the century that sought to lie behind historic traditions of the fine arts: first, new very soon becomes old; avant-gardes turn into academicism; post-modernism once again usurps the ‘ism’ of the dying century, which ends by historically positioning its own existence, work and time. Painting cannot exist without its own history; it is still subject to its past, continuity, tradition... Walter Benjamin argues that the historical index of images not only says that they belong to a particular time; above all, it says that they attain legibility only at a particular time” (Brejc, 2010).

In this respect, the view of the historical line applied to this exhibition is sufficient to justify presenting it outside the national borders.

PHOTOGRAPHY OF THE MARIBOR CIRCLE AND THE TWO MAVERICKS

The final insight into the Slovenian art of the 1960s and 1970s ends with landmark activities in Slovenian photography, which had been burdened by the atmosphere of the romantic landscape.

At its first exhibition in Maribor in 1971, the Maribor circle broke with tradition and seized the opportunities offered by the medium of photography in terms of motif, framing and composition, considering deep greys and black, without subsequent interventions and cutting in the darkroom, where the entire negative with highlighted black borders was copied. The exhibition of the Maribor fifteen’s work was completely anonymous. In terms of the established criteria of fine arts, the group managed to achieve a complete vision: the lens registered as many movements and directions as possible in order to achieve a specific mental constellation, extending and withholding the mental process, which seems to be based on documentation and constantly returns to it while highlighting expressive dimensions. Thus, the emphasis is on a dramatic fixing of specific, selected or emerging moments. The most consistent photographers of the Maribor circle are Ivan Dvoršak and Zmago Jeraj: the former focused particularly on the sub-architecture of quasi-urbanised suburbia, combining the technological aspect and the neglected recent past, while the latter, (otherwise a painter, which is visible in his photographs) gave meaning to the emptiness and defamiliarisation of the human habitat, a divided world, which was also the subject of existential philosophy. Among the other artists in this exhibition, Stojan Kerbler portrays the human psyche, while intimate

social photography was characteristic of Tihomir Pinter and Joco Žnidaršič, members of ŠOLT, a parallel group in Ljubljana. Another member of this group, Tone Stojko, mostly pursued experimental black and white photography, made with a time delay and long exposure, in the 1970s.

There are also two lonely riders who can be historically positioned in the first two decades presented at the exhibition. They both persist in relying on and respecting the traditional technological approach, which enables a primal vitalist drive to emerge: sculptor Tone Demšar uses terracotta and wood as an additional, almost pop art consumer element, while Štefan Galič did not belong to tradition of the Ljubljana graphic arts school, unlike the majority of graphic artists at the time, but explored the intimate dimensions of very subtle erotic lines hidden in naturally worn wood and his treatment of it. Galič's coloured woodcuts epitomise the revival of the finest tradition of this ancient technique in Slovenian graphic arts.

EIGHTH DECADE: NEW IMAGE AND NEW SCULPTURE

New image painting began its conquest of Slovenia in 1980. "These paintings introduced an expressive sentimentality, outpourings of dream images, a dramatic combination of colour strokes... In a way, the Slovenian trans-avant-garde still behaves like a modernist avant-garde: like all emergences of the avant-garde in Slovenia, it is deeply inspired by contemporary European art... New image painting is more integrated in 'seventies painting than it seems at first glance... it is explicitly urban art, while its 'realism' proves that rural realism is not protected. This opens up new paths for meditation and checking, deepening experience and examining the formal liberties that recent years have brought. At the same time, these procedures initiate an artistic interest in activities that seem on to be on the sidelines of modernism... Slovenian painting thus opens an opportunity to engage in dialogue with the fundamentals of modernism... Thus, the eruptive expressionism of the first stage of modernism gradually slides into unique meditative consolidation" (Brejč, 1983, pp. 15-21).

Again, I summarise the original analysis of how 'new image' emerged and the relatively fast transition (return) to modernism after post-modernism from Brejč's outstanding critical essays, this time published in *Sinteza*, a Slovenian fine-art journal published between 1964 and 1994. At this exhibition, the two paintings by one of new image's protagonists, Željko Marušič, are prime examples of the period of "almost infantile relaxation... something private and non-binding, light and teasing" (Bajec, 1983), while Zdenko Huzjan's paintings are distinctly expressionist variants of the New Image (in the same way as those of Meta Gabršek-Prosenc). Another protagonist of this movement, Tugomir Šušnik, is presented at the exhibition as an artist with unique continuity, while

others, such as Emerik Bernard, Andraž Šalamun and Zmago Jeraj are included in the *Landscape as the Focal Theme* exhibition within the exhibition that was announced at the beginning. The latter features another maverick, Bard Iucundus, who followed the historical trend in post-modernism.

At the end of the 1980s, one of the leading artists of the (post-modernist) revival of material painting (art informel) was Vlado Stjepić of Generation 82, which will be discussed in greater detail in the section on the ninth decade. Even the young generation belonged to the new image, which can be observed in a painting by Bojan Bensa from 1985 that also received recognition at the Yugoslav Biennial of the Young in Rijeka.

Before we discuss the sculpture of the same period presented at the exhibition, we should examine two new abstract painters who work, and persisted, in this direction even into the ninth decade, despite the prevalent emotional exaltation: Josip Gorinšek is a non-conformist heir of neo-constructivist tendencies from the 1970s, while Žarko Vrezec is a lonely representative of abstract structuralism as a very particular trendy version of primary painting.

The sculptor Negovan Nemec still denotes the tradition of emotional sensibility revealed through symbols in rock and by reducing the sculpting mass, while Lujo

Foto 1



Lujo Vodopivec, *Colmar the doghead*, wood, 1984

Vodopivec is one of the most typical protagonists of new, anecdotal and ironically new avant-garde sculpture. Both Vodopivec and Matjaž Počivavšek, whose statue presented here was made during his study visit to New York (and is exhibited in Europe for the first time), come from “construction tendencies indebted to the English and American school: spatial, ambience, and particularly theoretical, mental” (Medved, 1984, pp. 28–33). In Počivavšek’s *Elegy* “obviously, emptiness has an intensive, well-formed life in all views available when we move around the sculpture. Real sequences emerge, which are first submerged into the translucent centre defined by the iron spar, but this mass then defines the next hole, the next ‘empty’ form. Thus, stable apparitions emerge in some perspectives, as if our gazes created ‘mirrors’ to help us remember previous views and establish mutual relationships and visual transformations of the centre” (Brejc, 1981).

The photography of Boris Gaberščik, which is permeated with the metaphysics of his selected objects, originally responds to the spirit of modern times.

THE NINETIES

“In Slovenian fine arts, the nineties were in no way euphoric, but continued a pragmatic dialogue with the world... The expectation that Slovenian art would change dramatically after 1991 was very naïve” (Gabršek-Prosenc, 1994). In the continuation of the same text accompanying the exhibition, which was the first representative presentation of Slovenian art abroad after the disintegration of Yugoslavia, where 70 painters, sculptors and graphic artists active between 1970 and 1994 were selected by the critics Zoran Kržišnik, Meta Gabršek Prosenc, Mitja Visočnik and Aleksandra Bassin: “The first who sought to dethrone the four impressionists, the symbol of Slovenian national culture, were the Irwin collective, who used our national symbols as artefacts in their own, faultlessly conceived retrogardism” (Gabršek-Prosenc, 1994).

So, the restless ‘eighties and early ‘nineties already marked the operating strategy of the Laibach group and its far-fetched influence on the wide cultural, political and geographical context. As “engineers of human souls” Laibach stand against totalitarian regimes, against the political manipulation of art and believe that “politics is the highest and the most all-encompassing form of art”. Therefore, members of Laibach are themselves new politicians, creating contemporary Slovenian art. The Irwin collective that emerged from Laibach in 1983 with a spectacular presentation of contemporary Slovenian art, relying on potential eclecticism and the retro-principle to affirm nationality in contemporary culture, have become well represented in European and US museums and galleries.

Yet what distinguishes ‘Slovenian’ realm from others? Two differences or features seem quite obvious: the position in central Europe and the recent history of socialism and post-socialism.

‘Central’ Europe is not ‘Mitteleuropa’ (which is not a geographical, but cultural concept), but an area that separates the ‘heart’/‘core’ of Europe from Eastern Europe, which also encompasses the Balkans. A Herderian interpretation of culture was also prevalent in Slovenia: national culture is shared, homogenous and differentiated from its neighbours. Its ‘autonomy’ and ‘identity’ are based on difference, not necessarily specificity, which makes ‘our’ culture defensive against foreign ones (and constantly threatened).

In 1932, the great Slovenian cultural and literary critic Josip Vidmar wrote that Ljubljana (and Slovenia with it) would leave its mark in European culture and art, not politics or economy. Ljubljana was to become a new Athens or Florence. The concept presented by Vidmar is rooted in Friedrich Schiller, who wrote about an aesthetic state, exemplified by Weimar, a duchy with a population of 10,000, where Herder, Goethe and Schiller were court intellectuals...

Vidmar’s idea was revived in 1991 in the Museums of Modern Art in Ljubljana by the Irwin collective (their parallel projects are ‘state in time’ and NSK embassies)” (Erjavec, 2013, p. 169, 170).

A new national project that brought together several institutions – the Museum of Modern Art, the Museum of Architecture and the City Gallery in Ljubljana – was a seminal three-part exhibition *150 Years of Photography in Slovenia* (the initiative originally came from the art critic and historian Brane Kovič) between 1989 and 1991. The affirmation of the medium of photography on the basis of historical examples led to its equal examination in comparison with the three traditional media. For example, the photographer DK came from the very alternatively and socially critical cultural scene that squatted the former Yugoslav army barracks and called it Metelkova City: “Slovenia’s proclamation of Independence was an aesthetic project, and thus both political and artistic. During World War II, the Partisan resistance movement published collections of verse, staged theatre plays, and named combat units after poets and writers. A similar historical condensation based especially on culture and art occurred in Slovenia in the late 1980’s and early 1990s. At that time, Slovenia saw an eruption of alternative culture activities that reverberates to this day’ /Terry Smith/” (Erjavec, 2013, p. 185).

In the context of alternative culture, sculptor Marko A. Kovačič (former founding member of Laibacha and Irwin) established his personal “museum” of relics from his youth (discarded objects, consumer devices, insignia of the former common country), which was a unique homage to the historical avant-garde. Contemporaries of the painter Stejpič are Ivo Prančič and Boris Zaplatil. Prančič conceives his paintings on materiality in the form of a historical trace made in the mental inner world, which is followed by a unique topography of memory: his painting is directed inwards and wins us over with its paradoxical enigma and ephemerality. In contrast, Zaplatil takes a seemingly easier path based on a patchwork structure and texture made up of different patches of cloth linked to patchwork drawing: the colours carry the materiality, although they appear anything but visually heavy. The abstraction of Marjan Gumilar is based on the clear concept that

while his visual relationship to reality is constantly changing, he controls it and includes it in his very exciting emotional painting background. In contrast to the overwhelming painting by Gumilar, Fišer, a representative of the youngest generation, is more rational, the space erupts less, almost scenographic, fragmentary and oriented towards discovering a new mental world.

Bojan Gorenc seems even more radical than Gumilar: his “art somehow tackles the unconscious, the suppressed activity of these images. The question is how these images then effect the existence of the individual, their perception of reality, their dreams and fantasies” (Vignjevič, 2010, p. 40).

THE DECADE AFTER 2000

What was the situation at the end of the 1990s, what was forthcoming for the new millennium?

It is certainly increasingly difficult to penetrate the numerous poetics of individual artists and recognise the vantage points of so many individuals. It is easier to promote artistic standpoints that maintain continuity with regard to the discoveries of modernism within the framework of post-modern pluralism.

Let us suppose that the sublime has resurfaced in painting, as this gives us an opportunity to examine the originality of the creative urge in the simplest of ways: how to distinguish between the natural and the unconscious, the indeterminate in the painted subject – is this the *conditio sine qua non* on which the artist relies to find a (new?) path, a starting point preventing them to become stuck in their own established practice? While the alienated industrial world is resonating around us, should we give preference to the discourse that still articulates space with a primary aesthetics?

Let us first draw attention to the notion of sublime, as it applies to the works of Gustav Gnamuš, Sandi Červek, Oto Rimele, Zdenka Žido and Mojca Zlokarnik. All of their works at the exhibition were created after 2000, which means that there is a (Brejc, 2010, p. 290) “sublimely immanent intention of modern painting. First of all, it is parallel to its “picture-squeness”, but then it is transformed into its development (abstraction) and ends as a minimalist deconstruction.” Gnamuš himself articulated his “obsession with space” by listing and substantiating the spaces of mood, observation and geometry” (Gnamuš, 1991). As always, Gnamuš got to the point: the space of sublime is not a special, separate layer and activity of any of these spaces (compare Brejc, 2010, p. 298, 299). Further: “It may seem at first that artists Rimele, Žido, Červek are discovering a developmental ‘story’ of painting, its minimal narrative... The new element in Slovenian minimalism is that there is a vestige of an image, which is not reduced to zero...” Zdenka Žido “knows minimalism well, therefore minimalism is tasked with finding a way back to the image an indirectly to nature again. Minimalism has also helped Slovenian artist

to avoid always using large formats to encompass the sublime” (Brejc, 2010, pp. 306–307). Examples of this including paintings by Zdenka Žido and Mojca Zlokarnik, and also Josip Gorinšek.

A few artists presented in the exhibition *Landscape as the Focal Theme* linked their artistic examination to developing or relying on the concept of sublime. In this respect, we can highlight an artist from the previous generation, Klavdij Palčič (*On the Throne*, 1999).

Let us summarise this part by the following conclusion: “Modern search for sensitivity and sublime in Slovenian painting of the 1990s and the beginning of the 21st century is also a particular response to the ideological, socially critical ‘realism’ that is generated by contemporary art practice using new media, installations, performance, etc. Sublime is not a category to select their media, every media is called upon to reach the sublime.” If the sublime is an archetypal and archaic experience, then painting is still an appropriate means to realise the image” (Brejc, 2010, p. 307).

This extensive and concrete examination of the dimensions and attainability of sublime also provides a context for the works of graphic artists Ivo Mršnik, Leon Zakrajšek, Frank Vecchieto and Črt Frelj, and particularly the photographs by Goran Bertok, Uršula Berlot and Eva Petrič.

One of the contemporaries of Prancič and Stjepić is the painter Cveto Marsič. After he examined all the issues and recognised the point of origin of his art lies in the complex forms of abstract expressionism, Marsič’s work in the new millennium draws from material in all its natural forms, including alluvial deposits and mud in salt pans.

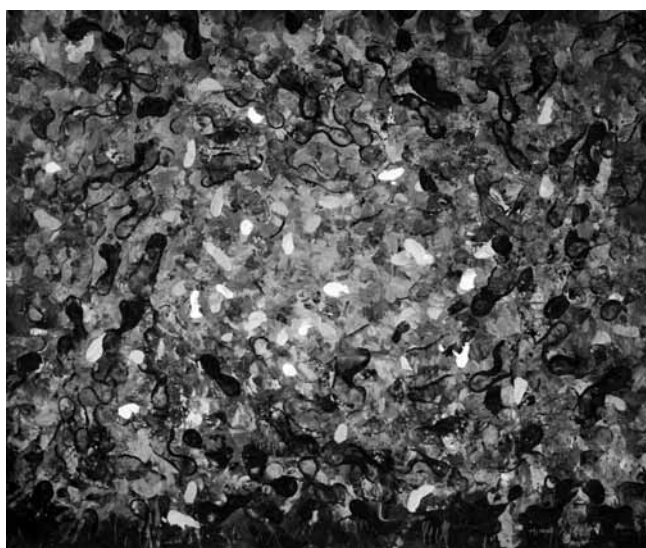


Foto 2

Cveto Marsič, *Blue Dance*, oil, 2011



Foto 3

Silvester Plotajs Sicoe, *New Born*, oil, 2011

Thus, the painting literally carried “fertility” after the painter also creates it by hand by moulding the material before allowing it to be transferred to the medium.

Canvases full of recent public, sports and artistic idols shining in divinely colourful light, drawn simply almost like graffiti, by Silvester Plotajs Sicoe, and the paintings of imaginary bestiary intertwined with the cult of eastern mediation by Bojan Bensa are true heirs of the spirit of new image, which has obviously persisted and is being transformed into personal poetics. The specific trait of figurative compositions by Boštjan Jurečič Vega is intensive commentary of cultural, political, social and intimate realities (Colnar, 2013). Marko Jakše is a painter for all ages: his surrealism extends beyond all the limits of imagined reality, while returning to history identified by his brilliant imaginative fantasy.

Several painters, graphic artists and photographers based their work on the media-tised image – some painters have found a new point of entry to painting, for instance Žiga Kariž and Bojan Gorenc in his latest work, while the graphic artists Zora Stančič preserves the original form in mixed technique. There are also three photographers: Herman Pivk enriches the visual scheme with some type of surrealism, Janez Vlachy wittingly responds to the era that is obsessed with the gaze on the female body, but the subjectivity of experience has been contaminated, while Jasmina Cibic has progressed from media to a new poetic and fictitious reality.

Foto 4

Jasmina Cibic, *Untitled (Foreign territory)*, coloured photography, 2007

What is going on in sculpture? Diverse sculptural language is still rooted in the resounding explosion of the 1970s and 1980s, when non-traditional technologies, post-modernist morphology and aesthetics and new technological poetics with a total control of a space, including the spectators on the one hand, and finding a way out of anonymous discourse in order to attain and refine an individual, original artistic language on the other were being appropriated and used. This language can be quite minimalistic and fragmentary, but always derives from a clear standpoint, when the exploration of sculptural epidermis in terms of precessuality has concluded and crystallised.

Such exploration is very evident in the monumental terracotta sculptures by Mojca Smerdu. They also make us think of ritual magic, the birth of mythological intimacy, a petrified silence, metaphysics with no gravity, typical of informel and exemplified by sensitive material of fired clay. The colour, intensified with earthy slips, highlights the strokes of the hand, the admirable value of manual work that turns the message of material softness into an archetypical iconic symbol. This act provides an explanation for its figurative metaphors. Another contemporary response to tradition is the ceramic self-portrait “series of spheres” in the work of Polona Demšar.

The language of sculptor Jakov Brdar persists in almost hedonistic modelling in clay, which is closest to explicit organic creation. The sculpture of Mirsad Begić is conceived as a narrative symbolic metaphor linked to the examination of the possibilities of living.

The painted objects by Boris Zaplatil remain faithful to the spirit of new image, while the organic animalism of Damjan Kracina reaches back to historical relict that can be positioned close to Duchamp. Tobias Putrih relies on originally combining architecture and sculpture with new technology connected to computer software and layering of cardboard that are linked with a fictitious spatial drawing to create an unpredictable play of light.

Foto 5



Mojca Smerdu, *From the series Part of us*, coloured terra cotta, I–III, 2000/2001

LANDSCAPE AS THE FOCAL THEME

Pictorialism in contemporary Slovenian fine arts is still firmly rooted in the painting tradition of poetic realism. In the multitude of artistic interpretations, can we discover the true, constant features that apply to the interpretation of landscape today, regardless of how it was addressed via different formal styles and technical approaches?

Looking back on the 20th century, many fresh approaches to landscape emerged in the 1970s and 1980s in particular: there was a continuous competition between different new motifs or themes subject to wide interpretation.

In exhibition *within an exhibition*, painters Zvest Apollonio and Silvester Komel belong to the time when, in the heyday of lyrical abstraction, iconographic background began to disappear, while purely artistic one prevailed. Their paintings are typical abstract landscapes.

Landscape was the main theme of many representatives of the young generation of the time, particularly painters that emerged from the environment that was reminiscent of the Barbizon school. It seems important to mention this fact due to the traditional burden of this theme and new interpretative opportunities and dimensions reached by the young generation beyond presenting optical reality: in landscape art, this triggered something more than just romantic focus.

Without recognising reductionist discourse typical of late modernism it is impossible to interpret the paintings by Franc Novinc, where a contemplative feeling of *genius loci* is typical. In the process of research, Novinc sought to approach his *genius loci* particularly via a special structural language of symbolic landscape metaphors. Herman

Foto 6

Tobias Putrih, *Serie Macula*, cardboard, 2013

Gvardjančič, who otherwise fights geometry, recognises a unique inherent order in nature and presents a metaphoric rendition of the primary division of earth and water from the skies: romantic thinking, which developed in the middle of the Škofja Loka Barbizon, was transferred into the context of contemporary concepts, including inertia, loneliness, and fictitious nature of contemporary spatial and temporal dimensions. The most obvious companion to Gvardjančič's dramatic art, a painter that uniquely "recycles" the mists of Škofja Loka landscape typical of the impressionist Ivan Grohar, was Boris Jesih. His green blooming apple tree in the sunlit mist marks a new search for an old iconographic symbol. From the same area as these previous three comes the youngest Janez Hafner, whose art extends into the 1990s. Like the work of Gvardjančič and Kostja Gatnik, Hafner's apocalyptic landscape belongs to the "the circle of northern romantic tradition", where Hafner "escalates the colour scene, the optical metaphysics of landscape" (Brejc, 2013) like none of the others above.

In the 1970s, Kostja Gatnik also belonged to the group of figuralist artists: in his vivid imaginative element and an ornamental frame, both of his elements are warm – a blue horizon and a green lower half of the painting, which are almost inseparable. His younger contemporary, Bard Iucudus, can be described with the statement by William Hazlitt on the painting of J. M. Turner: "There are pictures of the elements, of air, earth, and water. The artist delights to go back to the first chaos of the world, or to that state of things when the waters were separated from the dry land, and light from darkness, but as yet no living thing nor tree bearing fruit was seen upon the face of the earth. All is without form and void. Someone said of his landscapes that they were pictures of nothing and very like" (cited in Rosenblum, 1975). Poetic tradition of such sublime landscape is also reflected in the *Windows* by Dušan Kirbiš.

Foto 7



Silvester Komel, *Prismatic harmony*, oil, 1974

The most recent photograph *Fear* by Peter Koštrun responds in the same respect to the northern romantic tradition of Caspar Friedrich and the pioneer of Slovenian fantasy art of the 20th century, France Mihelič.

Among the remaining six, the photograph by Primož Bizjak is almost realism *par excellence* yet focused on how a fleeting moment stops, which a well-conceived image of nature should not avoid. Among the three painters that consciously embarked on the post-modernist adventure, Emerik Bernard has certainly been the most renowned interpreter of the landscape. His vivid metaphors extend beyond the limits of new image and abstract landscape. The abstract optical “skin” of Andraž Šalamun (according to Tomaž Brejc) radiates outwards as if emitted by the energy of the sun, while we see it as “act of body-spirit put into painting”. Sergej Kapus has pursued a radical form of materiality under the “burden” of new image romantic in order to develop it into a scorching realist desert mirage.

While high modernism resonates in the intimate images of Bine Krese, the painting of the youngest Maruša Šuštar is almost “tied” between the skies and the earth. Her contemporary vision of topography, which does not shy away from the assistance of digital technology, is revealed from a unique bird’s view, where the observed reality remains open to further artistic investigation.

Contemporary industrial society exerts particular pressure in terms of layering or equalizing. According to the German sociologist Arnold Gehlen, this society, whose true reflection is radical individualisation, dehumanisation, subjecting everything to technical, managerial and commercial interests, does not only exercise pressure on the being understood as life but also on the being called art. Reactions of artists to such pressure are completely different and depend on the primary decision of the artist and their stand toward the society. This ranges from resignation, which is more or less a passive reaction or a type of agreement, agreeing with the existing situation, where one can no longer

Foto 8

Branko Cvetkovič, *Akrapovič workshop*, coloured photograph, 2003

find a positive, tangible point, to the other end, which can be the mystification or glorification of different forms of pressure, i.e. a type of re-interpretation in fine art works to the statement that the artistic process on its own – because it develops within a specific social context is a form of self-adaptation, at least in a parallel stage.

In their first public presentation of black-and-white photography of the Maribor circle in 1970, Ivo Dvoršak and Zmago Jeraj expanded their vision to include everything from the suburban, environmentally deprived area to the bizarre intangible realities behind a fenced hill. A radically realistic view through the studio window, i.e. from intimacy to industrial pollution of an urban centre, is revealed by the painting by Franc Mesarič. Does perhaps the shining factory complex with a tiny light above the barely visible exit on the painting by Metka Kraševc seem softer? Urban painting by Aleksij Kobal has a lot in common with Kirbiš's poetic sublime, but its abundance of architecture makes it more picturesque and historically defined.

Architecture, which must or should be subject to natural environment and leave a more or less violent mark in it (photographs by Cvetkovič and Gregorič) can also be completely subject to contemporary living dynamics as defined by the photograph by Antonio Živkovič. Jeraj's painted urban landscape takes place in expressing suspension and the everyday hustle and bustle that hides tiny stories and adventures, while the dark urban language of "pars pro toto" works by Breda Šturm are contrasted with two contemporary visions: the light, youthful, gregarious rhythm caught by the painter Sašo Vrabič before the recognisable city silhouette, and the interpretation of the modern colossal sports complex sitting in the greyness of the frozen moment of everyday life, recorded (mystified or glorified) in the urban interpretative drawing with a human figure (or appearing only occasionally) by Miha Štrukelj.

LITERATURE

- Brejc, T. (1981). Matjaž Počivavšek *Sculptures*. New York, October 1980 – June 1981(catalogue).
- Brejc, T. (1983). Iz modernizma v postmodernizem [From Modernism to Postmodernism]. *Sinteza* 61/64, 15–21.
- Brejc, T. (1991). *Temni modernizem: Slike, teorije, interpretacije* [The Dark Modernism. Images, Theories, Interpretations]. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Brejc, T. (1993). *Catalogue accompanying the exhibition in Equrna Gallery*. Ljubljana: Equrna Gallery.
- Brejc, T. (2010). Študije o slovenskem slikarstvu v 20. stoletju [Studies of Slovenian Painting in the 20th Century]. Ljubljana: Slovenska matica.
- Colnar, M. (2013). *Catalogue accompanying the exhibition Distorted Reality*. Ljubljana: Gallery of the Association of Fine Artists' Societies of Slovenia.
- Erjavec, A. (2013). From Aristotle to the City Gallery. In catalogue of the exhibition 50 Years of the City Gallery, Ljubljana: Muzej in galerije mesta Ljubljane.
- Gabršek-Prosenč, M. (1994). Slovenian Art of the 1990s – Forward to the Past. In catalogue of the exhibition *Von uns Aus... Neue Kunst aus Slowenien* [From Us From... New Art From Slovenia], Hessensko-Slovenska družba, Wiesbaden.
- Gnamuš, G. (1991). Journal *Likovne besede*. Ljubljana.
- Grafenauer, P. (2013). Tri stopnje v razstavnih politiki Mestne galerije [Three Levels of the Exhibition Policy of City Gallery]. In *Exhibition: 50 Years of Mestna galerija Ljubljana*. Ljubljana: Museum and Galleries of the City of Ljubljana.
- Hazlitt, W (1975) On the painting of J. M. Turner. In R. Rosenblum, *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*. York : Harper & Row.
- Medved, A. Tudi podoba novega kiparstva [The Image of New Sculpture Too]. *Sinteza*, ibidem, p. 28–33.
- Vignjevič, T. (2010). In the catalogue to the exhibition Gorenec, Kariž, Ožbolt. Maribor: Maribor Art Gallery.

Aleksander Bassin

СЛОВЕНАЧКА УМЕТНОСТ: ОД ПОЕТСКОГ ИМПРЕСИОНИЗМА
ДО ЕКОЛОШКОГ И НАУЧНОГ ИСТРАЖИВАЊА

У осврту на савремену уметност у Словенији можемо да говоримо о релативним паралелизмима, и то најпре између словеначке и западне уметничке продукције, без видљивих заостајања, о чему сведи уплив радова словеначких уметника у програме европских галерија и других изложбених места. Од средине седамдесетих све више је укључена и фотографија, која је у исто време незадрживо утирала пут ка музејским збиркама у иностранству. Веома су индикативне осамдесете године, које су у сликарству у великој мери обележиле неоекспресионистичке тежње различитих назива (трансавангарда, нова слика, на пример). Нов је и приступ у вајарству, које је ишло својим путем, али и са сопственом ангажованашћу, посебно у време експлицитних политичких струјања, које су обележиле надоласке друштвене промене и нове економске стратегије.

Нова медијска суштина је вишеструко постала и извор нове иконографије у сликарству и графици, која је откривала нове мотиве и начине њихове (ре)презентације у постојећем визуелном фундусу (телевизија, штампа, фотографија).

Код млађих генерација уметника, које су, иначе, расле, такорећи, у виртуелним околностима, легитимитет у продукцији заузимају и рециклажа, репетиција, реконструкција и реинтерпретација уметничких цитата из мање или више удаљених стилских и дискурзивних пракси. Панорамско засновани прегледи уметничких догађаја унутар изабраних културно-географских подручја су у прошлости сами себи постављали и питање препознавања приказаног са становишта уважавања националних специфичности, мада се у глобализованом свету чини да је то становиште све мање релевантно (важно је и опредељење куратора по ком кључу и с каквом аргументацијом ће изабрати ауторе, односно како ће тај избор утемељити и презентовати). Оно што свакако обележава модерну, односно савремену словеначку уметност јесте да је обележена токовима од поетског импресионизма до еколошког и научног истраживања.

Zoja Bojić

The University of New South Wales, Sydney, Australia
bojic_zoja@hotmail.com

**A CONTRIBUTION TO THE READING OF THE PAINTING
BY UROŠ PREDIĆ
*YOUNG WOMAN AT THE FOUNTAIN***

Abstract: The Serbian artist Uroš Predić created his work *Young woman at the fountain*, today at the Gallery of Matica srpska, Novi Sad, in 1918 and completed it in 1936. The work consists of two images: one, executed in 1918, depicting a young man on a horse and a girl with a smashed jug and a pitcher; and the other showing the same girl sitting pensively with a pitcher, which the artist created in 1936 when he also framed the two screens into a single work. As M. Jovanovic mentioned in the monograph *Uroš Predić* (Zlatna grana, Sombor, 1998), this painting is a visual counterpart to the eponymous poem by Branko Radičević. However, the work can also be seen as a representative of a long and continuous tradition in the Serbian medieval art. This paper explores the origins of this tradition of sequentially depicting the represented character twice within the same painting – once before and once after the high point of the narrative. It also examines the roots of this tradition of the earlier Serbian art in the relevant art practice, history and theory of arts of the European antiquity.

Key words: Uroš Predić, *Young woman at the fountain*, medieval Serbian art, the arts of the European antiquity, history of arts of the European antiquity, theory of arts of the European antiquity

The Serbian painter Uroš Predić (1857–1953) created his work *Devojka na studencu* (*Young woman at the fountain*) in 1918, and completed it in 1936. Today it forms a prominent part of the permanent display of the Serbian 19th century art at the Gallery of Matica srpska, Novi Sad. REPRODUCTION 1. As Miodrag Jovanovic mentioned in the monograph *Uroš Predić* for the second ever solo exhibition of the artist, a posthumous retrospective staged in 1998, this painting is a visual counterpart to the eponymous poem by the Serbian poet Branko Radičević (1824–1853). The work consists of two canvas panels showing two different and related images. The first one was executed in 1918 and it depicts a scene at a water fountain: a young man on a black horse, a ceramic water jug

Rep. 1



Uroš Predić, *Devojka na studencu* (*Young woman at the fountain*), 1918/1936, oil on two canvas panels connected within one frame, 105,5 x 130 cm, Galerija Matice srpske, Novi Sad

smashed on the ground and a girl in the typical Serbian folkloric dress carrying a ceramic pitcher in her hand. The other panel which the artist created in 1936 is showing the image of the same girl sitting pensively on a bench at the same fountain, holding a rose in her lap, and flanked by a pitcher. Upon finishing the later image the artist himself framed the two panels into a single work. The work's frame bears several inscriptions, executed by Predić, all being quotes from the poem by Branko Radičević *Young woman at the fountain*, here provided in full, in English translation:¹

When I was here yesterday evening
 And wished to fetch some water
 A dark-eyed young man came
 On a ligh-footed horse
 He addressed me, and wished to tell me
 'Give me, sister, some water!'
 These words – sweet arrows –
 Moved my white breasts
 I jumped, youthfull, I got to him,
 I lifted the picher, I lifted my arm,
 My arm shook – the picher fell –

¹ *Девојка на студенцу: Кад сам синоћ овде била / И водице заитила, / Дође момче црна ока / На коњицу лака скока, / Поздрави ме, зборит оде: / „Дајде, селе, мало воде!“ / Ове речи — слатке стреле — / Минуше ми груди беле, / Скочи млада, њему стиго, / Диго крчаг, руку диго, / Рука дркта — крчаг доле — / Оде на две — на три поле. / Још од њега леже црепи, / Али де је онај лепи? / Кад би сада опет дошò, / Ма и овај други прошò! / (1843, јул). *Песме Бранка Радичевића I*, У Бечу у јерменскомe намастиру, 1847.*

It broke into two-three pieces.
Picher's broken bits are still on the ground
But where is the handsome one?
If only he'd come again today
Even if the other picher gets broken

Soon upon its publication the poem became a popular read and was also set to music by the composer Vaclav Horelšejk (1839–1874) and sometimes printed as lyrics together with the music sheet (Vaclav Horelšejk, 1888). Since his youth the painter Uroš Predić was familiar with the poem written in 1843 and presumably also with it being turned into a popular song. Predić was born in Orlovat in 1857 and studied art at the Vienna Academy in the late 1870s. Having spent several years in Vienna upon the completion of his degree, he returned to Orlovat in 1885. The next fourteen years he spent in various places in Serbia and stayed in Belgrade, Novi Sad and Stari Bečej where he painted a large number of works including some of his earlier genre-scenes masterpieces of which some were of a moralising character, icons and iconostases. He permanently moved to Belgrade only in 1909. There he established himself as one of the leading Serbian artists working in the style of academic realism and executed a large number of commissioned works that included portraits, historical and symbolic compositions and genre-scenes as well as icons and iconostases.

Together with some of his other work, the painting *Young woman at the fountain* represents a quasi-documentary rendition of the idealised Serbian peasant and folk life. Set to the Radičević's poem in much the same manner as was Horelšejk's music, and to much of the same effect, the painting in turn also became very popular. So popular in fact that it can still be considered as one of the defining points of the Serbian cultural memory. One other work by Predić can be seen as another such defining point. It is the painting *Kosovo Maiden*,² executed in 1919, a year after the completion of the first panel of the *Young woman at the fountain*. It was also set to verse, this time to the eponymous epic poem from the Kosovo cycle of the Serbian epic poetry. (It is interesting to note here that the painter himself said that he was also to be commissioned to illustrate an edition of selected Serbian poems in the early 1920s – the fact that indicates a degree to which Predić's work at the time was considered as popular and communicative). The two works mentioned above resonate one with the other in that one represents the continuity of an idyll of the Serbian peasant life and the other the heroic history of the Serbs forged at the battlefields. In the *Young woman at the fountain* the Serbian woman is represented as sweet and kind and in the *Kosovo Maiden* as heroic and angelic. In both the instances her character can be understood as the embodiment of Serbia itself. Thus the girl in the *Young woman at the fountain* stands for the Serbian region of Sumadija, which is also indicated by the landscape and the girl's traditional folkloric dress. Whilst the maiden in

² Uroš Predić, *Kosovo Maiden*, 1919, oil on canvas, 115 x 88 cm.

Rep. 2



Artist anonymous, *The Dormition of the Virgin*, fresco on the western wall of the nave of the Church of Holy Trinity, the Sopoćani Monastery, Serbia, c. 1265

the *Kosovo Maiden* represents the Serbian region of Kosovo and the aftermath of the most tragic and heroic battle of Serbian history. It is believed that one of the portraits of the violinist Jelica Lomić that Predić executed in 1917 served as the model for the character represented in the painting *Young woman at the fountain* (Galerija Matice srpske, 2013).

Predić appears to have been rather fond of his *Young woman at the fountain*. He mentioned this work in one of his three autobiographic texts written in 1921, 1946 and 1949 respectively, and first published in full only in 2002 within the series titled *The Self-portrait of Uroš Predić* in the Belgrade weekly *Vreme*, 2002, issues number 607–612. Writing about the work's second panel (executed in 1936), Predić said that the first panel (from 1918) appeared to him as 'somewhat constrained within undeveloped landscape' and that this prompted him to create 'the addition' to it, its second panel, originally presumably some time around 1926. As per Predić's writing, this added, second panel was greatly admired by a collector to whom the artist eventually sold the second work only to recreate it, from memory, eight years later:

'In the first painting [from 1918] the young woman is ready to get up, as if she has heard the steps of the horse that would bring the young man to her. In the other painting [1926, 1938] she is sitting pensively, quietly, absent-mindedly holding a plucked rose in her lap. Within the eight years after the first concept the young woman quietened – as did her painter.³ Finally, in 1940, the two paintings were connected within a single frame designed by Predić (Galerija Matice srpske, 2013).

³ Na prvoj slici devojka tek što nije ustala, kao da je čula bat konja koji će joj doneti momče. Na drugoj ona sedi zamišljena, mirno, držeći uzabran ružin cvet nemarno spušten u krilo. U razmaku od osam godina posle prve koncepcije stišala se devojka i – njen slikar, 'Duh i temperament', *Autoportret Uroša Predića*, *Vreme*, Belgrade, 2002, issue no. 610, 12 September 2002.

The artist's own words, however, betray an important idea underpinning this work taken as a whole. Predić wrote: 'In this manner a diptych was created, two images, two moments, within one frame.'

The idea that 'two moments' are represented within a single work allows for this set of images to also be seen beyond its popular appeal and somewhat outside its source of inspiration. Instead, it can be seen as a representative of a long and continuous tradition in the Serbian medieval art. This tradition is the one concerned with depicting the 'moments,' as articulated by Predić, achieved by artists sequentially depicting the represented character twice within the same painting, usually once before and once after the high point of the narrative. This very tradition of the Serbian medieval fresco art is directly related to the same tradition of the Byzantine⁴ (and Russian) religious art practice in which by depicting *the moments*, that what is actually depicted is the construct of time.

Among many examples of this practice in the Serbian medieval religious fresco painting are the many representations of the Virgin Mary within the compositions showing episodes of her life such as those in the church of Our Lady of Ljeviš, Bogorodica Ljeviška, in the town of Prizren, 14th century. The very depiction of the construct of time in the Serbian medieval art can also be identified in the Byzantine prototype for representing the scene of Dormition. In Byzantine and the Serbian medieval fresco painting, this scene is simultaneously showing the body of the Theotokos and the representation of her soul. Amongst such examples are the renditions of the Dormition scene in the Sopoćani monastery (13th century) REPRODUCTION 2 and the Gračanica monastery (14th century). In the Byzantine and the Serbian medieval religious art such representations of the construct of time indicate its sacred meaning – the events within the narrative do not happen in a known and everyday world. Instead, they happen in a space and at a time that cannot be identified in human experience. Thus through such a depiction of a timeless time the events of the narrative and their protagonists remain in the realm above the known, empirical and experiential world.

The depiction of the different moments of a narrative within a single painting can be understood as the depiction of the construct of time, but to a variety of effects whose nature may not necessarily be sacred. Time itself is a category well known and much used in art practices. Much of the European painting practice, especially including the postulates of the 19th century academic realism, is based on the Aristotelian construct of the unity of place, narrative (action) and time. This construct originates in an interpretation of Aristoteles' definition of drama (Aristoteles), but it can be seen as a construct

⁴ Mirjana Gligorijević-Maksimović in her presentation 'The influence of antiquity on painting in the late 13th and the early 14th century in Serbia' ('Uticaji antike na slikarstvo s kraja XIII i početka XIV veka u Srbiji') provides a vast visual material of existing and reconstructed fresco decoration, especially those showing various episodes in the life of Virgin Mary from the Our Lady of Ljeviš, Antiquity and Contemporary World, Interpreting antiquity, The eight international scholarly symposium, Belgrade, 18–20 October 2013.

encompassing the visual arts and the performing arts practices. Much of Predić's own work adheres to this Aristotelian construct as a large number of his paintings represent a single moment in which the depicted narrative takes place. A single dramatic moment is, for example, captured in Predić's already discussed painting *Kosovo Maiden*. It can also be seen in all of his commissioned portraits where the sitter is shown within the relevant landscape or interior used to build up on showing the sitter's personal characteristics. The same Aristotelian construct of the unity of place, narrative and time is also evident in Predić's symbolic and historical compositions such as *The refugees from Hercegovina (Hercegovacki begunci)* from 1889, and especially poignantly in his genre-scenes such as *Orphan on the mother's grave (Siroče na majčinom grobu)* from 1888. These works, together with many other of works by Predić, also due to his skilled realistic renditions of various subject matter, had been likened to photography in that they indeed capture the one, ideal, moment of a broader narrative.

Importantly, the very Aristotelian construct of artwork representing as a single dramatic moment is also a characteristic of many of Predić's commissioned icons. They were largely executed as either individual panel icons or as the icons of an iconostasis – that is, either as a single individual religious image represented on an icon or as a set of individual images forming an iconostasis, such as the iconostases in the Serbian Orthodox Christian Church in Bečej (1889–1894), the Grgeteg Monastery (1900/1902) and in Pančevo (1911). As already discussed, the principle of representing the timeless time through a series of moments contributed to the understanding of the imagery of the Byzantine and the Serbian medieval wall painting as eternal. Nevertheless, this principle was not used by Predić in his work as an icon-painter.

Predić also executed some work as fresco paintings of a religious subject matter. However, the artist's fresco work in the church of the St Archangel Michael near Stimlje (built in 1922 and now badly damaged) represents a reflection of his icon painting work. The individual fresco images of Saint Sava and of Stevan Nemanja fully correspond to the imagery of individual saints that Predić was executing throughout his career on panels or on canvas either as stand-alone individual icons or as those inserted into an iconostasis. It is therefore somewhat unexpected to find that the Serbian medieval tradition of depicting (eternal) time in religious fresco painting clearly found its way into Predić's secular, popular and folklore-inspired *Young woman at the fountain*.

As discussed earlier, in the Euro-centric art practices the construct of time can be represented not only as a single dramatic moment. It can also be depicted as the sole subject matter of a work; symbolically; or via a narrative. Among the examples of time being represented in a painting as its sole subject matter, as the construct of time itself, are the many and varied renditions of the genre of still life that include the *vanitas*-and *bodega*-type imagery. The construct of time represented symbolically can be observed

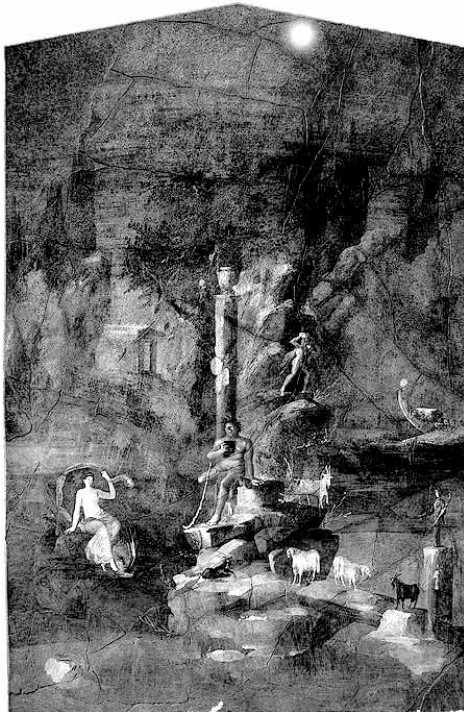
on many renditions of particular times of day or night in both painting and sculpture. Since the European antiquity onwards, and including contemporary art, such renditions have been an especially popular staple in funerary art. The representations of time via a narrative has a long tradition that includes, as we have seen the Byzantine and the Serbian medieval religious art practices. Outside of those practices, among such examples is also Predić's *Young woman at the fountain*. The origins of such a tradition can be easily traced further into history of art and found in the art practices of antiquity. Such practices are evidenced by some surviving artworks and are also supported by art historiography and art theory texts. They are especially clearly articulated in the writings of one of the first theoreticians of art, Philostratus the Elder (2nd–3rd century AD) and described in his *Eikones (Imagines)* (Bojić, 2013).

It is important to note here that Philostratus the Elder, together with Vitruvius (1st century BC), Pliny the Elder (1st century AD), Philostratus the Younger (3rd century AD) and Callistratus (3–4th century AD) forms part of a long tradition of writers who can be identified as art historiographers of antiquity. Philostratus the Elder's *Eikones (Imagines)* is a collection of 54 short descriptions of paintings which the author claimed to have seen in a private collection of an educated Greek in a villa near the city of Naples, Italy. Mostly because of his writing style, his literary work has usually been examined by linguists and literary historians. This led to many useful interpretations of his text yet his actual contribution to art history and theory of arts has largely remained unexplored. Because Philostratus the Elder deliberately refrained from providing any actual information on the artists whose works he described or on any physical characteristics of the paintings about which he wrote, the question of whether such paintings actually existed arose. The descriptions of paintings written by Philostratus the Elder correspond to a great degree to many artworks of the European antiquity surviving to this day – be them fresco paintings from Pompeii and neighbouring areas, vase paintings, Roman reliefs or Hellenistic sculpture. Thus in an art history discourse the descriptions by Philostratus the Elder can be taken into full consideration as art historiography and art theory texts of the European antiquity and in some instances, such as in the current examination, constitute a necessary link.

Let us first examine some of the surviving works of the European antiquity where parallels can be established to Predić's work the *Young woman at the fountain*. In this, a direct reference can be drawn to the two surviving panel paintings of antiquity dated to the late first century BC or the early first century AD, originally from the Villa Agrippa Postumus ('Imperial Villa') in Boscotrecase, Italy, today in the Metropolitan Museum in New York. As was the case with many artworks decorating Roman villas, both of the paintings from Boscotrecase were of a mythological subject matter yet not of religious character as they were not used in a religious practice. One of the panels represents

Rep. 3

Rep. 4



Artist anonymous, *Landscape with Polyphemus and Galatea*, from the Mythological Room of the Imperial Villa at Boscotrecase, late 1st century BC, fresco painting mounted on a wooden panel, 187.33x119.38cm, Metropolitan Museum, New York, Rogers Fund, 1920 (20.192.17)



Artist anonymous, *Landscape with Perseus and Andromeda*, from the Mythological Room of the Imperial Villa at Boscotrecase, late 1st century BC, fresco painting mounted on a wooden panel, 159.39x118.75cm, Metropolitan Museum, New York, Rogers Fund, 1920 (20.192.16)

the Cyclops Polyphemus, with the other representing Perseus. REPRODUCTION 3,⁵ REPRODUCTION 4.⁶

The Polyphemus painting focuses on the figure of Cyclops flanked by a scene on each of his left and on his right side. One of the two side scenes represents the nymph Galatea as she sails above the sea watched lovingly by the enamoured Polyphemus seated on a rock, surrounded by his goats and playing music on his lyre. The other scene represents Odysseus' departing ship at which Polyphemus, now represented as standing, is hurling a boulder. The two scenes, the two 'moments' as Predić would identify them, construct one whole, and their unison into a single work is also indicated by the composition of the

⁵ Painter anonymous, *Landscape with Perseus and Andromeda*, from the Mythological Room of the Imperial Villa at Boscotrecase, late 1st century BC, fresco painting mounted on a wooden panel, 159.39x118.75 cm, Metropolitan Museum, New York, Rogers Fund, 1920 (20.192.16).

⁶ Painter anonymous, *Landscape with Polyphemus and Galatea*, from the Mythological Room of the Imperial Villa at Boscotrecase, late 1st century BC, fresco painting mounted on a wooden panel, 187.33x119.38 cm, Metropolitan Museum, New York, Rogers Fund, 1920 (20.192.17).

painting. The timeless events are taking place in a landscape in which the horizon is not defined and with the composition grounded only by the mass of a rock. The rock itself is a painting within the painting as it too provides for a depiction of the two ‘moments.’ It is the place in which the Cyclops is represented as seated and on which the very Cyclops is represented as standing. The seated Cyclops is represented *en face*. Whilst the standing one is represented as seen from the back, as if he has instantaneously just got up to angrily punish the rude Odysseus and his crew.

The Perseus painting from Boscotrecase focuses on the figure of Andromeda exposed on the rock. It is the high point of the dramatic moment of the narrative when the sea monster protrudes from the waves, ready to attack her. To her right Perseus is represented hurrying to her rescue. To her left Perseus is represented again, being greeted by Andromeda’s father, with Andromeda rescued. The moment before the rescue and the moment after are clearly separated within the single panel as the two ‘moments’ are represented as the two scenes diagonally opposed one to the other. Again, in this composition the artist used the same means as in the Cyclops panel – the blurred background without an identifiable horizon allows for the two sequences of the narrative to swirl around the firmly anchored rock to which Andromeda is tied tightly. Yet unlike the Cyclops panel, the Perseus painting represents the two moments in a causative relationship, that is, as a cause and its consequence, evoking the representations of a linear narrative in the arts of the European antiquity. This very causative linear narrative is the dominant characteristic of Predić’s work *Young woman at the fountain*.

This imagery fully corresponds to the earliest known art theory treatise of the European antiquity, the *Eikones (Imagines)* by Philostratus the Elder. In his description 1.29 *Perseus* Philostratus the Elder describes this very scene in great detail. Philostratus’ literary Perseus differs only slightly from the one in the Perseus painting in Boscotrecase: when Philostratus’ Perseus appears for the second time in the same painting, he is represented as resting on the ground rather than conversing with Andromeda’s father. Amongst the other examples in Philostratus’ descriptions of paintings which similarly feature the same character being represented twice in the same work are 1.28 *Hunters*, 2.2 *Education of Achilles*, 2.5 *Rodogune*, 1.18 *Bachhae* and other. Philostratus the Elder also described some paintings where the protagonist appears many times such as Hermes in the 1.26 *The Birth of Hermes*. In that description of a painting for which there are no known surviving fully-fledged examples from the European antiquity, Hermes as represented as a new-born in a cradle, as a young child walking on the Mount Olympus, stealing Apollo’s cattle, being back in his cradle, and once again, as stealing Apollo’s arrows. In some instances, such a representation of the same character more than once in the same painting described by Philostratus the Elder can indicate an iterative action. One such example is described in 1.13 (*Bosphorus*), a painting that, per Philostratus the Elder, depicts tuna fishing: ‘The scout observes the sea and looks now to one direction now to the other in order to estimate the number of fish.’ In some other descriptions Philostratus, or the painter whose work he describes, goes even further, representing one of the characters in the moment before an

action takes place and the other character after it, such as in 1.24 *Hyacinthus*. Here Apollo is shown as throwing a disc and Hyacinthus as laying on the ground mortally wounded by the same disc. This appears to be a variation of the rendition of the two moments already discussed on the examples of the surviving paintings from Boscotrecase. The paintings from Boscotrecase included at their central point the respective protagonists unifying the narrative into one: Cyclops and Andromeda. Whilst the description 1.24 *Hyacinthus* by Philostratus the Elder omits such a central and anchoring element.

Such literary descriptions of now lost paintings allow us to envisage them as representing an animated sequential narrative, as if putting together the sequences of a film. These descriptions and this painting practice of the European antiquity concerned with the representation of time bring forward the construct and representations of the causative sequential narrative in the visual arts. This construct is evident in the linear narrative representations on many of the Roman bas-reliefs and friezes. The examples of these include the continual relief on the Trajan's column in Rome from 113 (Lepper, Frere, 1988) and the sculptural decoration of the Arch of Constantine in Rome (dedicated probably in summer of 315) which stems from a variety of sources. The Arch of Constantine features some of the *spolia* reliefs taken from the previous monuments as well as the frieze that wraps around the monument that was executed at the time of Constantine. Whilst the *spolia* bas-reliefs such as the Hadrian's medallions were originally structured as individual images that formed part of a larger narrative only when put together in a sequential order, the quasi-historical narrative relief representing Constantine's Italian campaign can only be read as a sequential narrative. The story of Constantine's relief begins with the Departure from Milan on the western side, through the Siege of Verona and the Battle of Milvian Bridge on the southern side, to the victorious Constantine with his army entering Rome on the eastern side and concludes on the northern side with the representation of the two moments of Constantine's newly established rule in the city of Rome: the emperor speaking to the citizens at the Rostra; and the emperor distributing money to the citizens. Such a representation of a narrative and of the moments in time connected in a single artwork is yet another example of the same well established pattern already evident in the surviving examples of the Roman painting at the turn of the era, and skilfully described by Philostratus the Elder in the 3rd century AD.

The connection between the art of Constantine's era and the Byzantine art practices is well documented (Kitzinger, 1977), although perhaps this very connection, the manner in which the time is represented in the two art practices has thus far remained somewhat less explored. The nuances in the manner of representing the construct of time which constitutes of separate and sequential moments emerged in both secular and religious art and in some instances brought forward new constructs. Amongst such constructs somewhat paradoxically is the contradictory term of timelessness championed in some of the masterpieces of the Byzantine and the Serbian medieval art. In secular art practices a strong link can be established with the works of the European antiquity. It is through this connection that one of the postulates of depicting time in the arts – as outlined by

Philostratus the Elder and evidenced in the arts of the European antiquity – emerged in a most unique work in the oeuvre of the Serbian academic realist painter Uroš Predić in the first half of the twentieth century.

LITERATURE

- Aristoteles, (1885). *Περὶ ποιητικῆς, Poetics*. Leipzig: Teubner.
- Bojić, Z. (2013). Filostrati, O slikarstvu. In: Filostrat Stariji, Filostrat Mlađi, *O slikarstvu*, uvod, izbor reprodukcija, prevod sa starogrčkog na srpski jezik, komentari i indeks Zoja Bojić. Beograd: Zavod za udžbenike i Dosije studio.
- Galerija Matice srpske. (2013). *Slika u fokusu*. Novi Sad: Galerija Matice srpske (<http://www.galerijamaticesrpske.rs/2013/slika-u-fokusu-februar.html>)
- Horelšejk, V. (1888). *Devojka na studencu* [Štampana muzikalija] : *pesma Branka Radičevića / komponvao za pevanje V. Horejšek a za glasovir sastavio H. Dubek*. Novi Sad: Izdanje srpske knjižare Braće M. Popovića.
- Jovanović, M. (1998). *Uroš Predić*. Sombor: Zlatna grana.
- Kitzinger, E. (1977). *Byzantine art in the making: main lines of stylistic development in Mediterranean art, 3rd–7th century*. Cambridge, Mass: Cambridge UP.
- Lepper, F, Frere, S. (1988). *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*. Gloucester: Alan Sutton Publishing.
- Predić, U. (2002). *Autobiografija*. Beograd: *Vreme*, nos. 607–612.

Зоја Бојић

ПРИЛОГ ЧИТАЊУ СЛИКЕ ДЕВОЈКА НА СТУДЕНЦУ УРОША ПРЕДИЋА

Српски уметник академског реализма Урош Предић је створио значајно и популарно дело *Девојка на студенцу* 1918, које је на јединствен начин завршио 1936. године. Оно представља ликовну паралелу епонимној песми Бранка Радичевића. Дело се састоји, заправо, из две слике: млађа представља младића на коњу и девојку поред разбијеног крчага са још једним крчагом, док каснији рад представља исту девојку како замишљена седи крај крчага. Предић је потом слике урадио под исти, заједнички рам.

Предићево остварење припада традицији приказивања идиличних сеоских сцена у српском сликарству. При том, оно се наставља на слична друга његова остварења, чији опус укључује жанр сцене, портрете, симболичне и историјске композиције, као и иконе. *Девојка на студенцу*, пак, надовезује се на једну другу, дугу и трајну традицију у српском сликарству. Будући да се састоји од два паноа (слике), од којих сваки представља један тренутак замрзнут у времену, дело тиме двапут и секвентно приказује исте протагонисте, јер је девојка представљена пре и после кључног драмског тренутка. Таква пракса је често коришћена у византијској и српској средњовековној уметности. Представљањем протагонисте више пута у истој композицији сликар је остваривао илузију безвременог концепта времена. Предић је створио велики број појединачних икона и икона за иконостасе, као и неке фреско приказе

религиозног садржаја, али у тим делима није користио традицију приказивања истог лика више пута у оквиру једне композиције, као у остварењу *Девојка на студеницу*. Напротив, Предићева религиозна остварења, као и световна дела, углавном се придржавају аристотеловског принципа јединства места, времена и радње примењеног у ликовној уметности.

По томе, Предићеву *Девојку на студеницу* могуће је поредити са неким делима европске антике, а посебно са два панона која потичу из тзв. Царске виле из места Боскотреказе у Италији из касног првог и раног другог века наше ере, данас у Метрополитен музеју у Њујорку. Један од панона представља киклопа Полифема, а други хероја Персеја. Оба панона представљају свог протагонисту по двапут у композицији, и то како учествују у различитим сценама које сачињавају њихове митове. Панони одговарају описима слика писца Филострата Старијег из другог или трећег века наше ере. Са Витрувијем, Плинијем Старијим, Филостратом Млађим и Калистратом, Филострат Старији може бити означен као један од историографа уметности европске антике и као писац најстарије познате теорије уметности. Он је идентификовао начин на који време може бити приказано у некој слици, укључујући метод секвентног приказивања узрочних и последичних епизода неке приче. Сличан метод могуће је препознати и на неким репрезентативним примерима римског рељефа са садржајем линеарне наратије, попут рељефа на Трајановом стубу у Риму из 113. године наше ере и фриза Константиновог славолука у Риму (315). Та ликовна пракса приказивања времена може да се идентификује као порекло метода не само византијског и српског средњовековног сликарства, него и уметника из других, каснијих времена. Међу њима је и Урош Предић, односно његово дело *Девојка на студеницу*.

78.011.26(497.11)“198”
316.72:78.011.26(497.11)“198”

Јелена Божиловић

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Департман за социологију
jelena.bozilovic@filfak.ni.ac.rs

Јелена Петковић

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Департман за социологију

ПОЛИТИЧКО-ЕСТЕТСКА ДИМЕНЗИЈА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ НОВОГ ТАЛАСА*

Апстракт: *Нови талас* (*New wave*) појавио се на Западу (САД и Великој Британији) крајем седамдесетих година XX столећа. У односу на дотадашње музичке правце, *Нови талас* се разликовао како музички тако и идеолошки. Његови протагонисти имали су критички однос према доминантним вредностима Запада и идеологији потрошачке културе и залагали су се за индивидуалност и слободно изражавање политичких ставова. То су често изражавали кроз вулгарне текстове и декадентне животне стилове. Иако је СФРЈ била политички и идеолошки опозит Западу, извесна отвореност земље допринела је упливу одређених културних вредности, међу којима је и феномен овог музичког правца. И на овим просторима *Нови талас* је, као и у друштвима из којих је потекао, носио сарказам, али је имао и извесне специфичности. Провокација и протест новоталасних бендова у СФРЈ били су усмерени против доминантних идеја владајуће социјалистичке идеологије (братства и јединства) и партије Савеза комуниста Југославије и имали су субверзивни карактер. Ипак, с обзиром на то да су музичари из различитих југословенских република успешно сарађивали и подржавали се, *Нови талас* је у великој мери био и генерацијски феномен, чији основни циљ јесте била музика, а не политика. Овај рад има за циљ да прикаже основне манифестације новоталасне поткултуре у политичким и друштвеним оквирима СФРЈ.

Кључне речи: *Нови талас*, СФРЈ, идеологија, естетика, поткултура

* Припремљено у оквиру пројекта Центра за социолошка истраживања Филозофског факултета у Нишу, *Традиција, модернизација и национални идентитет у Србији и на Балкану у процесу европских интеграција* (179074), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

НОВИ ТАЛАС И ПАНК НА ЗАПАДУ

Разматрања о појави Новог таласа, који се оквирно смешта у другу половину седамдесетих година прошлог века, обично се надовезују на разматрање панк поткултуре.¹ Наиме, Нови талас (*new wave*) је у његовим почецима тешко одвојити од панка (*punk*) и тек је почетком осамдесетих могуће увидети јаснију дистинкцију између ова два музичка правца. Без обзира на широку палету модерних панк тј. пост-панк елемената данашњице, можемо рећи да је ова поткултура настала у Енглеској и трајала у периоду од 1976. до 1981. године. То време остаје записано у историји као време кризе британског острва. „Стил панка мора да се разуме у контексту социјалног пропадања Британије у касним седамдесетим годинама – ’демонтирањем’ социјалне државе, порастом броја незапослених, расним немирима у унутрашњости Британије, растућом фрустрацијом младих људи“ (Bennett, 2001, стр. 62–63). Штрајкови и немири су били свакодневица, а ТВ канали су настајали, бивани забрањивани и нестајали муњевито брзо. Нерадна атмосфера доводила је до социјалне напетости, а из ње су индуковани мржња, немири и пораст већ разбуђеног расизма. На неки начин, постојала је потреба за појавом нечег што ће дубоко изнутра да уздрма систем и поремети устаљене вредности. Панк је управо представљао све то. Сву друштвену ружноћу и изопаченост, сиротињу, немоћ и безнадежност панк је успео да обједини у стил. Тај особени супкултурни стил био је оличен у идентитету панкера. „Прави панкер у ствари сам креира своју одећу, а његов интегритет се читава у његовом изгледу. Музичари из панк група своје наступе пред публиком базирају на ликовима који су произашли из њиховог личног стила или бизарних делова њихове личности. Често усвајају нова имена која изражавају њихову бунтовну природу – Poly Styrene, Sid Vicious, Johnny Rotten – и у великој мери дугују наслеђу уметничких школа и концептуалне уметности“ (Brake, 1987, стр. 165–166).

Првим представницима панка и њу вејва сматрају се бендови Sex pistols, The Ramones и Talking Heads. Иако панк није трајао дуго, његово деловање и печат који је оставио на друштво сежу дубоко. Оно што је одликовало панкере били су пре свега провокативност и протест уперени како према дотадашњим музичким трендовима, тако и ка владајућој неолибералној идеологији и потрошачкој култури. Ексцентричност панк поткултуре и панкера огледа се у њиховој бизарној визуелној презентацији, тј. ономе што Греил Маркус (Marcus) назива *револт стила* (Markus, 1988, стр. 35). Панк-бунтовници трудили су се да буду екстремно супротни моделу „углађене“ доминантне културе, а решење су пронашли, између осталог, у намерној ружноћи манифестованој кроз стил облачења: „бодљикаве“

¹ „Реч *punk* као да је сумирала нит која је повезивала све оно што смо ми волели – пијан, неугодан, интелегентан, али не претенциозан, апсурдан, ироничан и све остало што је привлачило нашу мрачнију страну“, записује „кум“ панка Легс Мекнил (Legs McNeil), в. Marković, 2003.

фризури, раздеране мајице, чиоде прободене кроз лице, разни симболи анархије (Makdonald, 2012, стр. 35). Декадентни стил живота, који се огледао у претераној конзумацији алкохола и опојних средстава и промискуитетности, такође је део онога што се назива панк поткултуром. Због свог „вриштећег“ имица панкери су ужасавали околину. Они су мешали симболичку и стварну агресивност и због тога били предмет сталног легитимисања (Perasović, 2001, стр. 238). Са музичке стране гледано, умеће свирања у панку није било од прворазредног значаја. Већ је ушао у легенду коментар рок музичара и продуцента Ника Лоуа (Lowe) о Секс пистолсима: „Заправо ни мало није битно да ли они знају да свирају или не“ (Tucker, 1987, стр. 86). Солирање на гитари и дуге деонице за гитару карактеристичне за прву половину седамдесетих, овде је замењено једноставним ритмовима и вулгарним текстовима са јасним порукама против естаблишмента. Вокално умеће такође није било од значаја. Панкери су примењивали непевачки вид изражавања, не само да би направили раскид са претходним музичким шаблонима, већ и да би истакли важност политичких порука које желе да пренесу (Bortvik i Мој, 2010, стр. 111). Променила се и публика: она више није тражила техничко умеће и инструменталну виртуозност, већ енергију која је пулсирала у ритму нове друштвене ситуације.

Субверзивни политички текстови чинили су да панк од стране власти, али и јавности уопште, буде перципиран као опасност по друштвени поредак и омладину. У то време у САД и Великој Британији неолиберална идеологија (у САД названа *реганизам*, а у Британији *тачеризам*) узела је маха, што је резултовало оштрим социјалним неједнакостима. Панк постаје предводник бунтовништва омладине радничке класе која „свој насилни и провокативни глас нуди свима онима који немају више шта да изгубе, а немају ни наду да ће ишта добити“ (Torg, 2002, стр. 28). У таквом социјалном амбијенту у коме нема будућности („*No future*“) панкери су изражавали своје антидруштвено расположење и анархизам на радикалан начин, на шта је режим одговарао цензуром. Због песама *God Save the Queen* и *Anarchy in the U.K.* Секс пистолсима је забрањено да јавно наступају – концерте су држали под псеудонимом, а на радију се нису смели чути.

Како је панк већ увелико био жигосан, менаџери и радио водитељи вешто су прибегли алтернативном називу који би био прихваћенији и који би омогућио бендовима пролаз, тј. могућност медијске презентације. Уместо до тада учестао термин *панк* (отпадништво, трулост, безвредност), почео се употребљавати беневољентнији назив „Нови талас“ (*New wave*). Иако је у почетку довођен у везу са панком, временом (током осамдесетих) Нови талас почиње да се од њега музички све више дистанцира. Нови талас је постао све популарнији назив за музику која је жанровски била другачија од панка, а која се одликовала великом разноликошћу. Она је укључивала *synth pop*, *dream pop*, нови романтизам, *dark wave* и друге музичке правце. Мајк Брејк (Brake) је направио успешну паралелу између панка и новог таласа. „Панк је био дефинисан као музика коју свирају бун-

товне, али музички мање компетентне групе, а *new wave* као софистициранија музика коју су ове групе свирале у годинама које ће уследити. Ова музика је била карактеристична за британску рок традицију у којој, за разлику од америчке, до изражаја долазе музичари аматери који су пуни ентузијазма али којима недостаје техника и увежбаност“ (Brake, 1987, стр. 165). Нови талас је пре свега био музички иновативан, а могуће је идентификовати и стилске елементе који га уводе у поткултурни свет. Спољни облици идентификације припадника новог таласа били су оличени у краткој разбарушеној коси, кожним јакнама и сакоима начичканим зихернадлама и беџевима, уским фармеркама и патикама. Та поткултура у моду је вратила понешто од класичне рокенрол иконографије, преферирајући друштвене вредности које су истицале индивидуализам, слободу и разбијање конвенција (Ivačković, 2014, стр. 239).²

Градови који су били центар Новог таласа на Западу, били су Лондон, Манчестер и Њујорк.³ Енглеска панк сцена се развијала спонтано од почетка седамдесетих година, да би тек у својој каснијој фази изнедрила бендове који ће репрезентовати и на својим леђима изнети цео покрет до самог краја, тј. до његове „мутације“ у њу вејв. „Три бенда представљају три различита крака панк покрета. Ту су биле лична политика Секс пистолса, озбиљна политика Клеша и позориште, логоровање и добра забава бенда Демд“ (Lidon, 2008, стр. 156). У Америци посебно значајну улогу имао је њујоршки клуб CBGB (Country BlueGrass Blues), око кога су се окупљали уметници попут Patti Smith, Television, The Ramones-а и других.⁴

Неколико речи и о музичком реализму панка. Панк је, наиме, укинуо дистанцу и поништио разлику између извођача и публике. Тиме је помутио славу многих рок звезда, базирану на нарцисоидном разметању и лидерству. Као музика радничке класе, панк се посветио истраживању живота улице. „Небеске“ теме спуштене су

² Осим изворне везе са панком, нови талас се развија и из постпанка, као врсте панк музике са израженим интровертним и експерименталним звуком и мрачним текстовима.

³ „Ако је енглески *punk* и *new wave* створен од стране клинаца којима су досадили богате *rock* звезде и њихови петоминутни гитарски солои, онда је амерички *new wave* експлодирао јер је младим ексцентрицима из средње класе такође био потребан простор унутар *rock and roll* пантеона“ (Tucker, 1987, стр. 88).

⁴ Поставља се питање какве је музичке иновације изнедрио панк, у смислу продукције и рецепције. Врло значајна естетска нит панк поткултуре је и принцип (неки кажу филозофија) „уради сам“ или *DIY* (скраћено од *do it yourself*). *DIY* је карактеристичан за многе супкултуре које су изричито противници такозване индустријске естетике и заговорници тенденција да људи треба стварима да приступају у складу са својим личним потребама. У панку, као и у поткултурама карактеристичним пре свега по особеном музичком изразу, јавила се потреба за смањењем удаљености на релацији аутор – потрошач. У панку се *DIY* детерминише као једна посебна супкултура у оквиру супкултуре. Уместо традиционалног снимања и издавања албума, које велике издавачке компаније обично испрате великим рекламним кампањама, промо спотовима, гигантским турнејама, панк бендови снимају и продуцирају сами себи албуме са јако скромним буџетом који сами финансирају, сами праве и лепе своје рекламне плакате и сами (или уз помоћ својих обожавалица) организују своје свирке. *DIY* се, пак, не односи само на музичку сферу панка већ и на многе остале, као што су мода и штампа.

на земљу, у британско друштво велике економске кризе и растуће незапослености. Ту нема сјаја нити гламура, нема лицемерства и претварања – суштина је у казивању истине (Božilović, 2009, стр. 107). Предност панка је у томе што је успео да своје метафоре учини свима разумљивим. То је постигао једноставношћу музичке форме, као и избором текстова посвећених монархији, депресији, сиромаштву, незапослености, редовима на берзи, расним немирима, високим станаринама и осталим појавама са којима су се суочавали људи са друштвене маргине. Заправо, панк је „релативно успешно повезивао политику протеста, новог естетског стила и нових облика економске контроле“ (Stivenson, 2007, стр. 109).

На крају овог општег представљања музичког феномена новог таласа, треба рећи и то да се он доводи у везу с истоименим правцем у филмској уметности, а који се сматра његовим претечом. Нови талас на филму настаје крајем педесетих и почетком шездесетих година XX века и представља естетски раскид са дотадашњим конвенцијама у филмској уметности. *Nouvelle vague* настаје у Француској и његови представници су Годар (Godard), Шаброл (Chabrole), Мал (Malle) и Трифо (Truffaut). Иако нови талас у музици нема директне везе са овим правцем на филму, они ипак имају неке заједничке социјалне и естетске елементе. Оба правца базирају се на критици капиталистичког друштва, али и отпору према стагнирајућој филмској, односно музичкој сцени која је у времену њиховог настајања и сувише блага и конформистична.

ИДЕОЛОШКО-КУЛТУРНИ КОНТЕКСТ СФРЈ И ПРОДОР НОВОГ ТАЛАСА

Одвајање СФРЈ од Источног блока, односно дестаљинизација Југославије догодила се још 1948. године. На плану културе, то је резултовало отвореношћу државе ка утицајима са Запада, што је за земље Источног блока које су биле под тзв. гвозденим завесом било незамисливо. Своју јединственост и самосталност Југославија је показала реализацијом идеје социјалистичког самоуправљања, што је на унутрашњем плану била врста „трећег пута“, док је на спољном плану потражила упориште у Трећем свету и политици несврстаности (Звијер, 2011, стр. 34–35). Западни утицаји били су видљивији мање у политичкој, а више у културној сфери. Културни садржаји са Запада продирали су у Југославију захваљујући културним центрима САД и Велике Британије, а процес културне размене и утицаја остваривао се понајвише преко филмова, радија, плоча и штампе.

Сарадњу између СФРЈ и Запада, Александар Раковић објашњава као нешто што је одговарало обема странама: „Земље Запада су уочиле шансу да преко Југославије ослабе спољнополитичку моћ и наруше унутрашњу кохезију социјалистичког лагера. Југославија је, пак, у успостављању јаких економских и војних односа са западним земљама видеала прилику да се одупре претњама источног блока, извуче

из наметнуте економске блокаде, спречи распад привредног система и сачува независност земље“ (Раковић, 2012, стр. 85). Имајући у виду да је свакој страни било јасно да се потпуна сарадња не може остварити с обзиром на идеолошке супротности, размена на пољу културе је за почетак била нешто прихватљиво. Већ педесетих година у Југославији се слуша џез, а шездесетих стиже и *rock'n'roll*. Све то резултује стварањем домаће рок сцене током следеће две деценије, а највећу популарност доживљавају бендови који су комбиновали традиционални народни мелос са рок звуком (Куау, 2009, стр. 88). Међу њима су најпопуларнији састави Бијело дугме, Рибља чорба, Смак, Ју група, Парни ваљак, такође и солисти попут Микија Јевремовића, Мише Ковача, Здравка Чолића, Оливера Драгојевића, Ђорђа Балашевића. Већина извођача слагала се са режимском политиком (из патриотских, а не идеолошких разлога), док су неки од њих били спремни да подилазе режиму кроз хвалоспеве о самоуправном социјализму и његовој водећој фигури на овим просторима – Јосипу Брозу Титу.

Након Титове смрти (1980), идеологија југословенског братства и јединства и величање радничке класе, који су до тада како-тако одржавали кохезију федерације, почињу да слабе. Знаци кризе постали су видљиви у многим доменима, па тако и у сфери културе. Инес Прица је аргументовано указала на антиципацију кризе југословенског друштва краја осамдесетих у попкултурном и супкултурном миљеу феномена „новог вала“. У новоталасном уметничком изразу она је препознала неке темељне топове кризног говора, попут краја идеологије, регионализације културних идентитета и реалистичког бављења стварношћу (Prica, 1990, стр. 23). На сцену је ступила једна нова генерација младих бунтовника који ће својим ангажманом, уметничким и друштвеним, оставити велики траг на културу свих република. Неке новоталасне групе генерисане су из панка као музичког и поткултурног стила, а само су нијансе брисале те границе. „Тако се сет иначе хетерогених изражајних облика нашао под заједничком егидом ове ознаке: од херметичких артистичких пројеката љубљанског *Neue Slovenische Kunsta* до тзв. *underground* стрипа, од опскурних концерата панк група до питких хитова ревитализиране домаће поп-глазбе, од дизајна омотница плоча, рок фотографије, беџева, графита, фанзина до специфичног (тада врло храброг) третмана политичких тема студентских радио станица и омладинског тиска“ (Prica, 1990, стр. 23).

Дотадашњи идоли југословенске омладине, попут Бијелог дугмета, престају да буду једине важне фигуре на сцени, а јавља се нова генерација младих креативаца, који нису били оптерећени идеалима социјализма. Смену генерација Иван Ивачковић коментарише овако: „Нестао је диктатор чија је реч одређивала судбине, а стасала је генерација која је користила диктаторову попустљивост у попуштању утицаја са Запада“ (Ivačković, 2013, стр. 239). Били су то урбани млади људи који су ишли у корак са британском сценом и о којима је писала и светска штампа. Урбани центри Новог таласа били су Београд, Загреб, Љубљана, Сарајево, Нови Сад и Ријека. Годином почетка новоталасне музике у СФРЈ узима се 1981,

када је објављена плоча *Пакет аранжман*, на којој се налазе песме бендова Шарло акробата, Идоли и Електрични оргазам, који се сматрају главним представницима београдске новоталасне сцене. Отприлике у исто време хрватску новоталасну сцену градили су састави попут Парафа, Прљавог казалишта, Азре, Филма и Хаустора; словеначку сцену, пак, предводили су Булдожер, Панкрти, Лачни Франц и Лајбах.

Свака критика и иронија новоталасних уметника последица је тада актуелне друштвене спознаје, уметнички обележене и естетски обликоване кокетирањем са алтернативним, авангардним и модерним етно-музиколошким кретањима. У социо-културолошком смислу, техника реализације музичких замисли новоталасних стваралаца мање је важна у односу на личне и друштвене проблеме које су музичари истицали кроз низ суптилних и рафинираних, некада и потпуно децидираних и виспрених стихова својих песама. Уметничко ослобађање урбаног духа кроз алтернативни и критички културни ангажман и друштвено провокативну нарацију Новог таласа имало је за циљ, поред примарног аутентичног музичког израза, и својеврсну деконструкцију стварности кроз другачију политичко-идеолошку и етичку визуру од оне која је званично наметана. Алтернативна понуда Новог таласа огледала се како у музичком изразу тако и у вредносним преференцама. У текстовима песама, наступима на концертима, визуелној презентацији преко омота плоча и видео-спотова, бендови су кроз иронију, алузију и метафоре исказивали свој став о пожељним друштвеним идеалима⁵. Као и на Западу, домаћи аутори су са подсмехом гледали на солирање на гитари или певачко умеће које је било особеност њихових претходника. Оно што сада постаје суштина музике, није музичко умеће као такво, већ политички и културни протест. Теме које обрађује Нови талас односе се на певање о југословенској полицији уз дотад невиђени сарказам или хвалоспев рата на ироничан начин (Параф). Већина песама бави се и критиком негативних друштвених појава, попут снобизма и расипништва као основама мејнстрим идентитета (песма „Златни папагај“ Електричног оргазма). На удару су и вредности родитељске културе, онога што „треба“ и „мора“, по чему се посебно истиче филм Мише Радивојевића *Дечко који обећава*, који обрађује бунт и непристајање на вредности које се намећу „одозго“ и нарушавају могућност индивидуалног избора и самостално креирање властитог идентитета. Многи новоталасни аутори своје отпадништво од система манифестовали су солипсизмом и повученошћу у ограђени унутрашњи свет, где се у текстовима песама урбани амбијент препознаје као важан оквир индивидуалног идентитета. У том контексту свакако је важно споменути Луну и Ла

⁵ Занимљиво запажање у том контексту износи Сениша Шкарица, један од пионира рок музике у нас. Он не негира „звездане новоталасне тренутке“, који се често истичу као први аутохтони тренд домаћег рока, али сматра да је „електричарски покрет“ с почетка шездесетих имао недвосмислено веће размере, чак и већу покретачку силу, испуњену немерљивим ентузијазмом и жудњом младих да се ухвати корак с представницима „трулог“ Запада, макар само на пољу доколице и забаве (Škarica, 2005, стр. 24).

страду (чији је идејни творац писац Слободан Тишма). Шарло акробата такође одише индивидуализмом и неконвенционалношћу, комбинујући панк, реге и ска музички израз. Култна песма *Нико као ја* представља манифест нове генерације бунтовних индивидуалаца који су непристајањем на друштвено пожељне обрасце изгледа, понашања и начина живота градили сопство, певали о слободи и иступали против конформизма.

Грандиозни идеолошки пројекти у оквиру Новог таласа негирају се певањем о конкретним проблемима на микро друштвеном нивоу, скретањем пажње са глобалног и наднационалног идеолошког фокуса на локални доживљај света. У том контексту Прица обрађује два значајна новоталасна феномена: Лајбах и њихов *Neue Slowenische Kunst* и *Нови примитивизам*.⁶ Неке друге групе биле су директније и ишле још даље у критици система. На њихов социјални ангажман гледало се као на потенцијалну политичку опасност. Зато је држава реаговала различитим облицима цензуре, почевши од забрањивања коришћења одређене симболике која се сматрала неподобном, привођењем на информативне разговоре, контролисањем списка песама пред концертне наступе, забраном наступа и склањањем са медија. Најкарактеристичнија метода био је порез на шунд, чија је сврха била цензура провокативних текстова песама.

Режим је, иначе, за новоталасне музичке групе сматрао да се ради о нелегалним удружењима, чија је идеологија непријатељски настројена према социјалистичком самоуправном друштву, као и да је блиска ниҳилизму, анархолиберализму и идеолошком неутрализму. Нови талас су чак повезивали и са нацифашизмом (Prca, 1990, стр. 24). У том контексту посебан значај има албум Идола *Одбрана и последњи дани*. Омот плоче, чији је аутор Горанка Матић, за мотив има православлје (детал са тканине Св. Николе), док је назив исписан ћирилицом, што је за то време било готово незамисливо, јер је у Србији употреба ћирилице сматрана националистичком провокацијом.⁷ Новоталасни идеолошки преокрет Анте Перковић идентификује управо у концептуалном оквиру овог албума који заузима другачији однос према религији и традицији, последњем преосталом нетакнутом табуу на друштвеној сцени Југославије. Идоли се, за разлику од неких других бендова, нису задржали на нивоу усамљене поетске слике – направили

⁶ *Neue Slowenische Kunst* (НСК) представља контроверзан политичко-идеолошки пројекат настао 1984. године, око којег су окупуени различити уметници, од којих је најпознатија словеначка група Лајбах. Провокативност НСК-а огледала се у коришћењу тоталитаристичких и националистичких симбола, којима су се СФРЈ и Тито доводили у везу са нацистима и Хитлером. *Нови примитивизам*, уметнички пројекат из Босне, подједнако је аутентичан као и НСК. Циљ нових примитиваца било је слање социјалне и политичке поруке од „малих“ људи са маргине друштва, али кроз хумор и пародију (Dragičević Šešić, 2012, стр. 220). Заједничко за оба покрета јесте истицање локалне аутентичности насупрот званично афирмисаној наднационалној идеологији и скретање пажње на свакодневицу и животне проблеме обичног човека.

⁷ Загребачко Прљаво казалиште је нешто касније такође имало фазу у којој су певали о нацији, домовини, рату и патриотизму.

су целовит, до тада незабележен трансфер и „телепортирали православно појање директно у rock-matricu“. Најбоља потврда универзалне естетике овог албума јесте чињеница да је то најбоље прихваћени албум југословенске сцене у међународним оквирима, који је доспео на многе листе најбољих албума у Европи 1982. године (Perković, 2011, стр. 42–43). Поред кокетирања са национализмом и православљем, присутно је и иронично певање о социјалистичкој радној етици (песма *Маљчики*).⁸ Иако се политичка провокација могла чути и у групама које су о томе певале пре Идола (Панкрти су један од примера), овај састав је то чинио на другачији, мекши и питкији начин. Политички бунт био је спакован „у дивне, једноставне поп мелодије“ (Ivačković, 2013, стр. 253).

Иако је употреба националистичке и нацистичке симболике неких новоталасних група евидентна, не би било исправно закључивати о томе да су они заиста били поклоници датих идеологија. Поигравање са коришћеним симболима више је представљао генерацијски бунт, субверзију и провокацију него јасну политичко-идеолошку опредељеност. Пре се може рећи да је ова генерација младих осећала истрошеност идеологије и кризу у настајању на коју су реаговали јединственим ангажованим поткултурним изразом. С обзиром на то да су новоталасне групе кроз свој музички израз и начин живота понајвише афирмисале идеје слободе, индивидуалности и разноликости, можда би се могло рећи да су махом били наклоњени идеологији либерализма. Али, чак ни то није било довољно да би се Нови талас у целости могао сврстати у конкретну идеологију, из разлога што је реч пре свега о генерацијском феномену, коме је, како каже Грегор Томц, оснивач групе Панкрти, музика била важнија од учења у било каквом идеолошко-политичком пројекту (упор. Куау, 2009, стр. 100).

Сарадња и подршка која је постојала међу бендовима између свих република довољно говори о чињеници да се у случају Новог таласа пре свега може говорити о генерацијском поткултурном идентитету. Да се у њиховом деловању национализам заиста препознавао као идеолошки дискурс, вероватно „Југотон“ (водећа издавачка кућа из Хрватске) не би издао албум *Одбрана и последњи дани*, који осим визуелне провокације, садржи и песму под називом „Играле се делије“. У прилог тези о Новом таласу као генерацијском феномену говори и солидарност коју су социјалистички омладински савези (иако везани за партију и лојални истој) исказивали према све популарнијим новоталасним групама, дајући им простор за одржавање проба и концерата и помажући им у штампању рекламног материјала.

⁸ „Текст се састоји из једне непрекидне претеране афирмације соцреалистичког дискурса. Лирски субјекат описује свој свет као да је заиста као на неком пропагандном плакату: певајући радник вредно ради и радује се због својих доприноса исто као и због богате жетве и социјалистичких победа будућности. Једна строфа на руском појачава везу са стаљинизмом, која је овде вероватно свесно одабрана као стратегија да би се заобишле евентуалне потешкоће са цензуром. Деконструкцијом социјалистичке радне етике не напада се, међутим, само стаљинизам, већ и – на руском примеру – социјализам у целости и тиме идеолошка основа социјалистичке Југославије“ (Куау 2009, стр. 93–97).

Паралелно са слабљењем социјалистичке идеологије јачао је индивидуализам као и друге вредности које су долазиле са Запада, а које су све више постајале кохезивна сила међу младима. Генерацијска поткултура постала је јача од комунистичких вредности, партијске идеологије и нације као оквира идентификације младих.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Многи аутори, попут Арнолда Хаузера (Hauser, 1986), сматрали су уметност специфичним видом друштвене праксе која, у целини узев, тежи сазнавању, вредновању и савлађивању стварности. Друштвено искуство које долази до изражаја кроз уметничка дела чини та дела, између осталог, јединственим и несводивим одразима стварности. Нови талас је у СФРЈ био управо аутентичан уметнички, симболички израз и критички одраз тадашњих друштвених околности. Овај уметнички покрет је конституисао сопствену естетску реалност, која је изнутра кореспондирала са друштвеном реалношћу и била својеврсни реакциони став према актуелним проблемима и феноменима југословенског друштва – срушио је постојеће музичке табуе, направио панику у комунистичком друштву, а земљу отворио ка Западу.⁹ У контексту ауторитарног једнопартијског система, Нови талас је својим критичким потенцијалом представљао важан искорак. Као што су панк и Нови талас на Западу протестовали против неолиберализма и потрошачких вредности, овдашњи актери својим ангажманом настојали су градити нове индивидуалистичке вредности насупрот колективизму. Таква провокативност и контрирање систему Нови талас чине важним друштвено-политичким чиниоцем. Слобода као вредност у оквиру новоталасног стваралаштва је имала значајне импликације у погледу аутономности креативног, уметничког чина, али и у погледу независности од свакодневних друштвених правила и могућности афирмисања критике уређења саме друштвености. Борећи се за слободу мишљења и говора, новоталасна генерација била је склона употреби разноврне контроверзне симболике, али нас то ипак не доводи до закључка да се Нови талас треба посматрати пре свега као идеолошки пројекат. Ради се о генерацијском феномену, чији су носиоци препознавали „отрцаност“ наметаних вредности и идентитета и тоталних истина од сада већ умирућег колективистичког система. Из препознавања овакве ситуације као одговор настају активности које су децентрализирајуће и локализирајуће (Prica, 1990, стр. 27), и које као такве јесу израз почетка кризе и урушавања социјалистичког друштва.

Допринос Новог таласа, између осталог, лежи у интеграцији југословенског друштва у културне европске токове, када су градови СФРЈ живели живот светских

⁹ Видети: <http://petrovicaleksandar2010.wordpress.com/2010/10/13/istorija-rock-muzike-u-srbiji-novitalas/> (извору приступљено 10. 08. 2014).

метропола. Страни бендови држали су концерте у Југославији, заједно са домаћим групама, а западни медији извештавали су о овдашњој сцени. Интересовање за нашу музичку сцену показивали су и суседни народи Источног блока који су живели изоловано. Значај овог покрета у историји домаће рок музике је и у томе што је неке препознатљиве овдашње градске мотиве претворио у аутентичан рокенрол израз. Иако је Нови талас трајао кратко, његов утицај далеко је шири, како у музичком тако и у културном смислу. Интересовање младих ни данас не јењава када су у питању панк и музика Новог таласа, и готово је немогуће замислити да појединац крене да слуша рокенрол музику а да се раније или касније не осврне на неки новоталасни бенд из тог времена.

Домен културе, у коме свакако једно од најзначајнијих места представља Нови талас, често се сагледава као простор у коме је СФРЈ опстала и након њеног краха. Нови талас је формирао локални идентитет градова у СФРЈ кроз јединствену естетику, поглед на свет, значајне уметнике и аутентичне личности (Ристивојевић, 2013, стр. 1015). О њима се и данас често говори и пише – они су велика инспирација за нове креативне подухвате и повод за разне манифестације у знак сећања на овај светли период културне историје нашег (некада југословенског, а данас српског) друштва.

ЛИТЕРАТУРА

- Bennett, A. (2001). *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Bortvik, S. i Moj, R. (2010). *Popularni muzički žanrovi*. Beograd: Clio.
- Božilović, N. (2009). *Izvan glavnoga toka: Sociologija muzičkih potkultura*. Niš: Niški kulturni centar.
- Brake, M. (1987). Tedi bojsi, modovi, rokeri, skinhedi, glem i pankeri, U Anđelković, V. (prir.), *Rock'n'roll: istorija, teorija, estetika, kritika* (str. 146–170). Beograd: TRZ Panpublik.
- Glavan, D. (1983). Na koncertu lekcije iz sociologije. U Albahari, D. (prir.), *Drugom stranom: Almanah novog talasa u SFRJ* (str. 7–11). Beograd: IIC SSO Srbije.
- Звијер, Н. (2011). *Идеологија филмске слике: Социолошка анализа партизанског ратног спектакла*. Београд: Филозофски факултет у Београду.
- Dragičević Šešić, M. (2012). *Umetnost i alternativa*. Beograd: FDU, Clio.
- Ivačković, I. (2014). *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*. Beograd: Laguna.
- Kyaw, N. (2009). Računajte na nas. Pank i novi talas/novi val u socijalističkoj Jugoslaviji, U Tomić, Đ. i Atanacković, P. (ur.), *Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas* (str. 81–103). Novi Sad: Cenzura.
- Lidon, Dž. (2008). *Roten: Zabranjeno za Irce, crnce i pse*. Laguna, Beograd.
- Makdonald, I. (2012). *Revolucija u glavi: Pesme Bitlsa i šezdesete*. Beograd: Clio.
- Marković, D. D. (2003). *Nije sve to bio rock'n'roll: Antologija kontrakulture*. Beograd: Plato.
- Markus, G. (1988). Teorija i praksa pank roka, U Anđelković, V. (prir.), *Pankeri*. Beograd: TRZ Panpublik.

- Perasović, B. (2001). *Urbana plemena. Sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Perković, A. (2011). *Sedma republika. Pop kultura u YU raspadu*. Zagreb, Beograd: Novi Liber, Službeni glasnik.
- Prica, I. (1990). „Novi val“ kao anticipacija krize. *Etnološka tribina*, 13, 21–29.
- Раковић, А. (2012). *Рокенрол у Југославију 1956–1968*. Београд: Архипелаг.
- Ristivojević, M. (2013). „Novi talas“ u percepciji novih generacija. *Етноантрополошки проблеми* 8(4), 1013–1024.
- Stivenson, N. (2007). *Dejvid Bouvi: Slava, zvuk i vizija*. Beograd: Clío.
- Tompson, K. (2003). *Moralna panika*. Beograd: Clío.
- Torg, A. (2002). *Pop i rok muzika*. Beograd: Clío.
- Tucker, K. (1987). New Wave, U Anđelković, V. (prir.), *Rock'n'roll: istorija, teorija, estetika, kritika* (str. 81–95). Beograd: TRZ Panpublik.
- Hauser, A. (1986). *Sociologija umjetnosti I, II*. Zagreb: Školska knjiga.
- Škarica, S. (2005). *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane 1956–1970*. Zagreb: V. B. Z. petrovicaleksandar2010.wordpress.com, pristupljeno avgusta 2014.

Jelena Božilović, Jelena Petković

POLITICAL-AESTHETIC DIMENSION OF YUGOSLAVIAN NEW WAVE

This paper points to social, political, and aesthetic (musical) characteristics of punk and a movement collectively entitled New Wave. The first part contains the analysis of the social roots of punk, which first appeared in the USA and Great Britain in the 1970s. The musical structure of punk is tendentiously very simple. It emerged as an opposition to complex rock arrangements, which were striving for instrumental virtuosity (primarily guitar musicianship) and perfect vocal performances. Contrary to art rock, punk insists on the music which should erase the distance between musicians and audience. The aesthetic form of punk is complementary to its social tendencies used by punk rockers to emphasize various social anomalies: economic collapse and moral downfall, growing unemployment, advancing racism, corruption, nepotism, and others. The leaders of the punk movement are Western bands such as The Sex Pistols and The Ramones. Punk has succeeded in turning all of the social ugliness and degeneracy into a style.

The very name of New Wave allowed bands to experience better distribution and greater social acceptance. Even though at first related to punk, New Wave began to distance itself musically from punk over time (during the 1980s). It is the case of music which differed from punk in terms of considerable diversity and musical innovation. It included synth pop, dream pop, New Romanticism, dark wave, and other musical styles.

The second part of the paper is dedicated to the phenomenon of the Yugoslav New Wave. This music stemmed from specific social, economic, political, and cultural foundations upon which a socialist country named SFRY rested. Inevitably, one has to look back to 1948 and the fallout between SFRY and the Stalinist system of government practiced in the USSR and the entire Eastern Bloc in those days. As a counterpart to this, the new choice of Yugoslav political leaders was the so-called Western Bloc with the United States at its forefront. The influence of the West was much

smaller in the political than in the cultural sphere. However, indirectly through culture, political and social emancipation of the Yugoslav society took place. Almost until the end of the 1970s, Yugoslav rock and roll did not possess the necessary striking and subversive political edge, only for great changes to occur with the inauguration of punk and New Wave at the beginning of the 1980s. In the musical sense, there were no substantial differences compared to what had happened in the West before, but in the socio-political sense crucial changes took place. Yugoslav punk and New Wave bands started to directly attack the foundations which supported the union of Yugoslav peoples – brotherhood and unity, above all, but also the elements of dictatorship, violation of all types of freedom, and religious individuality. All of the former republics had their own representatives of the New Wave rebellion: in Belgrade these were Idoli, Zagreb had Prljavo kazalište, while Ljubljana had Pankrti and Laibah. Such bands appeared in other Yugoslav towns as well, which finally led to the New Wave project overwhelming other musical styles.

Provocations and actions that countered the system made New Wave an important socio-political factor. Fighting for the freedom of thought and speech, the New Wave generation was prone to the use of various symbols, yet this should not lead to the conclusion that New Wave should be observed as an ideological project, above all else. This is the case of a generational phenomenon, whose bearers recognized the “decrepitude” of imposed values and identities and total truths by then already dying collectivist system. It was a new subcultural style which carried along the signs of a new era. Today punk and New Wave are a thing of the past, however, what remains are indelible traces and tradition to produce new generations of young musicians and rebels.

78.011.26
7.038.51
7.01
316.7^{19/20}*

Nikola Božilović

Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet
bonicult@medianis.net

ESTETIKA POPULARNOG*

Apstrakt: Ovaj rad predstavlja prolegomenu za estetiku popularnog. Reč je o estetici koja obuhvata principe stvaralaštva i komunikacije umetničkih vrsta koje se deklarišu kao „popularne“, a koje često prati negativan predznak trivijalnog, jeftinog, lakog i zabavnog. „Popularno“ je, inače, relacioni termin i određuje se naspram umetnički „visokog“, koga prate atributi kvalitetnog i ozbiljnog. U radu se zastupa teza da tendencija savremene umetnosti ide ka popularizaciji estetskog izraza, kao i to da popularne forme mogu imati vrlo ozbiljne i angažovane pristupe. Pored filma, „lake“ književnosti, pop i rok muzike, grafita i stripa, autor smatra da atributi popularnog u širem smislu zaslužuju i umetničke vrste poput pop-arta, hepeninga ili performansa. Svi vidovi alternativnog izraza (u odnosu na klasične, etablirane umetnosti) jesu popularni, kako u stvaralačkom postupku tako i u načinu komunikacije sa publikom. Estetika popularnog obuhvata kreativnu i receptivnu stranu popularnog kao nerazlučivo jedinstvo umetničkog postupka, čime daje podstreke za dekonstrukciju klasičnog estetičkog mišljenja.

U konkretnim slučajevima postoji obilje primera gde se popularno javlja kao umetničko, što će reći kvalitetno i visoko u estetskom smislu. I obratno, klasične umetnosti sve češće privsavaju formu popularnog, želeći da svoje stvaralaštvo približe širokoj publici. Procesi demokratizacije društva i tehnološki prosperitet učinili su da umetnosti i ukusi danas relativizuju svoje granice. U takvoj vrsti demokratske simbioze i visoka i popularna umetnost postižu rezultate na planovima na kojima su do tada bile „deficitarne“. Popularna umetnost u tom odnosu ne postaje kopija klasične umetnosti, već na svoj prepoznatljiv način proizvodi osećaj uzvišenosti i oduševljenja. Ona je relevantna za svoje primaoce na isti način kao i bilo koja druga vrsta umetnosti. Da zabavna funkcija umetničkih tvorevina ne dovodi automatski u pitanje njihov estetski kvalitet, potvrdila su neka popularna ostvarenja koja su anticipirala postmodernistički izraz.

Ključne reči: estetika, popularna umetnost, publika, rok muzika, pop-art

* Pripremljeno u okviru projekta Centra za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Nišu *Tradicija, modernizacija i nacionalni identitet u Srbiji i na Balkanu u procesu evropskih integracija* (179074), koji finansira Ministarstvo za prosvetu i nauku Republike Srbije.

UVOD

Kao zasebna sfera ljudskog duha, umetnost je jedna i jedinstvena, a kao deo estetskog (simboličkog) iskustva, ona je mnogostruka i raznolika. Najveća vrednost umetnosti leži u činjenici što se ona javlja u više stvaralačkih oblasti i ima bezgraničnu rezervu izražajnih sredstava. Nezahvalno je, a danas i bespredmetno, tragati za nekom opštevažećom definicijom umetnosti. Huard Beker (Becker, 1982) taj problem razrešava stavom da je *kontekst* najznačajniji vid sociološke definicije umetnosti. Po njemu, jedno delo je umetničko ako ljudi kažu da je tako (*sic*). Takvim iskazom odustaje se od diskurzivnog ograničavanja umetnosti, ali se otvaraju vidici i putevi istraživanja društvene suštine umetničkog čina. Pošavši od Bekerovih zapažanja, Viktorija D. Aleksander (Alexander) zaključuje da sadržaje kategorija umetnosti određuje društvo, koga čine grupe ljudi organizovane u umetničke svetove. Ona ukazuje na neke elemente koji odlikuju većinu umetničkih formi. Najpre, postoji *umetnički proizvod* koji *komunicira* sa odgovarajućom *publikom* i izaziva određeno *zadovoljstvo*. *Ekspresivna* forma umetnosti govori o tome da ona ne kopira stvarni život, već predstavlja fikciju ili tumačenje, a na kraju sledi početak – umetnost je određena svojim *kontekstom* (Aleksander, 2007, str. 18). Navedene estetičko-sociološke univerzalije podjednako se odnose na sve umetničke oblike: one koji pripadaju tzv. lepoj ili visokoj umetnosti (opera, klasična muzika, slikarstvo, književnost i druge), popularnoj umetnosti (zabavna muzika, popularna književnost, filmovi, televizijske drame i serije), folk umetnosti (folk muzika, narodne umotvorine, nošnja, „naivno“ slikarstvo) ili umetničkim proizvodima na Internetu (veb umetnost, veb dizajn, muzički klipovi).

Već ovim uvodnim pristupom nehotice smo razdelili umetnost po različitim formama izražavanja i po načinima njenog doživljavanja (stvaralaštvo – recepcija). Princip te razdeobe prevashodno je sociološki, a delimično formalno-estetički. Naime, diferencirane umetničke vrste odgovaraju različitim slojevima publike i mahom se tiču njenog obrazovanja. Podrazumeva se da je publika visoke umetnosti većinski visokoobrazovana i intelektualno potentna, da recipijente popularne umetnosti čini poluobrazovana gradska publika, da je masovna umetnost namenjena ljudima elementarnog obrazovanja i konformističkog ukusa, i da su konzumenti folklornih umetničkih dela osobe ruralnog porekla, nižeg stepena obrazovanja, konzervativnih shvatanja i tradicionalističkog ukusa.¹ Kao i podela umetnosti po navedenom kriterijumu, i ovakva podela publike suviše je rigidna i isključiva. Ona ne dopušta da publika jedne umetnosti može izaći iz svoje sobe i prošetati kroz odaje druge umetnosti. To je realno moguće jer je ukus socijalno-istorijska

¹ Sreten Petrović piše o tri dominantna tipa modernog ukusa: *konformistički*, *konzervativni* (tradicionalistički) i *avangardistički*, i njima odgovarajuća tri stila: stil industrijske kulture, realizam i avangardizam. Konformistički ukus i njemu pripadan socijalni sloj upravlja pogled na sadašnjost (*status quo*), konzervativni na prošlost (regresija), a avangardistički na budućnost (revolucionarno menjanje postojećeg) (Petrović, 2005, str. 163).

kategorija. On nije predestiniran, podložan je razvoju, napredovanju i „vaspitanju“ – svakoj vrsti promene.

Ako je razvrstavanje umetnosti po vrednosnom kriterijumu do polovine XX veka imalo kakvog-takvog smisla, ono je danas, u doba konceptualne umetnosti, veb umetnosti i postmodernizma, apsolutno neprimereno. Pojmovi visoke, popularne i na-rodne umetnosti nikada se ne javljaju u apstraktnoj čistoti. Reč je o idealnim tipovima jer istorija umetnosti poznaje gotovo samo mešane oblike. Isti je slučaj sa publikom, koja je u pogledu ukusa i merila vrednosti manje ili više pomešana (Hauser, 1986², str. 97). Ipak, ma kako su sve podele bile uslovne, one su se pozivale na neke estetske vrednosti. Hijerarhizacija umetničkih vrsta nije iščezla ni danas, kada su u pitanju umetnička dela, estetska merila i nivoi ukusa.

UMETNIČKA ISKUŠENJA POPULARNOG

Popularna umetnost kao deo popularne kulture nalazi se pred brojnim iskušenjima. Elitisti su skloni da je estetski omalovažavaju i da njenim delima pridaju *a priori* negativan predznak.² Nju prate glasine da se stvara isključivo radi sticanja profita i da zarad komercijalnih interesa žrtvuje estetski kvalitet (što je samo delimično tačno). Takva kritika popularne umetnosti vrlo je isključiva i jednostrana, a najveću pogrešku predstavljaju pokušaji da se ona vrednuje i ocenjuje estetskim merilima koja su osmišljena za evaluaciju dela elitne kulture i umetnosti. Elitistička kritika poziva se uglavnom na nevredne radove popularne umetnosti, zanemarujući ostvarenja koja bi takva shvatanja potpuno opovrgla i obesmisllila. Postavlja se pitanje da li su uopšte umesne vrednosne komparacije između visoke i popularne umetnosti. Dakle, popularna umetnost relevantna je za svoje primaoce na isti način kao i bilo koja druga vrsta umetnosti. Ona može proizvesti osećaj uzvišenosti i oduševljenja jednako snažan kao i onaj proizveden u delima klasične umetnosti. Uputno je poći od stava koji je izrečen povodom muzike, a koji se može primeniti na šire estetsko iskustvo. Tim stavom autorica Rašeljka Krnić poručuje da klasična i pop muzika možda imaju istu abecedu, ali govore drugačijim jezikom, pa ih treba i drugačije slušati (Krnić, 2006, str. 1128).

Podele kulture koje su činili neki kulturolozi mogu se samo uslovno opravdati. Naime, zarad teorijskih analiza moguće je klasifikovati kulturu, ali nije poželjno vrednosno je rangirati, poput Edvarda Šilsa (Shils), na: „visoku“ ili „ozbiljnu“, „mediokritetsku“ ili „osrednju“ i „nisku“ ili „prostu“. Još manje prihvatljiv je hijerarhijski pristup u poznatoj tipologiji Rasela Liniza (Lynes): „highbrow“, „middlebrow“ i „lowbrow“ predstavljaju kulturu visokog, srednjeg i niskog duhovnog nivoa, odnosno ukusa. Pomenuti nivoi koji se odnose na stupnjeve inteligencije oblikovani su u XIX veku u praksi određivanja rasnih tipova i inteligencije, merenjem oblika i kapaciteta lobanje. Linizova kulturalistička op-

² Da ni visoka umetnost nije lišena trivijalnosti pokazuje opaska Hermana Broha (Broch) o „kapi kiča“ u svakoj umetnosti.

tika manifestovala se u tvrdnji da se socijalne razlike (temeljene na društvenoj strukturi i stratifikaciji) sve više gube, i da umesto njih nastaje novo strukturisanje na osnovi ukusa kao estetske kategorije i intelektualnih svojstava ljudi. Za razliku od ovakvih uobičajenih vrednosno-hijerarhijskih distinkcija, Herbert Gans (Gans) smatra da su visoka kultura i popularne kulture po osnovi ukusa jednako vredne. Kultura ukusa proizlazi iz izbora, a njenu osnovu čine vrednosti i estetski standardi. Zbog toga postoje različite kulture ukusa, a po Gansu sve one, osim visoke kulture, mogu se objediniti pod popularnu kulturu (Čolić, 2006, str. 84–85). Ovim Gans prekida diskriminatorsku praksu koja je danas neprikladna i neuverljiva zato što su, zahvaljujući pre svega demokratizaciji društva i tehnološkom prosperitetu, umetnosti i ukusi mnogo više prepleteni nego ranije.

Tanke su niti kojima se popularna umetnost može odvojiti od *masovne umetnosti*. Prelaz popularne umetnosti u masovnu vidljiviji je u socijalno-istorijskom nego u estetskom miljeu. Masovnoj umetnosti oličenoj u stvaralaštvu filma, radija i televizije prethodile su kreativne forme iskazane kroz feljtonski roman, bulevarsko pozorište, „pučke“ knjižice, litografije, vašarske i „kuhinjske“ pesme. Njihov „popularni“ karakter odgovarao je zahtevima heterogenih društvenih slojeva, ali tek kada se gradsko industrijsko radništvo stopilo s nižim slojevima građanstva, popularne forme poprimaju masovan karakter. Proces preobražaja popularne umetnosti u masovnu počeo je pri kraju XIX veka, da bi do sredine XX veka, sa uvođenjem tehničkog razdoblja u umetnosti, dobio jasnije obrise. Tada dolazi do masovne proizvodnje umetničkih predmeta, omogućene napretkom elektronske tehnologije. Naporedo sa tim odvija se proces demokratizacije kulture, a pojmu umetničke publike pridružuje se pridev „masovna“ (Hauser, 1986², str. 133). Industrijski karakter masovne kulture oličan je u serijskoj proizvodnji, klišetiziranju, standardizaciji i tipizaciji. Ova kultura favorizuje komercijalni interes u odnosu na estetski kvalitet i vodi poravnanju ukusa. Međutim, masovni karakter proizvodnje, a ne sredstva za masovnu komunikaciju po sebi, uslovljava da kvantitet bude na prvom mestu (Golubović, 2006, str. 385). Umetnička vrednost nekog dela ne zavisi o prirodi tehničkih sredstava kojima se umetnik služi, već jedino od *načina* na koji ih on upotrebljava.

Popularna umetnost danas pripada kompleksu pojava savremene kulturne produkcije. U samoj sintagmi *popularna umetnost* prisutna su značenja koja je distingviraju od ostalih formi umetničkog izražavanja.

„Jezička sličnost sa engleskim glagolom *pop* (zvuk nastao pucanjem) kroz onomatopejski kvalitet reči budi asocijacije na šok-efekte, protest, inscenaciju, glamur i druga, istovremeno iritirajuća i otrežnjujuća dejstva, na koja pop muzika, kao i pop-art, pretenduje“ (Šnel, 2008, str. 542).

Osim pop i rok muzike kao „muzike mladih“, pod popularnom umetnošću podrazumevaju se i drugi oblici umetničke ekspresije, iskazani kroz slikarstvo, film, fotografiju, grafički, umetnički i video dizajn. Svi oni šire se preko masovnih medija i imaju hetero-

gene estetske pretenzije. Najuzi smisao popa, po Goranu Gociću, podrazumeva proliferaciju industrijskog dizajna, reklame i popularne zabave sa poreklom u anglo-američkim zemljama od kraja Drugog svetskog rata. Pop je još uže ograničen starosno (tinejdžeri), vremenski (od polovine pedesetih) i geografski (Amerika) (Gocić, 2012, str. 20). Za potpuno razumevanje popularne umetnosti potrebno je uključiti razmatranje publike, koja predstavlja najvažniju determinantu kulturnog značenja. Vrednosti pop i rok muzike sagledive su i u činjenici da neke njihove vrste, poput panka, ukidaju distancu i poništavaju razliku između izvođača i publike. To im polazi za rukom zbog njihovog „muzičkog realizma“ i novog estetskog stila koji ne podrazumeva muzičko obrazovanje i izvođačku virtuoznost (Božilović, 2009, str. 107).

Termin *popularan*, na kojem počiva pop, vezuje se pre svega za dokolicu i konzumerizam, lakomisenost i puku dopadljivost. Navedena svojstva odnose se na umetnost masovne i popularne kulture. Ona su produkt kulturne industrije koja je urušavanjem estetskog forsirala shematizovanu, standardizovanu i serijsku proizvodnju u umetnosti (Adorno – Horkheimer, 2012). Istina je da su u procesu fuzionisanja kulture i zabave produkovana dela lakog i neopterećujućeg sadržaja. Međutim, Arnold Hauzer (Hauser) ne misli da slaba strana ove umetnosti leži samo u stvaranju ljupkih i dopadljivih dela u kojima se bez napora može uživati. Najveće zlo, po njemu, počiva u spremnosti umetnika da se radi uspeha spusti ispod vlastitog stvaralačkog nivoa (Hauser, 1986², str. 115). Masovna proizvodnja kulturnih dobara u potrošačkom društvu poznog kapitalizma namenjena je tržištu. Ona proglašava trijumf materijalističkog pragmatizma u kome se sve vrednosti izražavaju tržišno, a svaki proizvod dobija svoj novčani ekvivalent. Budući da je potrošnja uvek i proizvodnja značenja, Džon Fisk (Fiske) u svakom činu potrošnje vidi i čin kulturne proizvodnje, odakle konstruiše sintagmu *produktivnost potrošnje* (Fisk, 2001, str. 44–45). Na tragu ovih činjenica, sociologija muzičke industrije služi se čisto ekonomskim kategorijama, kao što su „proizvodnja“, „prodaja“, „potrošnja“ (ploča iliti bilo kojeg nosača zvuka), „menadžerstvo“, „reklamiranje“, „zarađivanje novca“, „eksploataisanje tržišta“, „profit“ ili „isplativost“ (Frit, 1987).

Načelne zamerke popularnoj umetnosti da je ona pasivna i konformistička, da nije zahtevna, da opušta, ne postavlja pitanja i ničim ne opterećuje, samo su delimično tačne. Navedene osobine, naime, mogu se prepoznati i u nekim delima visoke umetnosti, koju u celosti prate osobine ozbiljnog, strogog i autentičnog pristupa. S druge strane, „ozbiljnost“ se može identifikovati i u nekim ostvarenjima koja pripadaju popularnoj umetnosti (pop i rok muzika, *jeans* literatura, *beat* poezija, film, strip). Popularna umetnost nije monolitna. Njena višeznačnost prepoznaje se u tome što njena dela mogu da izražavaju kreativnost, urbanost, mobilnost i toleranciju, jednako kao i površnost, komercijalnost i afirmaciju postojećeg stanja (Šnel, 2008, str. 543). Ona ima dvostruku ulogu: s jedne strane je pasivna, što se ogleda u tendenciji da bude ogledalo stvari kakve jesu, a s druge strane je aktivna i avangardna, po tome što predvodi velike kulturne promene na polju literature, slikarstva, muzičke, filmske i drugih umetnosti, ali i promene socijalnih stavova prema vitalnim temama društvenog života.

Neki autori, poput Fiska, jasno distingviraju popularnu i masovnu kulturu. Fisk smatra da popularna kultura nije potrošnja, već aktivan proces stvaranja i prenošenja značenja i zadovoljstava. Ona se nikada na pravi način ne može opisati kroz prizmu kupovine i prodaje robe. Za razliku od nje, masovna kultura nametnuta je onima koji su pasivni i koje je kulturna industrija lišila moći. Ona proizvodi pokornu, pasivnu masu ljudi, nesvesnih svoje klasne svesti, dok popularna kultura sa svojim „političkim potencijalom“ predstavlja „poprište borbe“ u kojoj popularnom taktikom uspeva da izađe na kraj sa silama dominacije (Fisk, 2001, str. 29, 183). Po Fisku (koga su kritičari optuživali za „kulturni populizam“) publika popularne umetnosti, naspram masovne publike, slobodnija je u svojim izborima u odnosu na izbore estetskih tekstova jer ne zavisi od čvrstih kriterijuma, već slobodno bira sadržaje prema vlastitom nahođenju. Zahvaljujući slobodi izbora i načinu interpretacije, popularne umetnosti po potrebi koriste alternativni umetnički izraz – angažman, akciju, protest, disidentstvo, subverziju.

Interpretacije popularne kulture, uključujući i popularnu umetnost, u nekim aspektima dijametralno su različite, jer su i pojmovi kojima se bave njihovi autori podložni neprestanom menjanju. Pojam popularne umetnosti nije koherentan, nije fiksiran, i podleže stalnom „klizanju“ značenja. Zbog toga se on stalno iznova određuje i vrednuje. Neke konstante ipak postoje – iskustvo i praksa pokazuju da se popularne forme mogu na najbolji način estetski oblikovati i osmišljavati. Takođe u drugom smeru, vrhunska umetnička dostignuća mogu se transponovati u popularne estetske forme.

UMETNIČKO KAO POPULARNO I VICE VERSA

Teoretičari se različito odnose prema popularizaciji visokokvalitetnih umetničkih dela i njihovom prihvatanju od strane široke publike. Jedni u popularizaciji umetničkih dela vide niz slabosti i opasnosti. Po drugima, taj proces doprinosi afirmaciji i demokratizaciji „ozbiljne“ umetnosti, kao i estetskom prosvetivanju masa. U tom smislu, tipična su mišljenja Arnolda Hauzera i Valtera Benjamina (Benjamin).

Hauzer smatra da je „iskvaren uticaj popularnosti“ najočitiji u muzici. Sa aspekta recepcije, i estetski najuzvišenija dela, usled površne, neprimerene i mehaničke reprodukcije, mogu postati čista zabava, šala i razonoda – „kulinarski užitak“. Umetnički neobrazovan i neiskusni slušalac muzike misli da razume neku simfoniju, a ne sluti da u umetničkom delu svaka pojedinost ima svoj smisao tek u celini. On samo naoko uživa u delima *prave umetnosti*, izvlačeći iz celine dela tek neki motiv. Po Hauzeru, lošija varijanta nerazumevanja je „polurazumevanje“, što je isto kao pogrešno razumevanje. On zna da klasična muzika, zahvaljujući medijima i tehničkoj reprodukciji, nikada nije našla širu primenu nego danas, ali smatra da se konzumiranje te muzike vrši na krajnje neprimeren način. Jeste ozbiljna muzika dobila nove prijatelje, ali je izgubila mnogo od svojih čari. Hauzer je, primerice, zgranut nad prizorima slušanja Betovena (Beethoven) uz espresso-kafu ili sedenja na zubarskoj stolici uz Bahovu (Bach) *Chaconne*. Muzičkom doživljaju

koji se stiže na takav način autor pripisuje „hedonističko podavanje strasti“ i „euforičku pripitost“ (Hauser, 1986², str. 119–121). Hauzerovom stanovištu može se suprotstaviti Benjaminovo zalaganje za afirmaciju mogućnosti umetničkog dela u vreme tehničke reprodukcije. Po ovom shvatanju, umetničko delo se stvara sa idejom da bude reprodukovano, multiplicirano. U tehnologiji masovne proizvodnje Benjamin vidi pozitivnu silu koja lomi tradicionalne autoritete. U čuvenom eseju *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* (1936) on ističe da se nove forme reprodukcije otvaraju ka konzumentu, dok laka čitljivost tih formi dovodi do prepoznavanja publike u novoj kulturi. U toj vezi leži demokratski potencijal umetnosti i demokratska upotreba njenih značenja (Benjamin, 1974).

Pesimističan tretman popularizacije visoke umetnosti može se pripisati Hauzerovom istančanom i visokozahtevnom ukusu, ali se ne može zanemariti činjenica da je njegov ukus prilično konzervativan i staromodan. Benjamin je takođe svestan svih rizika u koje umetnost može biti uvučena, ali je, za razliku od Hauzera, on bio u saglasju sa duhom (dolazećeg) vremena. Njegovo shvatanje ne može se nazvati optimističkim. Ono je pre realističko jer implicira stav da svaka umetnost pulsira sa zahtevima svoga vremena. U tom smislu, on popularizaciju umetnosti nije doživljavao kao pad svih estetskih standarda, već kao mogućnost za uspostavljanje novih standarda. Smatrao je da raspadanje aure umetničkog dela i individualnog stvaraoča efikasno demokratizuje umetničku kreaciju i recepciju. Inspirisana nadasve Benjaminovim inovativnim pristupom, savremena istraživanja na planu estetike komunikacije imaju u vidu i proširenje polja čulnog opažanja koje se događa posredstvom korišćenja novih tehničko-tehnoloških dostignuća (Kon, 2001). Međutim, neminovnost promena koje su zahvatile umetnost i estetiku našeg doba još uvek ne eliminiše shvatanja po kojima multimedijalnost, odnosno „tehnicizacija medija umetničko stvaralaštvo pretvara u reproduktivnu dekalomaniju“ (Mencvel, 2013, str. 48).

Popularizacija umetnosti ne podrazumeva i obavezno snižavanje kvaliteta. Živimo u vremenu kada su umetnička dela prepuštena tržištu i njegovim ćudima, pa se i nova promišljanja estetike događaju u relacijama sa tržištem. Tu se, dakako, podrazumevaju i nove tehnologije. I to ne samo u muzici. Knjige su dostupne i na Internetu, pa se samim tim javljaju novi načini čitanja i doživljavanja književnih dela. Međutim, komunikacijski preokret započinje znatno ranije. Već od XIX veka nadalje nije bio redak slučaj da su pisci visokog pa i najvišeg ranga u isto vreme pisali „popularnim“ jezikom. O. Balzak (Balzac), V. Igo (Hugo), Č. Dikens (Dickens), L. N. Tolstoj (Tolstoy), V. Fokner (Faulkner) i mnogi drugi nisu se obraćali samo malom i izabranom krugu čitalaca, kao ni naši klasici, poput I. Andrića i M. Selimovića. Primera je mnogo, a Antonjina Kloskovska (Kloskowska) među „ozbiljne“ pisce koje su prihvatili intelektualci pominje T. S. Eliota (Eliot) i A. Žida (Gide), kao stvaraoce čija literatura igra ulogu zajedničkog imenitelja za publiku veoma široke skale društvene izdiferenciranosti (Kloskovska, 1985, str. 251). Literarni kvaliteti dela ovih književnika nisu onemogućavali njihovu komunikaciju sa najširim slojevima čitalačke publike.

Granica između „visoke“ i „popularne“ umetnosti, danas je mnogo labavija nego nekada. Zanimljivo je videti kako se dela ozbiljne muzike mogu prevoditi na jezik popularnih muzičkih formi. Tada će biti jasnije da su određeni elementi, nekad rezervisani za elitnu kulturu, zahvaljujući tržištu danas prešli u sferu popularne kulture i postali svima dostupni. Postupno se formirao novi oblik kulturnog kapitala koji podrazumeva postojanje „dobrog ukusa“, ali ne više po starim merilima (Krnić, 2006, str. 1148). Popularna kultura je, ne odričući se vlastitog identiteta, uspela da elemente klasičnog nasleđa priključi svome korpusu. Postavši svojina pop kulture, originalna dela i značajne ličnosti, kao masovni artefakti i ikone, promenili su značenja.

„Stvorene su brojne popularne verzije postojećih dela klasične kulture koje je masovni ukus nivelisao u pregršt pop-ikona. Tako su, mimo svoje volje, Mocart i Van Gog postali pop-zvezde. Zajedno sa (post)modernom, pop-kultura je pokazala tendenciju da, shodno političkim principima svoga vremena, odbaci hijerarhijski poredak i relativizuje (demokratizuje) celokupno civilizacijsko nasleđe, tretirajući na isti način visoku umetnost i petparačko stvaralaštvo. Svakako, značaj i značenje u kontekstu umetnosti sasvim su različiti od onih koje im daje pop-kultura“ (Gocić, 2012, str. 23).

Popularno kao pojam jasnije se kristališe tek od sredine XX veka, kada dolazi do prevrata u muzici. Pojava rokenrola kao pravca u pop muzici, naročito od pojave Bitlsa (The Beatles), započela je revoluciju koja se prevashodno dešavala u glavama ljudi (Makdonald, 2012). Omladinske supkulture i kontrakulturni pokreti otvorili su prostore novom iskazivanju i doživljavanju umetničkog – izbrisana je demarkaciona linija između klasične i popularne muzike. Rok muzika gradila je vlastiti identitet obraćajući se povremeno muzičkim klasicima kao uzorima, ali se vremenom ta komunikacija počela događati i u povratnom smeru.

Uputno je osvrnuti se na neke pop-autore koji su bili inspirisani delima visoke kulture, ali na jedan posve nov, popularan način. Kao primeri mogu poslužiti uspešni eksperimenti iz ranog doba roka, sa korišćenjem ozbiljne muzike inostranih rok sastava, poput američkog B. Bumble and The Stingers, koji su adaptirali teme iz dela Rimski-Korsakova (Rimsky-Korsakov), Rosinija (Rossini) i Čajkovskog (Tchaikovsky). Probalo se u rokenrolu i sa, manje ili više uspešnim, adaptacijama dela Hačaturijana (Khachaturian), Griga (Grieg) i Lista (Liszt). Tih šezdesetih i na našim prostorima pojavili su se bendovi sa instrumentalnim obradama tema klasične muzike. Oni su *de facto* uveli podžanr instrumentalnog roka. Najuspešniji u tome bili su beogradski Zlatni dečaci. Oni su se na uzoran način bavili obradama klasičnih tema, poput one iz opere *Sadko* Rimski-Korsakova, iz drugog čina baleta *Labudovo jezero* Čajkovskog, Gunoovog (Gounod) *Fausta* ili Dvoržakovog (Dvořák) bisera iz klavirskog opusa – *Humoreske br. 7* (Škarica, 2005, str. 95). Tome valja pridodati i kasniju „saradnju“ rokera sa kompozitorima ozbiljne muzike, od kojih je svakako najznačajniji progresivni rok bend Emerson, Lake & Palmer i njihov čuveni album *Pictures at an Exhibition*, inspirisan istoimenim klavirskim ciklusom

Modesta Musorgskog (Musorgsky). U ovom kontekstu, jedna od zapaženijih inicijativa povezana je sa idejom rok koncerta kao pozorišta. U okviru rok teatra na Brodveju su šezdesetih godina prošloga veka igrani rok mjuzikli *Hair* i *Jesus Christ Superstar*, dok je rok-opera *Tommy*, grupe The Who, sa velikim uspehom izvođena na operskim scenama Njujorka, Kopenhagena, Berlina, Minhena i Hamburga (Božilović, 2004, str. 194). Na kraju, najnoviji poduhvat jeste onaj Boba Dilana (Dylan), koji je 2014. obradio hit Frenka Sinatre (Sinatra) *Full Moon and Empty Arms* iz 1945. godine. Sama pesma je pre toga imala još nekoliko pop aranžmana, a bazirana je na Rahmanjinovoj (Rachmaninoff) kompoziciji *Klavirski koncert N° 2* u C-molu, iz 1901. godine.

Danas postoje sve češći uplivi klasičnih muzičara u vode popularne i rok muzike. Zapaženije ime na muzičkoj sceni koncem prošloga veka jeste Najdžel Kenedi (Kennedy). Taj britanski violinista karijeru je napravio u klasičnoj muzici, a kasnije je svom repertoaru priključio džez, rok i druge žanrove popularne muzike. Svojom verzijom Vivaldijevog (Vivaldi) koncerta *The Four Seasons* on je načinio pravi prepad na uštogljeni tretman klasične muzike. Kenedijev repertoarski raspon ide od klasike, preko džeza do roka, od Baha (Bach) i Bartoka (Bartók) do Hendriksa (Hendrix) i Dorsa (The Doors). Muzički kritičari se različito odnose prema umetničkim eksperimentima u kojima se prepliću klasična i rok muzika. Oni su naročito podeljeni po pitanju estradnih nastupa trojice velikana operne scene – Dominga (Domingo), Karerasa (Carreras) i Pavarotija (Pavarotti) – koji na stadionima i trgovima pod vedrim nebom improvizuju izvođenje udarnih operskih arija. Još rezervisaniji su u stavovima povodom njihovih medijski dobro propraćenih koncerata i prepeva poznatih kompozicija rok muzike.

Za sada je još rano tvrditi da li je simbioza klasične i popularne muzike vesnik demokratizacije umetnosti ili, pak, njenog umetničkog snižavanja i komercijalizovanja. Jedno je sigurno: umetnost je, s jedne strane, oduvek nepogrešivo sledila zahteve svoga vremena, kako u smislu produkcije, tako i u smislu recepcije njenih sadržaja. S druge strane, ona je inaugurisala nove tendencije, ne samo u pogledu estetskih shvatanja, nego i društvenih kretanja. Rečeno je već da umetnost pripada sferi stvaralaštva koja je određena kontekstom. Shodno tome, Đilo Dorfles (Dorfles) primećuje da je celokupni svet umetnosti doživeo dubok i nepovratan preobražaj i da su mnogi elementi kojima bismo nekad pripisali oznaku „lošeg ukusa“ proteklih desetleća postali delom umetnosti. Usled toga je distinkcija između „umetnosti“ i „neumetnosti“ postala problematičnijom, a često i nemogućom. Dorfles dodaje da je uplitanjem u umetnost ekonomskih, trgovačkih i reklamnih aspekata došlo do osmoze elemenata koji su velikoj meri potrošački i utilitarni, i nekada najuzvišenijih estetskih ideala (Dorfles, 1997, str. 14). Zbog radikalnog preobražaja umetničkog sveta i sama estetika morala se dekonstruisati.

Najveće približavanje popularnih formi svetu umetnosti upriličeno je nastankom *pop-arta*, čiji su se autori najčešće okušavali u slikarstvu, fotografiji, filmu, stripu, dizajnu proizvoda i reklamnoj grafici. U delima *pop-arta* nema realizma u smislu direktnog reprezentovanja spoljne realnosti: ne prikazuju se predmeti ili ličnosti, nego uvek nove

verzije slika koje su već široko prisutne u štampanim medijima, filmu i na televiziji. Ovaj umetnički stil ogleda se u negaciji i destrukciji postojećih estetskih normi (Šnel, 2008; Đorđević, 2002). Umetničke struje poput pop-arta vraćaju vrednost predmetu, težina estetskog predmeta kao takvog postaje irelevantna, a estetski ukus prilagođava se standardima novog vremena. Tendencijom da se osloni na objekte i uključi ih u umetnička dela, pop-art se sa još nekim umetničkim vrstama (konkretna muzika, antiroman) priklonio familiji modernih umetnosti. U odnosu na klasičnu umetnost i njena načela, moderna umetnost (koja je u svom vremenu avangardna) jeste *antiumetnost*. Ona je u celini usmerena protiv starog i krutog shvatanja umetnosti jer je za svoj osnovni princip postavila neprekidnu promenu (Jeremić, 1970).

Pop-art se vezuje prevashodno za ime Endija Vorhola (Warhol), mada je reč o velikoj grupi umetnika koji su dali kreativni doprinos ujedinjenju popularne i visoke („lepe“) umetnosti, ne samo u nominalnom smislu: Robert Raušenberg (Rauschenberg), Roj Lihtenštajn (Lichtenstein), Žan-Mišel Baskijat (Basquiat) i drugi. Estetika pop-arta započeta je kulturološkim atakom na „ozbiljnost“ ustanovljenog umetničkog sveta. Ova tendencija pokazala je da umetnost nije rezervisana za elitu, kao i to da ona može biti zabavna. Po Niku Stivensonu (Stevenson), veza pop-arta sa senzibilnošću kempa omogućava da potrošači i sami budu umetnici.

„Pop-art je umetnosti omogućio da bude razigrana, da bude kič, da bude izvodiva; bio je to teatralni stil koji je vodio računa o estetizaciji svakodnevnog života. Poster, muzički omoti, performansi na pozorišnoj sceni, razglednice i moda, mogli su da budu deo umetnosti jednako kao i tradicionalne arene umetnosti – galerije“ (Stivenson, 2007, str. 65).

Izlazak iz galerije na ulicu, u život, Vorhol je ostvario već svojim tematskim opredeljenjem na slikama. Na njima je okupio sve proizvode i kulturne heroje američke industrije bačene na tržište od strane *Sistema*: Koca-kola (Coca-Cola) flaše, konzerve Kampbel (Campbell) supe, dolarske novčanice, ikone star sistema i njegove mnogobrojne žrtve, poput Merilin Monro (Monroe) i Elvisa Preslija (Presley) (Marković, 2003, str. 0361). Bez obzira na to da li se Vorhol prvi dosetio da uvede Koka-kolu u svet visoke (galerijske) umetnosti, neosporno je da se Koka-kola na njegovim objektima „personalizuje“ i postaje deo korporativne slike tzv. *american way of living*. Impresioniran jednom fotografijom stotine bočica ovog napitka, ovaj umetnik koji je postao pojam i sinonim popa, došao je na ideju da pristupi multiplikaciji heroja američke javne scene u smislu da je trideset Merilin Monro bolje nego jedna (Tirnanić, 1989, str. 232). Pop-art je, međutim, bio više od pravca u slikarstvu – on se jednako odnosio na muziku, na novu umetnost postera i plakata, na kult dece cveća, kao i na mnogobrojne manifestacije supkulture i anderground scene. Svojim sadržajem (pobuna protiv autoriteta) i formom (razbijanje tradicija i konvencija), on je naročito privlačio mlade, ali je bio prijemčiv i tzv. elitnoj publici koja se ravnala prema merilima visoke umetnosti (Vučetić, 2012, str. 251).

Umetnički stil pop-arta, konceptualna umetnost, različiti vidovi „ulične“ umetnosti, hepening, performans, grafiti i raznorazne *mixed-medialne* forme svrstavaju se u oblike tzv. alternativne umetnosti (Dragičević Šešić, 2012). Izuzimajući specifičnosti alternativnog formalno-estetskog pristupa, sve pobrojane vrste (uključujući rokenrol) uslovno se mogu podvesti pod pojam popularne umetnosti.³ Dovoljno za razmišljanje o jednoj novoj estetici u kojoj se otvaraju mogućnosti za preispitivanje dosadašnjih načina stvaranja i doživljavanja umetnosti.

PROLEGOMENA ZA JEDNU ESTETIKU POPULARNOG

Rok kultura/umetnost jeste deo popularne kulture/umetnosti pod uslovom da ispunjava sve uzuse popularnog. U ovoj rečenici sadržan je najkraći odgovor na pitanje da li je rok popularna umetnost. Stereotipna shvatanja pop i rok kulture sadrže krute odredbe. Na primeru muzike to zvuči otprilike ovako: rok se bavi autentičnim oblicima pobune, slobode, muzičke kompetentnosti i jedinstvenosti, za razliku od popa koji je mek, trivijalan i površan. Rok kultura vodi rat u korist „čvrstog“ i „mišićavog“, dok se pop muzičari bave gotovo „dekorativnim“ formama kulturne proizvodnje. Pop kultura je mejnstrim, dok rok pretenduje na ozbiljnost i bunt (Stivenson, 2007, str. 40). Ovim idealnotipskim modelima operiše se, gotovo po navici, u svakodnevnom govoru. Oni su dovedeni do stereotipa u kojima su ugušene sve nijanse koje postoje u umetničkom stvaralaštvu popa i roka. „Ozbiljnost“ roka u većini slučajeva ne dovodi u pitanje njegovu popularnost. Bez obzira na njegovu subverzivnost i primenu artistskih konvencija, on je prihvatljiv za mnogo širi krug publike od one koja komunicira, na primer, sa delima visoke ili elitne umetnosti. Antinomije koje postoje u roku čine da je on u nekim segmentima više „ozbiljan“, dok je u drugim više „popularan“. Karakter te muzike nije sadržan samo u estetskim, već prevashodno u socijalno-komunikacijskim elementima. Nezasite blagajne profita, po Hidajetu Repovcu, raspolutile su i rok muziku na dva dela: na onaj koji se bori sa „nemanima otuđenja i postvarenja“ i onaj drugi, „sladunjavi rock-divertimento“ koji se priklonio kaljuzi osrednjosti, kiča i besmisla masovne kulture (Repovac, 2009, str. 106). Estetika popularnog mora imati u vidu sve navedene varijante.

O popularnoj umetnosti, na primeru muzike, postoji uvreženo mišljenje kako zadovoljstvo koje ona proizvodi kod publike jeste rezultat sadržaja, a ne estetskog dostignuća. Njena funkcija je, po ovim shvatanjima, uvek podređena formi. Međutim, s obzirom na široku lepezu ukusa i ponekad sofisticirane kriterijume kojima se ova muzika procenjuje, sigurno je za slušaoca te muzike ona objekt i estetskog i simboličkog interesa (Krnić, 2006, str. 1141). Popularna muzika može, jednako kao i ona „teška“ muzika, biti vrlo zahtevna i umetnički vredna. Jednostavnost koju ta muzika poseduje često

³ Nijedna umetnost nije „visoka“ ili „popularna“ po sebi, već isključivo po *načinu* na koji plasira svoju poruku u okviru uslovnosti svog estetskog izraza, kao i po vrsti *prijema* kod publike.

se izjednačava sa trivijalnim, efemernim i plitkim. Međutim, upravo jednostavnost i neposrednost nekog muzičkog izraza često proizvodi snažne i iskrene doživljajne reakcije (Gracyk, 1999). Kada je rok muzika u pitanju, njena neposrednost i nekonvencionalnost ne isključuju izvesnu sofisticiranost, promišljenost i duboka osećanja. Muzičke senzacije u roku su ambivalentne. Rok provocira sva čula i zato je istovremeno i bučan i nežan, i žestok i setan, napadan i milozvučan. Uprkos tome, on ne ispada iz okvira formalne estetike. Rok samo pridaje estetici nov materijal i ispisuje novu teoriju umetnosti – estetiku roka, u kojoj prevladavaju kategorije ružnog, grotesknog, strašnog, užasnog i demonskog.⁴ Neki muzički pravci, poput pank, ružno su ugradili u osnovnu muzičku ideju. Ironijska formalna „ružnoća“ u umetnosti je saglasna sa nečim što je „izražajno“, a nalazi se u korenu samog estetskog predmeta (Božilović, 2004, str. 145–146). Estetska „ružnoća“ u muzici kompatibilna je sa elementima disonance, disharmonije i atonalnosti. Isprepletenost različitih estetskih elemenata i ambivalentna osećanja u roku čine da ove vrste muzike u isto vreme može ispunjavati visoke umetničke standarde i biti popularna kod široke publike. Često se događa da se dela jednog autora ili umetničkog kolektiva u jednom periodu deklarišu kao popularna, dok u drugoj fazi zbog svoje umetničke težine ona zahtevaju napor u recepciji umetničkog sadržaja.⁵

Iz rečenog proizlazi da, kao i u svakoj drugoj umetnosti, tako i na terenu popularnog postoji jedinstvo forme i sadržaja. Estetski elementi jednog dela popularne umetnosti saobrazni su njegovim simboličkim (komunikacijskim) kvalitetima. Popularna muzika je za njene slušaoce jednako objekt estetskog i simboličkog interesa. I kod nje, kao i u slučaju ozbiljne muzike, estetski kvaliteti dela postaju sastavni deo i važan uslov njihove komunikacijske snage. Oko ovih stavova, međutim, među teoretičarima nema opšte saglasnosti. Endru Čester (Chester) zamera jednom delu pop-kritike da, strogo razdvajajući muzičke od socijalnih analiza, preferira ove druge. On smatra da se tu radi o pseudoestetskim procenama, kojom prilikom kritičari procenjuju dela na osnovu nemuzičkih (vanestetskih) kriterijuma (Chester, 1970). Međutim, i Česteru zameraju na redukcionizmu zato što insistira na isključivo muzičkim vrednostima roka, ne uzimajući u obzir socijalni kontekst od koga je on neodvojiv. Rok muzika je, naime, nastala u konkretnim socijalnim okolnostima, pa se ni publika roka ne može istrgnuti iz konteksta – ekonomskog, političkog, klasnog i ideološkog. Zbog toga se insistiranje na potpunoj autonomnosti roka, kao i plediranje za apsolutno samostalnu estetiku ove popularne

⁴ Estetiku ružnog zasnovao je u XIX veku Karl Rozenkranc (Rosenkranz), koji je istakao značaj ružnog kao „samouništenja lepog“ (Gilbert – Kun, 1969, str. 374).

⁵ Tipično u tome je stvaralaštvo Bitlsa. U ranoj fazi oni su se proslavili zabavnim pesmuljcima tipa *Love Me Do* (1962) ili *I Want To Hold Your Hand* (1963). Kasnije dolazi do njihovog „sazrevanja“, u ličnom i umetničkom pogledu. Iz tog perioda izdvaja se, između ostalih, kompozicija *Tomorrow Never Knows* (1966). Za nju kritičari kažu da je u pop muzici predstavljala „originalni kulturni udar“. Ipak, vrhunac stvaralaštva Bitlsa I. Makdonald vidi u *A Day in the Life* (1967). „Muzički izraz ove pesme oduzima dah, njena struktura je istovremeno i krajnje originalna i potpuno prirodna. Izvođenje je isto tako besprekorno“. On dodaje da se radi o „delu koje ostaje među najprorodnijim i najinovativnijim umetničkim odrazima svojeg doba“ (Makdonald, 2012, str. 390–391).

muzičke forme, čine neuverljivim. Tim pre što je rok muzika često pod uticajem drugih muzičkih oblika i što su granice između vrsta popularne muzike vrlo mutne i teško odredive (Krnić, 2006, str. 1144).

Popularna umetnost sadrži niz osobenosti u odnosu na druge umetničke oblike. Zato se ona stvara na estetskim obrascima različitim od tradicionalnih. U delima pop umetnosti nemoguće je razdvojiti njihovu estetsku i kulturno-komunikacijsku stranu jer je estetika popularnog najdirektnije povezana sa ukusom publike. Publika ove umetnosti učestvuje u stvaranju dela popularne umetnosti, pa je teza o *feedback* efektu ovde našla najširu primenu. Preterano je govoriti o potpunoj autonomiji estetike popa i roka, ali je njihova umetnička osobenost neupitna.

„Možda rock i ne može na isti način konkurirati ozbiljnoj klasičnoj glazbi ili nekim drugim zahtjevnim glazbenim formama kada je u pitanju njihova formalna kompleksnost, međutim to ne znači da on nije umjetnička forma svoje vrste koja ima svoja pravila i specifičnosti koji nesumnjivo zahtijevaju da budu tretirani kao estetički objekt“ (Krnić, 2006, str. 1146).

U relativizovanju granica između visoke i popularne umetnosti odlučujuću ulogu odigrali su tržište i mediji, preko kojih su umetničke forme elitne kulture prešle u popularnu sferu. Uporedo sa tim događala se promena u estetskim merilima koja su se morala bitno promeniti u korist popularnog. Odsad se klasične umetnosti ne vezuju samo za intelektualnu sferu, kao što se ni popularne umetnosti ne razmatraju isključivo preko njihove zabavne funkcije. Procesi globalizacije kulture dobrano su zahvatili sferu umetnosti u smislu prožimanja umetničkih vrsta. Estetika popularnih umetničkih formi otvorena je za iskustva tradicionalne estetike, a i sama je spremna pružiti joj nešto od svog „materijala“. Umetnost u celini, zahvaljujući pre svega modernim i popularnim formama, uveliko je zakoračila u svakodnevni život ljudi.

UMESTO ZAKLJUČKA: POPULARNO KAO POSTMODERNO

S obzirom na to da se popularna umetnost obraća masovnoj publici, njeni sadržaji nose elemente lakog i zabavnog. Zbog toga što su brojke i rangiranja „jedino čvrsto“ za šta se može uhvatiti, ona sledi strogu logiku profita, živeći na prodaji iluzija i privlačnoj mogućnosti bega (Perković, 2011, str. 17). Ta umetnost, međutim, pokazuje i tendencije ka „ozbiljnim“ estetskim postupcima čime zakoračuje na teren visoke kulture. Fuzija „popularnog“ i „visokog“ obesmisli je sve one podele umetnosti zasnovane na hijerarhiji ukusa po osnovu inteligencije i obrazovanosti. Pop-art je samo jedan od uspešnih primera simbioze *umetničkog*, sa nabojem estetski osmišljenih sadržaja, i *popularnog*, koje umetnosti pribavlja propusnicu za najširu komunikaciju. Put u visoko društvo danas biva zamenjen putem u široko društvo. Gubi se granica između umetnosti i svakodnevnog

života koji se u Fiskovoj viziji prikazuje kao „umetnost snalaženja“. Šansu pribavljaju oni koji su lišeni stvarne moći, ali koji su kreativni, spretni i prilagodljivi (Fisk, 2001, str. 43). Demokratizovanjem umetnosti kao stvaralačkog čina i uvođenjem nekih postmodernih elemenata nestale su jasne granice između umetnosti, s jedne strane, i svakodnevice, popa i masovne kulture, s druge strane (Featherstone, 1991, str. 65). Zasluga za to može se pripisati visokoj umetnosti, koja se dehermetizovala, ali u najvećoj meri fleksibilnosti popa.

Ulaskom popularne umetnosti u „zabran“ visoke umetnosti nagoveštena je *postmoderna epoha*. Jedna od osnovnih odlika postmodernizma odnosi se upravo na brisanje granica između visoke i popularne umetnosti. Postmoderni umetnici u svojim delima namerno mešaju stilove nekadašnje visoke kulture sa pop fenomenima svakodnevice (Maširević, 2011, str. 58). Pomenuti procesi nisu se dešavali naprasno, već po određenom istorijskom sledu. Kreativni alternativci su još u šezdesetim godinama minolog veka (uglavnom nesvesno i neintencionalno) koristili neke principe i umetničke postupke koji predstavljaju ključne elemente postmodernog stvaralaštva. Ijan Makdonald (MacDonald) indikativno tvrdi da koreni fenomena današnje pop kulture leže u šezdesetim. Vodeće britanske grupe tog vremena, na čelu sa The Beatles, The Kinks i The Who, uvele su u popkulturnu praksu ideju „koncepta“, uz neke druge postmoderne postupke: eklekticizam, samoreferencu, parodiju i mešanje žanrova (Makdonald, 2012, str. 22). U stvaralaštvu Bitlsa, u trenucima kada se postmodernizam još uvek teorijski ne nazire, Aleksandar Janković prepoznaje postmodernističke manire. Po njemu, „Bitlsi markiraju prelaz moderne u postmodernu“ i postaju „kritički metanarativ“ (Janković, 2009, str. 13). I kao vrhunac svega, u popu dolazi do pomirenja umetnosti i kiča (lepog i ružnog, istinitog i lažnog). Stoga pop može biti u isti mah i revolucionaran i demokratski, avangardan i retro, masovan i elitarn, *high* i *low* – tj. globalan (Gocić, 2012, str. 25).

Popularna umetnost navedenog perioda, uključujući pop i rok muziku, predstavljala je u određenoj meri reakciju na modernu umetnost. U mnogim njenim delima mogu se prepoznati postmodernističke vizije, poput sklonosti ka citatu, kolažu, dekompoziciji i ironiji (Božilović, 2004, str. 149). Na kraju, vreme koje nazivamo postmodernističkim karakteriše, po Mileni Dragičević Šešić, pojam *retrogradne estetike* kao estetike prepoznavanja, preuzimanja, intertekstualnosti, dekomponovanja i ironijskog preinačavanja značenja (Dragičević Šešić, 2012, str. 171). Bilo je toga i u avangardnoj praksi, ali estetika popularnog je osobena jer združuje u sebi različite, pa i oprečne diskurse. Ta estetika je, slobodnije rečeno, moderno postmoderna i obratno, ali u suštini je svoja i odnosi se na popularne umetničke forme. Otud je ona jedinstvena.

LITERATURA

- Adorno, T. – Horkhajmer, M. (2012). Kulturna industrija. U J. Đorđević, *Studije kulture* (str. 66–100). Beograd: Službeni glasnik.
- Aleksander, V. D. (2007). *Sociologija umetnosti: istraživanje lepih i popularnih formi*. Beograd: Clio.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, V. (1974). Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije. U *Eseji* (str. 114–150). Beograd: Nolit.
- Božilović, N. (2004). *Rok kultura*. Niš: Studentski kulturni centar.
- Božilović, N. (2009). *Izvan glavnoga toka: sociologija muzičkih potkultura*. Niš: Niški kulturni centar.
- Chester, A. (1970). For a Rock Aesthetic. *New Left Review*, 59, 83–96.
- Čolić, S. (2006). *Kultura i povijest: socio-kulturno antropološki aspekti hijerarhizacije kulture*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Dorfles, G. (1997). *Kič: antologija lošeg ukusa*. Zagreb: Golden marketing.
- Dragičević Šešić, M. (2012). *Umetnost i alternativa*. Beograd: FDU, Clio.
- Đorđević, R. D. (2002). *Leksikon potkultura*. Niš: Zograf.
- Featherstone, M. (1991). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.
- Fisk, Dž. (2001). *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Frit, S. (1987). *Sociologija roka*. Beograd: IIC, CIDID.
- Gilbert, K. E. – Kun, H. (1969). *Istorija estetike*. Beograd, Sarajevo: Kultura, Zavod za izdavanje udžbenika.
- Gocić, G. (2012). *Endi Vorhol i strategije popa*. Beograd: Službeni glasnik.
- Golubović, Z. (2006). *Čovek i njegov svet: u antropološkoj perspektivi*. Beograd: PlatΩ.
- Gracyk, T. (1999). Valuing and evaluating popular music. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 57 (2), 205–220.
- Hauser, A. (1986). *Sociologija umjetnosti 1–2*. Zagreb: Školska knjiga.
- Janković, A. S. (2009). *Dug i krivudav put: Bitlsi kao kulturni artefakt*. Beograd: Red Box.
- Jeremić, D. (1970). *Doba antiugetnosti*. Beograd: Kultura.
- Kloskovska, A. (1985). *Masovna kultura: kritika i odbrana*. Novi Sad: Matica srpska.
- Kon, Ž. (2001). *Estetika komunikacije*. Beograd: Clio.
- Krnić, R. (2008). O kulturnoj kritici popularne glazbe. *Društvena istraživanja*, 6 (86), 1127–1149.
- Makdonald, I. (2012). *Revolucija u glavi: pesme Bitlsa i šezdesete*. Beograd: Clio.
- Marković, D. D. (2003). *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture*. Beograd: PlatΩ.
- Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja štampa, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Mencvel, A. (2013). *Antropološka imaginacija*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Perković, A. (2011). *Sedma republika: Pop kultura u Yu raspadu*. Zagreb, Beograd: Novi Liber, Službeni glasnik.
- Petrović, S. (2005). *Kulturologija*. Beograd: Čigoja štampa, „Lela“.

- Repovac, H. (2009). *Sociologija simboličke kulture*. Sarajevo: Fakultet političkih nauka.
- Stivenson, N. (2007). *Dejvid Bouvi: slava, zvuk i vizija*. Beograd: Clio.
- Škarica, S. (2005). *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane (1956–1970)*. Zagreb: V. B. Z.
- Šnel, R. (Prir.). (2008). *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*. Beograd: PlatΩ.
- Tirnanić, B. (1989). *Coca-Cola art*. Beograd: Rad.
- Vučetić, R. (2012). *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.

Nikola Božilović

THE AESTHETICS OF THE POPULAR

The aesthetics of the popular relates to the art forms which are available to a wide layer of recipients thanks to their formal content approaches. In common talk, but also among some theoreticians, popular art is often considered commercial, light, and entertaining. Therefore, it is a priori aesthetically disqualified in relation to the classical (highbrow or elite) art. The principles of differentiation and hierarchization of culture and art are in one part based on the very subject or act of creation, and in the other on the audience which is classified according to the education and taste. Relativity and conditionality of all classifications of art types is increasingly expressed in the current cultural practices, in which different arts permeate and complement one another. There is no demarcation line between the arts which are ranked as highbrow, popular, mass, or folk. The popular art forms of the 19th century (serialized novels, boulevard theatre, “folk” literature, fair songs) preceded mass culture, only to partly flow over into it or get distributed through it. However, both popular and mass culture (including folk) are more and more integrated into the “highbrow” art types. This is why the equals sign cannot be placed between the popular and kitsch. The popular as aesthetic has been proven in numerous significant works of art (film, poetry, painting, literature). Furthermore, in the works of the so-called serious art there are those which are aesthetically worthless, as emphasized by Hermann Broch in his well-known saying that there is “a drop of kitsch” in every art.

The author of this article illustrates his theses by examples from the cultural-artistic practice, showing how the works of classical artists (Rimsky-Korsakov, Dvořák, Tchaikovsky, Khachaturian) served as an inspiration to the artists from the world of popular culture. This coupling bore the works of a new aesthetic quality. And vice versa: the article also presents characteristic examples of world renowned artists who created their pieces with works of popular art as role models. They managed to artistically transpose those works in an original manner, arrange them, or (re)interpret them. The Art was the beneficiary in both cases, and there were no losers. The songs by the Beatles, Hendrix, the Doors and other rock bands entered the repertoires of symphonic orchestras and opera singers, while the classical music appeared fresh in jazz or rock arrangements. The fusion of the highbrow and popular is probably most productive in the works of Warhol, Rauschenberg and other representatives of pop art, the movement which penetrated the everyday life to the greatest extent and showed that art can be both serious and entertaining at the same time.

The aesthetics of the popular shows that directness, simplicity and commerciality possessed by popular art do not exclude sophistication, deliberateness and profound emotions from its oeuvre. The works of this art can be demanding and artistically valuable, just as the works of

the so-called highbrow art. The power of popular art lies in the connection between the formal-content (aesthetic) and cultural-communication (symbolic) components. The specificity of the aesthetics of the popular rests on the fact that its principles are in accordance with the taste of the audience. Popular works of art address the cultural needs of the consumers and influence the formation of taste, while the audience itself participates in the creation of the popular (affecting the selection of topics and suggesting stylistic orientations). The value of the works which belong to the popular forms is further confirmed in this article by the fact that, according to the author, they have anticipated the postmodern aesthetic procedures.

Dominika Buchowska

Adam Mickiewicz University Poznan, Faculty of English, Poland
dominika@wa.amu.edu.pl

AESTHETICS OF THE MARIONETTE IN MODERNIST BRITISH AND CENTRAL EUROPEAN ART. SELECTED EXAMPLES

Abstract: Modernist artists were fascinated with the concept of the marionette, puppet, mannequin or the inanimate body because it represented all the aspects of early twentieth-century life and culture such as increased mechanization, automatism and anonymity. Especially during and after the Great War, the figure of the puppet was adequate in denoting the numbing and devastating effects of warfare on the human psyche and body. Wyndham Lewis's figures in his famous painting *The Battery Shelled* evoke precisely these ideas. Also his images of the Tyros are remarkable for their flashing teeth, ominous grins manifesting, among others, their denial of the horrors of war. A fake and forced grin appears also in Mark Gertler's *Merry-Go-Round* painting, in which his figures blindly follow the route designated for them by a machine, making them appear to be equally mechanistic doll-like creations involved in a vicious circle of a never-ending process. Similarly, Bomberg's mechanically gesticulating figures in his key paintings *The Mud Bath* and *In the Hold* share similar aesthetics of the marionette. They are all dehumanized, pauperized images of a human figure cast into a doll. In his *Wild Body* stories Lewis himself admitted that the Tyros are "puppets worked with deft fingers" and were "not creations but puppets" (Lewis 316). In his war paintings Otto Dix also used the marionette-related concept of a war cripple – a war damaged body of a soldier to convey similar ideas. The paper aims at showing analogies between Lewis, Bomberg, Gertler and Dix's mechanical figures and Gordon Craig's theory of the super-marionette. It also analyses the marionette and mannequin images which appeared in the magazine *Zenit* published in Zagreb and Belgrade by Ljubomir Micić during the 1920s. The paper positions *Zenit* in the international context of the marionette aesthetics. The paper argues that just as for Craig was the puppet the only solution to compensate for the actor's failure to make (theatrical) art as s/he is overcome by emotions, so was a marionette for these artists a new modernist replacement of a human figure to appear in their works. Can Craig's theory of the super-marionette be applied to modernist painting? To what extent can figures in modernist art be referred to as (super) marionettes of the same kind as those appearing in puppet theatre or modernist drama as proposed by Craig? Finally, what are the cultural and historical correspondences, centred around the concept of the marionette, between theatrical arts and fine arts of the period?

Key words: First World War, art, modernism, marionette, mannequin, avant-garde

In Florence in 1908, Gordon Craig in reaction to a lingering influence of Victorian tradition and representation in British theatre, editing his journal *Mask* and writing on the theatre came up with the concept of the Über-marionette. It emphasized an escape from naturalism and postulated mechanization and impersonality by replacing the actor with a marionette.

In the works of art to be discussed, the puppet comes to represent the emblem of an anti-humanist modernism. Although the concept of the marionette has long traditions in both European and non-European cultures, it became particularly appealing to the modernist mind. Interestingly, the only type of actors that Plato approved of were puppets, “the neurospasta, which were probably used in the Eleusinian mysteries” (Taxidou, 2005, p. 226). Also Karl Marx anticipated the re-birth of an inanimate object, when he rightly specified in *Capital* (1867), in the renowned section on commodity fetishism that inanimate objects were progressively more and more taking over capitalist workers and becoming like men as ever increasing numbers of objects (as commodities) and people (as workers) were bought and sold on the market and were treated just like objects (Taxidou, 2005, p. 226). Within early twentieth-century context this debate acquires a new urgency as it is inflected by the heated political discourses of the time, the discussions surrounding the impact of technology, the gradual disappearance of the human form, and the desire to differentiate “performance” from the literary dimension of theatre (Taxidou, 2005, p. 226).

“From the turn of the century onwards there is a fascination with puppets as the alternative, in some cases, not only to acting, but as presenting the quintessential work of art” (Taxidou, 2005, p. 228). Edward Gordon Craig’s views on acting are those of Plato: actors distort reality rather than enhance or comment on it, and acting itself is a decadent and corrupting activity, therefore, the theatre needs to reintroduce puppets to reinstate its own artistic function.

In his essay “On the art of the theatre” Edward Gordon Craig criticizes the figure of the actor who merely represents the outside world without any degree of artistry. The actor’s body is limited due to its materiality. Craig believes that the theatre needs to return to the idea of the marionette which would facilitate it to abandon realism and mimetic approach. Realist theatre, he believes, in which the actor “impersonates” another being, is merely mimetic: “The actor looks upon life as a photo-machine looks upon life” (31); and “he attempts to make a picture to rival a photograph. He tries to reproduce nature; he seldom thinks to invent with the aid of nature, and he never dreams of creating” (Craig, 2009, pp. 30–31).

Craig is very critical of mimeticism, which he is convinced kills true art “realism, the blunt statement of life. . . and all far from the purpose of art: for its purpose is not to reflect the actual facts of this life, because it is not the custom of the artist to walk behind things, having won it as his privilege to walk in front of them – to lead” (Craig, 2009, p. 42).

The major fault of the actor, Craig believed was that, while performing, he was overcome by emotions which were considered to be antithetic to art too:

We shall no longer be under the cruel influence of the emotional confessions of weakness which are nightly witnessed by the people and which in their turn create in the beholders the very weaknesses which are exhibited. To that end we must study to remake these images – no longer content with a puppet, we must create an uber-marionette. The uber-marionette will not compete with life – rather will it go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in trance – it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit (Craig, 2009, p. 40).

Thus Craig encouraged “a new form of acting, consisting for the main part of symbolical gesture” (Craig, 2009, p. 30) and employing the figure of a marionette “if you could make your body into a machine, or into a dead piece of material such as clay, and if it could obey you in every movement for the entire space of time it was before the audience, and if you could put aside Shakespeare’s Poem, you would be able to make a work of art out of what you are”) (Craig, 2009, p. 34).

The über-marionette, which Craig advocated was an enigmatic enough term to inspire various interpretations, ranging from a super-size doll to an actor dressed up and moving like a marionette. He himself never revealed entirely what exactly he meant by the term, and whether the idea was to be put into practice remains speculative.

Craig was truly fond of the concept of a puppet and its resumed role in theatre, connecting it to distant ancient civilizations, rather than his contemporary technological inventions, asserting that,

The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Über-marionette we may call him. . . Much has been written about the puppet, or marionette. . . and he has also inspired several works of art. To-day in his least happy period many people come to regard him as rather a superior doll – and to think he has developed from the doll. This is incorrect. He is a descendant of the stone images of the old temples – he is to-day a rather degenerate form of a god. . . The marionette appears to me to be the last echo of some noble and beautiful art of a past civilisation (Craig, 2009, p. 39).

Craig’s term Über-marionette was potentially inspired by Nietzsche’s concept of the Übermensch, the superman who achieves the strength of will to overcome his own weaknesses and rise above the limitations of Judeo-Christian morality (Segel 55). In Craig’s thinking, the Über-marionette was to be the actor who overcomes his own human limitations, psychological, emotional, and even physical, by modelling himself instead on the puppet and marionette – emotionless, obedient, the perfect servant of his master’s will. The master, of course, was to be the theatrical director, whose status Craig wanted to raise; by making himself utterly submissive to the director, to be operated by him like a puppet or marionette, the actor could achieve the status of an Über-marionette (Segel, 1995, p. 55).

Many modernist artists and writers, such as Picasso, Marinetti, Fernand Léger, Oskar Schlemmer, Otto Dix, Ezra Pound, Wyndham Lewis, David Bomberg and Mark Gertler as well as artists associated with the magazine *Zenit*, were fascinated and inspired by the very idea of the marionette which underwent a unique renaissance in the beginning of the 20th century. The passion for puppets was located in the metaphor they served for dehumanisation technology could cause, an increased mechanization of life, instrumentalisation of the human body and growing impersonality. Modernist puppets were stripped of humanity just like machines in the industrial era and hence were more appealing to the modernist mind. Also in the context of the Great War, and the damage and havoc it brought on humanity and the human mind, marionettes seemed to be an ideal metaphor that could be used to replace human beings, to go to the front instead of them, fight and kill without a blink of the eye, without any emotional damage to themselves. Also, in art and literature there was an attempt to mechanize the human form, to prove it prone to deformation and hence to turn it into an appropriate material for modernist art – one that could deal with the materiality of people and things. The plasticity, flexibility and jerkiness of the puppet was particularly appealing to the modernist artists.

The idea of the marionette in the art discussed in this paper was used in painting of the British modernist artists such as Wyndham Lewis, David Bomberg and Mark Gertler, as well as German artists, e.g. Otto Dix, and was frequently depicted on the pages of *Zenit* magazine to refer to the abovementioned concepts of increased dehumanisation and mechanization of life.

The simple body of a marionette suited modernist experiments with form, and so puppet figures in art enhanced the artists' departure from naturalism and representation (which was also sought for by Craig). In Bomberg's *The Mud Bath* or *In the Hold*, as well as in Lewis's *The Crowd* and *The Battery Shelled*, human characters are reduced to simple, serial, anonymous geometrical forms and angular creatures. Such formalist reductions are favourable for the depiction of a marionette, human-like but not human itself, more machine than human. Such an image deprived of ornamentation and detail, limited to basic shapes makes the marionette's simple, mechanical and automatic movements unobstructed by elaborate superfluities. These doll figures emphasise modernist anonymity, clock-like rigidity and uniformity.

The Mud Bath (1914) reveals Bomberg's interest in mechanistic futurism particularly evident in the rigid movements of his figures, as well as his clean, clear-cut and mechanical forms and movements of the figures resembling modern automata (Forge, 1967, p. 5). The robot-like figures look very much alike, suggesting that their body parts are interchangeable and replaceable. One can argue that in *The Mud Bath*, Bomberg – the artist – is like puppeteer who directs and arranges the movement of his marionette characters on the canvas. This is especially evident in the figures' movements: jerky, erratic, cumbersome and mechanical. The big rectangular pool area is nearly like a theatrical stage onto which puppets are cast and perform as their director pulls their strings or

turns their rods. Moreover, their bodies are twisted and contorted in a manner that appears inhuman but perhaps capable of being performed by a marionette. Similar things can be said of Bomberg's other paintings (e.g. *Ju-Jitsu*, *Vision of Ezekiel*).

In fact Bomberg returned to the concept of the marionette in one of his war poems written during his service at the front during the Great War. In the poem "Winter Night" Bomberg uses the term 'marionettes' to refer to the automatic features in man at war.

The following passage discloses the mechanistic nature of the conflict and man involved in it,

Assassins! Figurantes waiting in the wings!
 Hidden guns. And guns there are you cannot hear at all,
 flashing in fast rotation, - fantastically.
 Dangling behind a grey glass screen; jerky marionettes,
 snow-clad. Dancing a comic jig on a straight edge,
 the battle ridge (Bomberg 1992, p. 25).

In *The New Age* just one month prior to the outbreak of war, T. E. Hulme asserted that Bomberg's Cubist paintings characteristically use "doll-like human figures" which can now be recognized in his "marionettes" jerking forcefully in his poem (Hulme, 1914, p. 230).

The poem treats the battlefield like a giant stage on which soldiers are simply "marionettes. . . dancing a comic jig" performing their soldier duties on someone else's order, not thinking but performing. Here, i.e. at war and in Bomberg's poem, Craig's theory of the Über-marionette, a human doll, deprived of its emotions, denying its humanness, overcoming its physicality and consciousness finds its fulfillment in practice.

A similar aesthetic message can be found in Wyndham Lewis's *A Battery Shelled* (1919) which is the artist's major and most famous war painting. Like in other of his war paintings, here too Lewis focuses on the theme of animalization and primitivism, and reduces human beings to insectmen, the lowest forms of life. They lose the semblance of individuality and start to act intuitively, like animals, but also mechanically like puppets and robots (Normand, 1998, p. 47).

In *A Battery Shelled*, war is visualized as a spectacle – a puppet play on a theatre stage. This is reinforced by the two levels of representation in the painting: the three soldiers, who are standing in the foreground and watching the scene with indifference, are merely spectators, whereas the group of gunners running away from their guns, are actors. Ruthlessly simplified, faceless, mechanical, deprived of their individual features body forms all look the same which makes them appear to look like performers – marionettes acting in a play, puppets who are pulled by some invisible strings, unlike those individual human characters in the foreground.

Their actions take place in an "atmosphere of unquestioning obedience" (Normand, 1998, p. 47). Normand further claims,

“[t]he communal action on display recalls the image of an ant-hill, and the much reduced figures in the landscape take the form of insects. This metaphor is clearest in the group of figures pulling the Howitzer in the top right portion of ‘Siege Battery Pulling in’. These individuals are simplified to a few lines signifying arms, torsos, heads and legs. The physical exertion of pulling requires each to brace himself against the weight of the gun. In consequence each figure conforms to a pattern and matches the action of its neighbour” (Normand, 1998, p. 47).

Each character has to conform to others, lose his own individuality, must not stand out but work to the style and tempo imposed on by others to succeed in their shared communal action. The contrast also revolves around the aspects of motion vs. immobility as the three soldiers in the foreground are static, inactive hence they have human features, whereas the dynamic figures in action – those in the background – lose their human form and become machine-like puppets.

The contrast also revolves around the aspects of the motion vs. immobility as the three soldiers in the foreground are static, inactive hence they have human features, whereas the dynamic figures in action – those in the background – lose their human form and become machine-like puppets. This would imply the war’s negative impact prompting pauperization, mechanical, robot-like behaviour on those involved in active warfare.

Such puppet-like figure forms dominate Lewis’s drawings and sketches from his time in the trenches, which reveal his attitude to the benumbing effects of combat on individuals. In drawings like *Battery Position in a Wood* and *Action*, *Wheel Purchase* and *Morning of Attack*, *Attack*, *Drag Ropes*, *Group for Mark VII Platform*, and *Study for “To Wipe Out”* soldiers are depicted as geometrical action men practicing some kind of a brainless ritual in a mechanical fashion, “a kind of bestiary where human beings are reduced to the lowest forms of life, an insect world where ants and worker bees respond to a hostile nature... their responses though ‘animal’, are also mechanical, for they act at the level of intuition and in accordance with preordained patterns.” (Normand, 1998, p. 50). They are figures who exist without individual will, moving around with actions which are intuitive (Normand, 1998, pp. 50–51). Their mechanical nature is highlighted by the simplified representation of their bodies consisting of reduced shapes, cubes and oblongs which obscure any semblance to humanity, emphasizing rather the likeness to a machine. This offers Lewis’s view upon war which is a communal effort, the success of which depends on collaboration and obedience to rules, while being part of the military denotes a denial of one’s own individuality. The wearing of army uniforms is one such manifestation of collective endeavor and belonging to a larger body or institution. Yet the war evokes man’s worst instincts, prompts them into mechanical, senseless and inhuman, puppet-like behaviour, hence war is depicted as degradation of civilizational aspect of every human.

This distinction between puppets and human beings brings in Lewis’s major recurrent idea, developed mainly in his writing, in which he divides people into puppets

and natures. They first appeared in “Inferior Religions” (1917) in which Lewis described characters, who are worked by logics (fetishes) that are hidden from their self-perceptions. These figures returned in his artworks after the First World War as ‘Tyros’, cruel caricatures of physically adult but emotionally underdeveloped monads. Their trademark studied grins symbolize their attempt at escaping existential dilemmas through imposed humour which is part of their neurotic reaction to human tragedies. These grins are in a way a mask put on for the sake of performance and if these are marionettes controlled by external powers, then those who order them can hardly cover up a profound and disturbing existential suffering felt underneath the mask.

In his novel *The Art of Being Ruled* Lewis went even further and “postulated a biological divide between different types of people: using a misunderstood version of Goethe’s terminology, he classified some as ‘natures’, others as ‘puppets’. ‘Natures’ are capable of fulfilling the old enlightenment and humanist ideas for the free, self-directing individual; ‘puppets’ are the majority of people, finding their satisfaction in fulfilling the stereotypes that their culture makes available at any particular moment.” (Edwards, 2000, p. 345). These puppets accordingly are “automata that would prefer to be absolved from the burden of free thought” they are “machines, playing a part” (Edwards, 2000, p. 345).

Mark Gertler’s *Merry-Go-Round* (1916) painted soon after the Battle of the Somme, shows doll-like military and female figures, reduced to the forms of their painted wooden steeds hurtling around on a carousel as if on a war machine. Trapped in a vicious circle of never-ending pseudo-excitement they become terrified but have not enough power to escape it. Open-mouthed, they are frozen in expressions which seem more redolent of horror than of joy. The figures appear to have blended with the carousel – the machine, and become very alike. Grouped together they look like a menacing army of killers ready to get rid of anyone who stands out, who is different than their macabre, grotesque bodies. Gertler seems to be saying that humans faced with a war are captivated into a structure of sinister power that reduces them to inhuman creatures (Humphreys, 2001, p. 185). The war analogy is maintained by Lytton Strachey, who said of the painting “I felt that if I were to look at it for any length of time. I should be carried away, suffering from shellshock. I admired it, of course; but as for liking it – one might as well think of liking a machine-gun” (MacDougall, 2002, p. 139).

The war’s negative impact on those involved in active warfare, prompting ‘puppetization’, mechanical, emotionless and robot-like behaviours signifies their tragic-comic life related to Bergson’s theory of humour elaborated upon in his book *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Bergson claims that the human body is laughable when it is reminiscent of the workings of a machine “Where there is replication, complete similarity, one suspects that there is mechanism behind life. That diversion of life towards mechanism is the real cause of laughter.” The comic effect is evoked when a human being acts like an object, Bergson believes, asserting that “It is really a kind of automatism that

makes us laugh – an automatism... closely akin to mere absentmindedness... The comic person is unconscious” (Bergson, 2008, p. 15). “The attitudes, gestures and movements of the human body are laughable in exact proportion as that body reminds us of a mere machine” (Bergson, 2008, p. 21). Bergson argues that the comic effect is based on the ability to see a man as a “jointed puppet” specifying that “inside the person we must distinctly perceive... a set-up mechanism” as “the general appearance of the person whose every limb has been made rigid as a machine, must continue to give us the impression of a living being. The more exactly these two images, that of a person and that of a machine, fit into each other, the more striking is the comic effect” (Bergson, 2008, p. 21). “The illusion of a machine working in the inside of the person is a thing that only crops up amid a host of amusing effects” (Bergson, 2008, p. 22).

The figures in the discussed war drawings also resemble mannequins, the perfect size, ideal looking dummies who became an ingrained element of many cities’ streets in early modernism as a part of a growing consumer society activity and flâneur culture. A perfect mannequin was the opposite to a violated, war-wrecked body. In Lewis’s war drawings physical suffering is not visible: on the contrary he seems to be depicting dolls, sterile mannequins thus distancing himself from the brutalization of the human body and so de-politicising the body in pain. Soon after the war the figure of the mannequin alongside abundant plastic surgery on wounded soldiers was proffered as a ‘healing aesthetic’ to the scars of war. Mannequins, providing a body role model, were an alternative to the injured soldiers’ “feeling they were always being watched or that their bodies were medical and public possessions. Wounded men were examined, operated upon and studied like specimens, losing their individuality. . . At times, the focus on clinical results and new procedures diminished their humanity. This spectacle of “mass mutilation was for all to see” (Carden Coyne, 2009, p. 101) in which wounded soldiers were perceived not as humans but mannequins: serving the surgeons and medical doctors to use their bodies as models for experiments. The fact that many soldiers wore tin masks to cover their wounds made them similar to marionettes and mannequins. Lewis, however, does not depict the physical suffering in the form of war cripples but psychological effect of the war upon individuals turning them into idealized mannequins – the opposite of war cripples. Lewis’s figures thus evoke dehumanization just as the war cripples and their bodies do.

A similar division between puppets and humans can be seen in the Polish Futurist – Bruno Jasiński’s *Bal Manekinów* (Mannequins’ Bal), a grotesque drama which divides the world into two spheres: one inhabited by politicians, businessmen and other members of social elites and the other by mannequins – enlivened figures, superficially subservient towards humans. When these two worlds begin to mingle, a host of comic and tragic situations is revealed.

Indeed the aesthetics of the marionette and the associated concepts are also found in the art of other Central European countries. For instance, in the newly formed multi-

ethnic Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, where the avant-garde art and literature was flourishing, the poet and critic Ljubomir Micić founded a magazine *Zenit, the International Review for New Art* in February 1921. The writers and artists associated with the magazine contributed to forming Zenitism, a trans-Yugoslavian avant-garde movement, which was formed in association with the magazine. In terms of their cultural activity the Zenitists produced their own publications, theatrical performances and musical events, art exhibitions, as well as art evenings accompanied by lectures (Grba, 2007, p. 74). The Zenitist Manifesto of June 1921 proclaimed humanist and pacifist ideals, calling for the creation of a reborn and integrated Europe. It was published monthly in Zagreb and Belgrade until December 1926, when it was banned by the authorities due to alleged Communist propaganda. During the six years of its existence *Zenit* proposed thorough modernisation and changes into the diverse Yugoslavian culture, “displayed receptiveness to radical foreign art, and promoted all forms of modern artistic expression: film, theatre, dance, design and architecture, typography and graphic layout” (Grba, 2007, p. 74). *Zenit* brought together a wide circle of Yugoslav and foreign artists and writers, and published articles in their original languages. The most significant *Zenit* authors apart from Micić were Boško Tokin and Ivan Goll, Branko Ve Poljanski, Dragan Aleksić and Marjan Mikac, as well as the visual artists such as Mihailo S. Petrov and Josif Klek, who represented Zenitist painting. The most acknowledged foreign artists to have published their work on the pages of *Zenit* included Pablo Picasso, Alexander Blok, Jaroslav Seifert, Wassily Kandinsky, Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich, Filippo Tommaso Marinetti, Marc Chagall, Ilya Ehrenburg, Rudolf Schlichter, George Grosz and many others. In terms of their programme, Zenitism declared the ‘Balkanization of Europe’ in the early 1920s, while *Zenit* was enthusiastically received and became part of the most influential European modernist magazines (Grba, 2007, p. 74).

Zenit was associated mostly with Dadaism and Expressionism, showing connections with German journal *Der Sturm*, the Hungarian magazine *Ma*, Romanian *Contimporanul*, Polish *Blok* and Bulgarian *Plamk* (Šuvaković, 2002, p. 281). Several issues of *Zenit* published artwork referring to the discussed concept of the mechanical figure – the marionette, and thus propagating ideas associated with it. For instance, in the November issue of 1921, a work by a Berlin artist Rudolf Schlichter, who was associated with *Neue Sachlichkeit*, depicting marionette and mannequin figures appeared. It was published on the same page as an episode of the grotesque novel *Provala Gospodina Hristosa* by Aleksić, and a poem “Mesto v slzah” by Jaroslav Seifert from Prague. The drawing depicts several figures sitting outside on a terrace in an urban setting with the company of four mannequins or marionettes which are posing for them, asking for admiration from the humans. The drawing is figurative in style though the combination of human figures with mannequins give it a surrealist tone.

In the November/December issue of 1925. *Zenit* published two photographs from a performance of *Le Théâtre Co-Op*, led by Hannes Meyer. In the first of them (*Le Reve*

Co-op), apart from human actors some marionette figures can clearly be seen on the stage, over which a huge, super-size mechanical puppet arm is ominously suspended from the ceiling. In the second picture (Le commerce Co-op) there is a combination of traditional puppet figures with a big carton puppet hanging from the top of the stage. The pictures are accompanied by an essay on the subject of the theatre. The theme of the co-op theatre reappears in number 39 of *Zenit* from March 1925.

George Grosz, whose artwork depicting soldiers in a café was reproduced on the pages of *Zenit* in May 1926, is another linking figure bringing in the aesthetics of a marionette, mannequin and the mechanical, damaged body. Grosz, who was associated with the Berlin Dadaists, organized the First International Dada Fair in Berlin in 1920, together with Raoul Hausmann and John Heartfield. Among the many Dadaist artworks on show were *War Cripples* by Otto Dix, depicting mutilated, maimed figures of war veterans proudly taking part in a parade. With their prosthetics, canes, crutches and metal face parts they seem to be as mechanical as the war that had disfigured them. The exhibition also displayed a mannequin figure of a German military officer with a substituted pig's head which was dangling from the ceiling (Walz, 2008, p. 54).

Dix's other post-war paintings such as *Prager Strasse* and *The Skat Players* also evoke the concept of dismemberment of the human body by exploding shells, making them resemble machines rather than humans. The former image shows amputees reliant on wheelchairs, trolleys and crutches, begging on the street. *The Skat Players* similarly depicts war heroes with severely mutilated bodies playing cards. One figure has a missing jaw replaced with a metal part and a wooden arm, another one has a missing eye and no legs, and the third one has a missing ear with a tube to a speaking amplifier, and is using his remaining toes and a prosthetic hand to play cards. The painting works on the dichotomy between the organic and the artificial: the remaining parts of the soldiers' own bodies and their prostheses (Armstrong, 1998, p. 97).

Armstrong also notices that during the First World War "the masculine body's relation to the machinery found a particularly sharp focus in terms of its power to kill and main, in terms of its rupturing of the integrity of the self in shell shock, and in terms of a wider statistical appraisal of the body and its value" (Armstrong 1998, p. 95). He also finds that the Great War was at the same time a "prosthetic war" as it attempted to turn humans into machines by drastically boosting human physical performance potential as manifested by e.g. fatigue vaccines tested on soldiers. The body which was demanded for the use of the army is calculated for premeditated exploit and central control, and modernist celebrations of warfare often focus on the power of the mass-body of the unit – vision of the man turned into a machine which Wilhelm Reich analyses in *The Mass Psychology of Fascism* (1933) (Armstrong, 1998, p. 95).

CONCLUSION

Craig and Lewis, Bomberg and Gertler as well as Otto Dix, Polish Futurists and artists associated with *Zenit* appreciated the same qualities of the puppets (i.e. mechanisation, non-realism, automation) but for Craig in the context of the modernist drama, they were considered positive as they provided a solution to modern theatre in crisis. In Craig's understanding, a puppet, or the Über-marionette, offered positive qualities ("Do you see, then, what has made me love and learn to value that which do-day we call the "puppet" (Craig, 2009, p. 45). "Puppet" is a term of contempt, though there still remain some who find beauty in these little figures, degenerate as they have become" (Craig, 2009, p. 43). For Lewis, Bomberg, Gertler and Dix they stood for negative connotations as these artists associated them with the machine and its increased impact on humanity as well as manipulation.

In their respective art genres, Craig, David Bomberg, Wyndham Lewis, Mark Gertler, Otto Dix and artists publishing their images in *Zenit* all seem to be asking whether the human form is an appropriate material for art, "can it ever free itself from verisimilitude and psychological expressivism, can abstraction be ever fully rendered through the use of the human form?" (Taxidou, 2005, p. 225). In order to constitute the basis for art, the human body needed to be de-humanized and subsequently puppetized. For Craig, the mechanization of the human form was necessary to save the theatre, for Lewis, Gertler and Dix – it was an inevitable effect of the war, for Bomberg it was the increased impact of machinery and search for pure form in art. For the artists publishing in *Zenit*, puppet figures represented the élan, the fascination and fondness of such mechanical figures.

On the other hand, Lewis, Bomberg, Gertler and Dix were drawn into the marionette aesthetics due to its likeness to a doll, a machine, and a jerking moving object – qualities which were analogous to their search for new forms of expression and the impact of war on man. Craig in his numerous, often contradictory definitions of the Über-marionette once revealed his Romantic attitude towards the puppet, arguing for the opposite to what the modernist artists would advocate, and denying its doll-like nature. This leaves the concept of the Über-marionette the more mysterious and open to interpretations and re-definitions.

"Puppet" is a term of contempt, though there still remain some who find beauty in these little figures, degenerate as they have become". Puppets are "the descendants of a great and noble family of Images, images which were indeed made "in the likeness of God"; and that many centuries ago these figures had a rhythmical movement and not a jerky one; had no need for wires to support them, nor did they speak through the nose of the hidden manipulator" (Craig, 2009, p. 43).

LITERATURE

- Armstrong, T. (1998). *Modernism. Technology and the Body: A Cultural Study*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bergson, H. (2008). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Rockville Maryland: Arc Manor.
- Bomberg, D. (1992) *Poems and Drawings from the First World War*. London: Gillian Jason Gallery.
- Carden Coyne A. (2009). *Reconstructing the Body, Classicism, Modernism, and the First World War*. Oxford: OUP.
- Craig, E. G. (2009). *On the Art of the Theatre*. Franc Chamberlain (ed.). New York: Routledge.
- Edwards, P. (2000). *Wyndham Lewis. Painter and Writer*. New Haven: Yale University Press.
- Forge, A. (1967). The Mud Bath. *David Bomberg 1890–1957 painting and drawings*, Tate Gallery. London: Tate Publishing.
- Grba, M. (2007). Belgrade. Zenit and Zenitism. Stephen Bury (ed.). *Breaking the Rules. The Printed Face of the European Avant-Garde 1900–1937*. (pp. 74–76). London: The British Library.
- Humphreys, R. (2001). *The Tate Britain Companion to British Art*. London: Tate Publishing.
- Hulme, T.E. (1914). Modern Art. IV. Mr. David Bomberg's Show. *The New Age*, XV (10), 230–232.
- MacDougall, S. (2002). *Mark Gertler*. London: John Murray.
- Normand, T. (1998). Wyndham Lewis, the anti-war war artist. David Peters Corbett (ed.) *Wyndham Lewis and the art of modern war*. Cambridge: CUP.
- Segel, H. B. (1995) *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automaton and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Šuvaković, M. (2002). Belgrade. Timothy O. Benson (ed.). *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*. (pp. 279–282). Cambridge: MIT Press.
- Taxidou, O (2005). Actor or Puppet: The Body in the Theatres of the Avant-Garde. *Avant Garde Critical Studies*, 17, 225–239.
- Walz, R. (2008). *Modernism*, New York: Routledge.

Dominika Buchowska

ЕСТЕТИКА ЛУТКЕ У МОДЕРНОЈ БРИТАНСКОЈ И ЦЕНТРАЛНОЕВРОПСКОЈ
УМЕТНОСТИ, ОДАБРАНИ ПРИМЕРИ

Уметници модерне су били фасинирани концептом марионете, лутке, манекена или беживотног тела јер је представљао све аспекте живота и културе у раном XX веку, попут растуће механизације, аутоматизације и анонимности. Нарочито током и након Великог рата, фигура лутке је била адекватна у денотирању паралишућих и разарајућих ефеката рата на људску психу и тело. Фигуре Виндама Луиса на његовој чувеној слици *Окован батеријама* евоцирају управо те идеје. Такође, његове слике Тироса су изузетне по својим бљештавим зубима, претећим осмехом који показује, између осталог, порицање страха рата. Лажни и изнуђени осмех се појављује на слици *Мери-иде-у-круг* Марка Гретлера, на којој фигура слепо прати путању коју је за њу одредила машина, што је чини подједнако

механичком, налик на лутку, укључену у круг бескрајног процеса. Слично томе, Бомбергове фигуре, које механички гестикулирају на кључним сликама *Купка од блата* и *На дохват*, деле сличну естетику марионета. Све су дехуманизоване, осиромашене слике људске фигуре убачене у лутку. У својим Причама о дивљем телу Луис је рекао да су Тирози „лутке које раде спретним прстима“ и да „нису креације већ лутке“. У својим сликама из рата Ото Дикс је користио повезане са луткама повезане концепте ратних богаља – у рату оштећених тела војника да изрази сличне идеје. Овај рад има за циљ да укаже на аналогије између Луисових, Бомбергових, Гертлерових и Диксових механичких фигура и теорије Гордона Крега о супер-лутки. Такође, анализиране су слике лутки и манекена које је Љубомир Мицић објављивао у часопису *Зенит* у Загребу и Београду 1920-их година. Рад поставља часопис *Зенит* у међународни контекст естетике лутки. Расправља се о томе да као што је за Крега лутка била једино решење компензације за неуспех глумца да створи (театралну) уметност, пошто је преплављан емоцијама, тако је лутка за поменуте уметнике постала модернистичка замена за људску фигуру. Стога се намећу питања: Може ли се Крегова теорија супер-лутке применити на слике модерне? До ког степена се фигуре уметности модерне могу описивати као (супер) лутке исте врсте попут оних што се појављују у луткарским позориштима или у модернистичким драмама, као што је предлагао Крег? Коначно, које су све културолошке и историјске подударности, центриране око појма лутке, између позоришне и *лепе уметности* тог периода?

Мирјана Глигоријевић-Максимовић

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Институт за историју уметности
mgmaks@yahoo.com

УТИЦАЈИ АНТИКЕ НА СЛИКАРСТВО С КРАЈА XIII И ПОЧЕТКА XIV ВЕКА У СРБИЈИ*

Апстракт: Проширење и јачање српске државе последњих деценија XIII и првих деценија XIV века обележиле су значајне промене у уметности. Подизање и обнављање бројних цркава и манастира, њихово украшавање и живописање донели су значајне новине. Следећи главне токове византијског стваралаштва, на тлу Србије настала је нова уметност која је својим квалитетима и естетским вредностима досегнула врхунска остварења тзв. Ренесансе Палеолога. Заснована на поновном окретању ка античким узорима, нова уметничка дела, посебно сликарство, носила су различите и бројне особености. На фрескама са хришћанским садржајем преовладавао је дух Антикe у општој атмосфери, конструкцији композиција, пропорцијама и у појединостима, које су биле позајмљене са старих узора. Ово сликарство изузетних квалитета и лепоте достигло је највише уметничке домете не само свог времена већ и стваралаштва уопште.

Кључне речи: Фреско сликарство, „Ренесанса Палеолога“, антика, Србија, средњи век

Проширење српске државе на југ, које је започео краљ Милутин 1282. године заузимањем Скопља, наставило се све до краја XIII века. Области северно од Охрида, Прилепа и Штипа, које је освојио српски краљ, византијски цар Андроник II Палеолог је уговором о миру 1299. године претворио у мираз своје кћери, младе принцезе Симониде. Ови догађаји су проузроковали ширење византијских утицаја у Србији у свим областима, а посебно у култури и уметности (Острогорски, 1959, стр. 456–457; Максимовић, 1981, стр. 437–448; Ђирковић, 1981, стр. 449–461; 462–475).

*Рад је настао на основу саопштења одржаног на VIII Међународном научном скупу: *Антика и савремени свет: тумачење Антикe*, Београд – Сремска Митровица 18–20. октобар 2013.

Владавина краља Милутина, од 1282. до 1321. године, била је релативно дуга и веома значајна за различите области српске историје. Овај период се одликује изузетно богатим културним и уметничким догађањима у тадашњој српској држави. Краљ Милутин је, посебно од почетка XIV века, започео обнављање старијих црква и подизање нових, како на територији старе државе, тако и у новоосвојеним областима на југу, затим у Солуну, на Светој Гори, у Цариграду, Јерусалиму. Тада су настали бројни споменици изузетних уметничких вредности, који су достигли врхунски квалитет у целокупном византијском свету. Иако је краљ Милутин био највећи ктитор свог времена, многе од његових задужбина нису сачуване (Ђурић, 1974, стр. 47–52; Тодић, 1998, стр. 6–30).

У сликарству насталом последњих деценија XIII века, као што је живопис у припрати цркве Св. Ђорђа у Ђурђевим Ступовима и у параклису у улазној кули, задужбинама краља Драгутина, уочавају се одлике сличне онима у сликарству које је му је претходило. На њима су фигуре крупне и монументалне, драперије су пластично обрађене, а ликови одишу античком лепотом (Ђурић, 1974, стр. 43, сл. 22). Живопис цркве Св. Ахилија у Ариљу, задужбине краља Драгутина (Ђурић, 1974, стр. 44–46; Војводић, 2005, стр. 31–36) поред монументалних ликова античке лепоте, налик оним из наоса Сопоћана, садржи и елементе нових тенденција (Ђурић, 1981, стр. 424–425). Позадину чине богата сликана архитектура, која продубљује простор, често приказана у различитим видовима перспективе, као и пејсаж који осим брда и стена, обилује представама различитих биљака. Многе сцене, као што је *Рођење Христово* (сл. 1), на јужном зиду уз апсиду, *Рођење Богородице*, на јужном зиду западног травеја наоса, *Улазак у Јерусалим*, на северној страни поткупног простора, обогаћене су занимљивим детаљима из свакодневног живота (Војводић, 2005, стр. 63–69, 75–78, 173–181, 183, 289, 296, таб. XV, 14, 17). На њима се појављују нејако новорођенче, пастир са фрулом, деца на дрвету. У Христовим рукама, у сцени *Успења Богородичиног*, на западном зиду наоса, представљена је персонификација душе Богородичине у виду новорођенчета (Војводић, 2005, стр. 128–129, 297, таб. XX; Глигоријевић-Максимовић, 2009, стр. 255–264).

Почетком XIV века у Србији су настали споменици изузетних уметничких вредности. У сачуваним црквама које је краљ Милутин од почетка XIV века обновио или изградио и дао да се осликају, посебно значајни су фреско ансамбли који украшавају њихов унутрашњи простор. Својом садржином и уметничким особинама ове фреске показују особине тзв. Ренесансе Палеолога, новог стила, чији утицаји потичу из византијске престонице – Цариграда. Овај уметнички стил означавао је поновно потсећање на традиције античке културе и уметности; поновно интересовање за тековине античке књижевности, филозофије и уметности (Ђурић, 1971, стр. 171–191). Иако су поред хришћанства извори развоја Византије римско државно уређење и грчка култура (Острогорски, 1959, стр. 48), овај покрет духовног и уметничког препорода, односно повратак на античке узоре,

сл. 1



Ариље, Рођење Христово (према: Д. Војводић, Црква Св. Ахилија)

настао је у Цариграду после обнове византијског царства и проширио се по свим областима такозваног византијског комонвелта (Velmans, 1978, стр. 39–51; Бабић-Ђорђевић, 1981, стр. 476–495).

У живопису задужбина краља Милутина антички утицаји се уочавају у садржају, облицима, композицијама и у колориту (Dufrenne, 1978, стр. 36–38; Gligorićević-Maksimović, 2007, стр. 363–370). Илустрације уобичајених старозаветних и новозаветних тема обогаћују се епизодама из свакодневног живота – жанр сценама, које подсећају на античке представе. Тако су приказани детаљи риболова као што су: *Петар скаче у воду*, риба на ватри, извлачење мреже са рибом, у композицијама *Христовог јављања на Тиверијадском мору* и *Христов разговор са Петром пре Успења* у Старом Нагоричину (Тодић, 1993, стр. 109–110, сл. 62). У сценама *Рођења Богородичиног* и *Христовог рођења* представља се купање новорођенчета у скупоченој посуди на фрескама у Старом Нагоричину и у Краљевој цркви у Студеници (сл. 2) (Тодић, 1993, стр. 92, 100–101; Бабић, 1987, стр. 52 (XXI), стр. 54 (XXIII–XXV), 63, 170–175, 194–195, 200, 204, 214, 218, 232, сл. 120–122, 147, црт. VI, *Рођење Христово*: 13, 49 (XVII), 62, 135, 139, 140, 142–143, 166, 198, 200, 214, 218, 232, сл. 93–95, црт. VI). Сцена *Крштења Христовог* у Старом Нагоричину проширена је приказима дечака, од којих један свлачи кошуљу, а други се спрема да скочи у воду (Тодић, 1993, стр. 101).

Такође, у сцене обавезног црквеног репертоара додају се ликови карактеристични за Антику, као што је Сибила, која је била насликана најпре крајем XIII века у цркви Св. Ахилија у Ариљу (Живковић, 1970, 45; Војводић, 2005, стр. 153), а затим и почетком XIV века заједно са античким филозофима и писцима, Платоном, Плутархом у Богородици Љевишкој (Медаковић, 1960, стр. 43–57; Радојчић,

сл. 2



Студеница, Краљева црква, Рођење Богородичино (према: Г. Бабић, Краљева црква у Студеници)

1966, стр. 95; Панић, Бабић, 1988², стр. 74–76, 130, црт. 30; Глигоријевић-Максимовић, 2007, стр. 203–221, сл. 3–6) и Жичи (Кашанин, Бошкових, Мијовић, 1969, стр. 198–199; Живковић, 1991, стр. 11/1). Ове личности античког порекла биле су уврштене у композиције *Лозе Јесејеве* и приказане у најнижим зонама, уз Јесеја, а биле су повезане са сценом *Рођења Христовог*.

Велики број персонификација и алегориских фигура, које потичу из античке уметности унете су у иконографски устаљене композиције и сцене. Уз јеванђелисте и црквене оце представљане су младе девојке са крилима као персонификације Премудрости у Богородици Љевишкој (Радојчић, 1964, стр. 69–71; Панић, Бабић, 1988², стр. 70–71, 118–119; Живковић, 1991, стр. 10–11), цркви Св. Никите (Тодић, 1998, стр. 344), у Старом Нагоричину (Тодић, 1993, стр. 95–96; Тодић, 1998, стр. 78–79, 95–96, 322), које као античке Музе инспиришу писце. Крилате персонификације Премудрости са нимбовима приказују се и у илустрацији старозаветне Соломонове приче, као што је сцена *Премудрост сазда себи храм* у Грачаници (сл. 3), која је једна од префигурација Христа и Богородице (Петковић, 1929, стр. 317–321; Ștefănescu, 1936, стр. 139–142; Radojčić, 1975, стр. 215–224, pl. 2; Тодић, 1988, стр. 88, 94, 144–145, 181, 189, 194, 20–204, таб. IV).

Персонификација Земље је представљана у композицијама *Страшног суда* као млада жена, Античка Геа, некада са нимбом, каткада са велом, или са круном и огртачем као у Грачаници (Тодић, 1988, стр. 161–162; Живковић, 1989, стр. X/1) или како седи на двоглавом змају као у Богородици Љевишкој (Петковић, 1924, стр. 473–475; Радојчић, 1966, стр. 92–93; Панић, Бабић, 1988, стр. 66–67, 72–73, 138; Живковић, 1991, стр. 77). Заједно су и слично насликане персонификација Земље и персонификација Пустине, као младе жене: Земља са пећином, а Пустиня са

сл. 3



Грачаница, *Премудрост сазда себи храм* (према: Д. Тодић, Грачаница)

јаслама у рукама у илустрацији *Божјиње химне* у спољној припрати Жиче (Кашанин, Бошковић, Мијовић, 1969, стр. 190–196; Живковић, 1991, стр. 40/11).

Персонификација Мора или Океана приказивана је такође као млада жена како седи на морској немани, као што је то у композицији *Страшног суда* у Грачаници (сл. 4) (Петковић, 1924, стр. 473–475; Мијовић, 1967, стр. 208–219; Тодић, 1988, стр. 161–162, 208–209, т. X, сл. 99; Живковић, 1989, стр. X/1) или у сценама *Крштења Христовог* у Краљевој цркви у Студеници (Бабић, 1987, стр. 146–150, сл. 99) и у Старом Нагоричину (Тодић, 1993, стр. 76, 101–102, 105). Реку Јордан у сценама *Крштења Христовог* персонификује полунаги старији човек са ћупом из којег тече вода као у живопису Богородице Љевишке (Петковић, 1924, стр. 475; Панић, Бабић, 1988, стр. 72–73, 140; Живковић, 1991, стр. 68; Huskinson, 2004, стр. 247–264) и Краљеве цркве у Студеници (Бабић, 1987, стр. 146–150, сл. 99–100) (сл. 5). Персонификација реке Јордана понекад јаше на воденој немани као у Старом Нагоричину (Тодић, 1993, стр. 76, 101–102, 105).

На небу, представљеном у облику свитка који развијају анђели, приказани су женски ликови, као персонификације Сунца и Месеца, у композицијама *Страшног суда* у Богородици Љевишкој (Радојчић, 1966, стр. 92–93; Панић, Бабић, 1988, стр. 72–73, 138, сл. 26; Живковић, 1991, стр. 76–77; сл. 13) и Грачаници (Тодић, 1988, стр. 161–162; Живковић, 1989, стр. X/1). Сличне персонификације Сунца и Месеца појављују се и у сцени *Пут у Емаус* у Богородици Љевишкој (Панић, Бабић, 1988², стр. 72–73, 122, сл. 13, 25; Живковић, 1991, стр. 40).

У композицијама *Силаска у Ад* представљана је персонификација Хада у виду полунагог, старијег човека у Краљевој цркви у Студеници (Бабић, 1987, 62, 158–159, 166, 200, 218, сл. 109, црт. VII), или везаних руку и ногу, на којем стоји Христос као што је то случај у Грачаници (Тодић, 1988, стр. 156–158, 168, 183–184, 186, 192–193, 196–197, 212–215; Живковић, 1989, III/2).

сл. 4
сл. 5



Грачаница, Страшни суд, *Персонификација Мора* (према: Д. Тодић, Грачаница)



Студеница, Краљева црква, *Персонификација Јордана* (према: Г. Бабић, Краљева црква у Студеници)

У сценама *Силаска св. Духа* појављују се персонификација Космоса и персонификације народа. Космос персонификује старији човек са круном у Св. Никити (Наманн, Мс Lean, Hallensleben, 1963, стр. 235), а народе неколико личности одевених у разнолику и необичну одећу у Жичи (Кашанин, Бошковић, Мијовић, 1969, стр. 142–150; Живковић, 1991, стр. VII/9, 24) и Грачаници (Тодић, 1988, стр. 118, 166–168; Живковић, 1989, стр. III/6).

Персонификација Старог и Новог завета, односно Ноћ и Дан, сликане су на различите начине и у различитим сценама. Представљане су као крилате, стојеће фигуре младих девојака са спуштеном, односно подигнутом бакљом на улазу у спољну припрату Богородице Љевишке (Радојчић, 1966, стр. 93, таб. 50; Ђорђевић, 1973, стр. 13–26; Панић, Бабић, 1988, стр. 67, 74–75, 138–139, таб. XXXIX; Живковић, 1991, стр. 86; Тодић, 1998, стр. 159, 232, 315, сл. 92), (сл. 6) и као мале крилате фигуре, персонификације Цркве и Синагоге у сценама *Распећа Христовог*, као што је то у Грачаници (Тодић, 1988, стр. 117, 194; Живковић, Грачаница, стр. III/21).

Разнолико су сликане и персонификације душа; Богородичину душу персонификује мала фигура, одевена у бело, понекад са крилима, као античка Психа, у композицијама *Успења*, коју Христос држи у рукама: у Богородици Љевишкој (Панић, Бабић, 1988², стр. 71–72, 127, сл. 12; Живковић, Богородица Љевишка, 1991, стр. 49), Краљевој цркви у Студеници (Бабић, 1987, стр. 163–166, сл. 111–112), Жичи (Кашанин, Бошковић, Мијовић, 1969, стр. 156–161; Живковић, 1991, стр. VIII/28, 31) (сл. 7).

Душе грешника у Паклу, греси и смрт су представљани у виду нагих фигура у композицијама *Силазак у Ад* и *Страшни суд*. У Грачаници су приказани мерење душа нагих грешника и четири наге фигуре обавијене змијама (Тодић, 1988, стр. 107, 158, 196; Живковић, 1991, стр. III/2, 10, V/12).

сл. 6
сл. 7



Богородица Љевишка, *Персона-
фикација Новог Завета*
(према: Д. Панић – Г. Бабић,
Богородица Љевишка)



Жича, *Успење Богородичино* (према: М. Кашанин –
Ђ. Бошковић – П. Мијовић, Жича)

Антички утицаји су видљиви и на ктиторској композицији у Грачаници, у пролазу између припрате и наоса, на којој су краљ Милутин са моделом цркве и краљица Симонида као пандан. Изнад њих је Христос у мандорли коју носе херувими. Приказан је како их благосиља обема рукама, док два анђела спуштају круне на главе владарског пара. Ова композиција истовремено показује донаторство српског краља и представља симболичну инвеституру владара, налик на античке приказе инвеституре у којима крилата Викторија приноси венац, односно круну (Тодић, 1988, стр. 130, 170–173, т. XVII–XIX; Живковић, 1989, стр. X, 2–4; Walter, 1978, стр. 183–200).

Утицаји античке традиције првенствено су се одражавали на схватање простора, пропорција и на организацију композиција, тако да су бројне хришћанске теме и средњовековни садржаји решавани античким облицима. Нарочито је у пространим композицијама са више учесника продубљиван простор ређањем већег броја планова, а представљане грађевине су попримале облике налик на античке. Сликане су компликоване архитектонске конструкције са портицима, разноврсним грађевинама са куполама, стубовима са капителима, украшене скулптурама, рељефима и драперијама (сл. 8) (Velmans, 1978, стр. 46–48; Тодић, 1988, стр. 200–201, сл. 34, 41, 53, т. VI).

Пејсаж је у композицијама добио нове облике, постао је компликованији и са више детаља. Флора и фауна су разноврсно представљани; насликане се различите врсте дрвећа и растиња, најчешће постојеће, као што су маслина и кипарис, а ређе фантастичне биљке (сл. 9). Приказују се и најразноврсније врсте постојећих животиња, реалистично представљених, као и бројне фантастичне врсте. Различите врсте животиња се најчешће представљају у композицијама *Страшног суда*

сл. 8



Грачаница, *Вечера у Емаусу* (према Д. Тодић, Грачаница)

(сл. 10), у којима својим бројем и разноврсношћу наличе на представе са античких подних мозаика (Velmans, 1978, стр. 47, fig. 17; Тодић, 1988, 201, сл. 37, 38, 60, т. III).

Људске фигуре су добиле античке пропорције, слободније су смештане у простору а њихови покрети постали живљи, тако да пророци и јеванђелисти у Богородици Љевишкој по својим гестовима подсећају на античке глумце (Панић, Бабић, 1988², стр. 70–71, 118/2; Живковић, 1991, стр. 10–11). Фигуре су издужене и елегантне, а лица пластично обрађена. Многи детаљи су реалистично насликани. Чешће се сликају веома обнажене, чак и наге људске фигуре.

сл. 9
сл. 10



Рај, *Богородица са анђелима* (према Д. Тодић, Грачаница)



Грачаница, *Страшни суд*, детаљ (према Д. Тодић, Грачаница)

Фреско представе настале у првим деценијама XIV века у Србији, у задужбинама краља Милутина, изведене су прецизним и зналачким цртежом, топлим колоритом, контрастима боја и брижљивом моделацијом лица. Главни сликари који су радили за краља Милутина, пореклом из Солуна, били су носиоци нових идеја из византијских уметничких центара. Захваљујући сачуваним потписима сликара Михаила Астрапе и Евтихија и њиховом препознатљивом стилу, могуће је пратити и њихов уметнички развој, који је дошао до свог врхунца у једној од последњих задужбина краља Милутина – у Краљевој цркви у Студеници (Тодић, 1998, стр. 228–262). Ови уметници су својим остварењима унели у сликарство средњовековних српских споменика одлике новог престоничког стила, који је обиловао античким узорима. Уобичајене хришћанске теме обогаћене и оживљене идејама и духом Антикe добиле су нове облике. Сликаство из првих деценија XIV века, у задужбинама краља Милутина, својим уметничким дometима представља врхунско остварење не само у српској него и у византијској уметности.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабић-Ђорђевић, Г. (1981). Класицизам доба Палеолога у српској уметности. *Историја српског народа I*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Бабић, Г. (1987). *Краљева црква у Студеници*. Београд: Просвета: Републички завод за заштиту споменика.
- Velmans, T. (1978). L'héritage antique dans la peinture murale byzantine a l'époque du roi Milutin (1281–1321). *Византијска уметност почетком XIV века*. Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности.
- Војводић, Д. (2005). *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*. Београд: Стубови културе.
- Глигоријевић–Максимовић, М. (2007). Антички елементи у сликарству Богородице Љевишке. *Зборник Матице српске за класичне студије*, 9, 255–264.
- Gligorijević–Maksimović, M. (2007). Classical Elements in the Serbian Painting of the Fourteenth Century. *Зборник радова Византолошког института*, 44 (2), 363–370.
- Глигоријевић–Максимовић, М. (2009). Антички елементи у задужбинама српских ктитора XIII века. *Зборник радова Византолошког института*, 46, 255–264.
- Dufrenne, S. (1978). Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIVe siècle. *Грачаница. Византијска уметност почетком XIV века*. Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности.
- Ђорђевић, И. (1973). Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку. *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 9, 13–26.
- Ђурић, V. J. (1971). L'art des Paléologues à l'Etat serbe. *Art et société à Byzance sous les Paléologues*. Venise.
- Ђурић, В. Ј. (1974). *Византијске фреске у Југославији*. Београд: Југославија.
- Ђурић, В. Ј. (1981). Српско сликарство на врхунцу. *Историја српског народа I*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Живковић, Б. (1970). *Ариље. Распоред фресака*. Београд: Б. Живковић: С. Мандић.

- Живковић, Б. (1989). *Грачаница. Цртежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Живковић, Б. (1991). *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Живковић, Б. (1991). *Жича. Цртежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Кашанин, М. Бошковић, Ђ. Мијовић, П. (1969). *Жича. Историја, архитектура, сликарство*. Београд.
- Максимовић, Љ. (1981). Почети освајачке политике. *Историја српског народа I*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Медаковић, Д. (1960). Представе античких филозофа и сивила у живопису Богородице Љевишке, *Зборник радова Византолошког института*, 6, 43–55.
- Мијовић, Р. (1967). *La personification de la Mer dans le Jugement dernier a Gračanica, Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Орλάνδου, 4. Αθήναι I. Athina*.
- Острогорски, Г. (1969). *Историја Византије*. Београд: Просвета.
- Панић, Д. Бабић, Г. (1988²). *Богородица Љевишка*. Београд: Српска књижевна задруга; Приштина: Јединство.
- Петковић, В. Р. (1924). Неки антички мотиви у старом живопису српском. *Strena Buliciana* Београд.
- Петковић, В. Р. (1929). Фреске са представом Премудрости. *Зборник у част Богдана Поповића*. Београд.
- Радојчић, С. (1966). *Старо српско сликарство*. Београд: Нолит.
- Радојчић, С. (1946). Улога антике у старом српском сликарству. *Гласник Државног музеја у Сарајеву I*, 39–50.
- Radojčić, S. (1975). La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le debut du XIIIe jusqu'au début du XIVe siècles. *Зборник радова Византолошког института* 16, 215–224.
- Ștefănescu, J. D. (1936). L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. Bruxelles.
- Тодић, Б. (1988). *Грачаница. Сликарство*. Београд: Просвета; Приштина: Јединство.
- Тодић, Б. (1993). *Старо Нагоричино*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе: Просвета: Српска академија наука и уметности.
- Тодић, Б. (1998). *Српско сликарство у доба краља Милутина*. Београд: Драганић.
- Ђирковић, С. (1981). Унутрашње борбе почетком XIV века. *Историја српског народа I*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Ђирковић, С. (1981). Унутрашња политика краља Милутина. *Историја српског народа I*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Hamann, R., Mc Lean, Hallensleben, H. (1963). *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*. Giessen.
- Huskinson, J. (2004). *Rivers of Roman Antioch, Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium*. London.
- Walter, Ch. (1978). The Iconographical Source for the Coronation of Milutin and Simonida at Gračanica. *Византијска уметност почетком XIV века*. Београд: Филозофски факултет. Одељење за историју уметности, 183–200.

Mirjana Gligorijević-Maksimović

THE CLASSICAL INFLUENCES ON SERBIAN PAINTING IN THE LATE THIRTEENTH AND EARLY FOURTEENTH CENTURIES

The expansion and strengthening of the Serbian state in the final decades of the thirteenth, and the first decades of the fourteenth century, during the reign of king Milutin, brought about significant changes in artistic expression. The construction and renovation of numerous churches and monasteries, particularly after the beginning of the fourteenth century, under the patronage of king Milutin, their adornment and painting introduced significant novelties. Founded on a return to the models of the ancient world, the new works of art, particularly in painting, exhibit a wealth of original variations. In frescoes with Christian themes, the spirit of the classical predominates in the general atmosphere, in the construction of the composition, the proportions and the particularities which have been borrowed from ancient exemplars.

In scenes devoted to Christ there appear genre scenes connected with fishing, river bathing and the care of infants. To Old and New Testament scenes are added personalities from the ancient world such as Sybil, Plato and Plutarch. There are numerous personifications: Wisdom as a Muse, a personification of the Earth as the ancient Gaea, personifications of the Desert, the Sea or Ocean and the river Jordan. Personifications were also painted of Hades, the Cosmos, the people, the Sun and the Moon, while the Old and New Testaments are portrayed as Day and Night. Personified Souls are presented as the ancient Psyche, and Sinners as dark naked figures. In the donator's composition an angel is presented which, like the ancient Victoria, brings the crown to king Milutin.

The influence of the classical tradition is reflected in the understanding of space, proportion, and the organisation of the compositions, so that many Christian themes and mediaeval content are given classical form. Particularly in the larger scenes with a greater number of figures, the space is deepened with a number of receding planes and the buildings shown have taken on the appearance of those from the ancient world. Complex architectural features are presented, with houses with porticoes, various structures with domes, columns with capitals, adorned with sculpture, reliefs and draperies. Landscape in the compositions has taken on a new character; it has become more complex, and gained in detail. Flora and fauna are variously depicted; different kinds of tree and shrub are shown, usually genuine, such as olives and cypresses, and less frequently imaginary plants. A huge array of recognisable animals is realistically portrayed, as are numerous imaginary species. Various types of animal are most frequently depicted in scenes of the Last Judgement, where, in their number and variety, they remind us of the scenes presented on ancient floor mosaics. Human figures have taken on classical proportions, they are placed more freely in space, and their movements have become more lifelike, so the prophets and the evangelists, in their gestures recall the actors of the ancient world. Figures are lengthened and elegant, facial features are moulded and numerous details are presented realistically. There are more frequently very scantily clad figures, and there are even fully nude figures.

The frescoes painted in Serbia in the early fourteenth century in the foundations of king Milutin are characterised by skilled and precise lines, a warm palette, colour contrasts, and careful attention to facial form. The master painters who worked for the king, from Thessalonica, were the bearers of new ideas from the centres of Byzantine art. Thanks to the preserved signatures of the painters Michael Astrapas and Eutychios and their characteristic work, it is possible to follow their artistic development, which reached its peak in one of the last of Milutin's foundations, the Kings Church at Studenica.

With their work, these artists brought to the Serbian mediaeval monuments the influence of the new style from the Capital, one which had been shaped by ancient models. The usual Christian themes, enriched and enlivened by the spirit of the classical world, took on new forms. The painting of the first decades of the fourteenth century which adorns the foundations of king Milutin, achieves an artistic range that places it, not only at the pinnacle of Serbian artistic expression but of Byzantine art as a whole.

75.071.1:929 Добровић П.

75.071.1:929 Видовић Е.

75.072.3:929 Поповић Б.

Ješa Denegri

Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umetnosti

EMANUEL VIDOVIĆ U BEOGRADSKOM UMETNIČKOM SVETU

Apstrakt: U fokusu priloga nalazi se osvrt na društveni kontekst sa ideološkim zaledem, koji je iznedrio jednu od poznatijih i svakako najintragantnijih polemika u srpskoj međuratnoj likovnoj kritici – između slikara Petra Dobrovića sa jedne i estetičara i književnog kritičara Bogdana Popovića, sa druge strane. Do umetničke i šire javnosti ona će dospeti preko stranica *Srpskog književnog glasnika*. Povod žustre polemike bila je prva samostalna izložba Emanuela Vidovića u Beogradu 1921. godine. Kroz polemiku, kojoj Vidović ni po čemu nije doprineo, prelama se duh vremena obeležen sukobom pobornika tradicionalnog likovnog stvaralaštva i umetnika sklonih modernom likovnom izražavanju.

Ključne reči: Emanuel Vidović, likovna kritika, Petar Dobrović, Bogdan Popović

Podaci koji se odnose na veze Emanuela Vidovića sa beogradskom umetničkom sredinom – za umetnikovog života i posthumno – beleže vremenski raspon dug preko pola veka (Bašičević, 1952; Bašičević, D., Bašičević, V., Denegri, 1996, str. 51–56; Putar, 1953; Putar, 1998, str. 77–81; Kečkemet 1959; Zidić, 1971; Zidić, 1982; Gamulin, 1988, str. 17–31). Najraniji Vidovićev nastup u Beogradu jeste onaj na *Prvoj jugoslovenskoj izložbi* (1904), a zasad poslednji na izložbi *100 dela iz zbirki Muzeja savremene umetnosti* (2014), sa slikom *Sustjepan* (1918). Između tih graničnih datuma desile su se Vidovićeve dve samostalne izložbe – 1921. godine u Osnovnoj školi kod Saborne crkve i 1931. u Umetničkom paviljonu Cvijeta Zuzorić, kao i nastupi na izložbi *Jugoslovenske umetničke kolonije* (sa Ivanom Meštrovićem, Mirkom Račkim, Tomislavom Krizmanom, Rihardom Jakopičem, Matijom Jamom, Ivanom Groharom, Nadeždom Petrović i dr), na *Četvrtoj jugoslovenskoj umetničkoj izložbi* (1912), te na *Prolećnim izložbama jugoslovenskih umetnika* (1933, 1934, 1935, 1938. i 1940) i *Drugoj grafičkoj izložbi* (1937). U posleratnom periodu Vidovićeve beogradski nastupi takođe su brojni: *Prva izložba Saveza likovnih umetnika FNRR* (1949), *Pola veka jugoslovenskog slikarstva* u Narodnom muzeju (1953), izlaganje u sekciji *Prisutnosti* na *Prvom trijenalu* (1961), za kojim slede izložbe crteža i akvarela iz zbirki Muzeja savremene umetnosti (1966), kao i izložba *Suvreme-*

na hrvatska umjetnost u organizaciji zagrebačke Moderne galerije u Muzeju savremene umetnosti (1968). Najobimnije Vidovićevo posleratno predstavljanje u Beogradu bilo je na izložbi *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva* u Muzeju savremene umetnosti 1972–1973, kada je u sekciji *Simbolizam/Secesija* prikazano sedam slika i to: *Impresija* (1899), *Angelus* (1906–1907), *U mjesecini*, *Kuće uz more*, *Kula u magli* (sve tri bez datuma nastanka), *Stara klanica u Splitu* i *Sustjepan* (oko 1918). U uvodnom tekstu kataloga pomenute izložbe Miodrag B. Protić tvrdi da su „rana Vidovićeve platna možda najbolja platna simbolizma u jugoslovenskom slikarstvu“ (Protić, 1972/1973, str. 13), dok Božidar Gagro u svom tekstu *Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu* Vidoviću posvećuje znatni prostor, smatrajući ga „najkompleksnijim i najznačajnijim predstavnikom secesije u Hrvatskoj“ (Gagro, 1972/1973, str. 38). Različitim povodima i od različitih vlasnika otkupljeno je u Beogradu više Vidovićevih slika koje se uglavnom čuvaju u Narodnom muzeju i u Muzeju savremene umetnosti, takođe u Beogradu.

U hronologiji Vidovićevih ranih nastupa u beogradskoj umetničkoj sredini posebno se izdvaja podatak o njegovom učešću na *Prvoj jugoslovenskoj izložbi* (1904), kao priredbi od naročitog ne samo umetničkog i kulturnog značaja, nego i političkog (Trifunović, 1973, str. 449–451; Trifunović, 1972/1973, str. 191–193).¹ Naime, prethodne, 1903. godine dolazi do Majskog prevrata koji uslovljava krupnu i dalekosežnu preorijentaciju unutarnje i spoljne politike. U takvom društveno-političkom kontekstu valja sagledati i osnovne ciljeve priređivanja pomenute izložbe. Kako je Vidović postao njen učesnik ne postoje potpuno provereni podaci, ali vrlo je verovatno da je do toga došlo posredovanjem Nadežde Petrović. Ona, naime, Vidovića pominje u svom osvrtu na *Prvu jugoslovensku izložbu* u časopisu *Delo* (knj. 32–33, 1904). Vrlo detaljno i sa izrazitom naklonošću govoreći o Vidoviću u tekstu *Hrvatska jubilarna slikarska izložba u Zagrebu*, ona izveštava u istom glasilu (*Delo*, knj. 35–36, 1904). Teško može da bude slučajno da ona boravi u Splitu nedugo pre otvaranja *Prve dalmatinske umjetničke izložbe*, o kojoj izveštava u tri nastavka objavljenih u listu *Štampa* (od 17, 18. i 19. septembra 1908). Tom prilikom – što je vrlo indikativno – Vidović je za nju „naš stari prijatelj i drug“ (Petrović, 1904; Petrović 1906; Kukić, 2009, str. 13–31, 32–5, 63–71; Vrandečić, 2010, str. 3–8; Belamarić, 2010, 11–18; Slade, 2010, str. 21–80). Očito je, dakle, da su između Vidovića i Nadežde Petrović od ranije postojali srdačni i kolegijalni odnosi kao dvoje aktera umetničkih zbivanja u kulturno-politički vrlo burnom istorijskom trenutku. Vidović izlaže na *Drugoj* (u Sofiji 1906), ali ne i na *Trećoj jugoslovenskoj izložbi* (u Zagrebu 1908), na kojoj prevladavaju konceptijski i ideološki ciljevi Saveza Lada, zasnovani na „plemenskim“ i nacionalnim selekcijama (Trifunović, 1973, str. 451, 452). Suprotno tome, Vidović je učestvovao na izložbi *Jugoslovenske umetničke kolonije* u Beogradu 1907. godine, nakon što su se pojedini njeni članovi prvi put okupili u Sićevu pretgodne godine (Trifunović, 1973, str. 452, 453). Članovi Kolonije bili su odreda vrhunski umetnici epohe, kao što

¹ O jugoslovenskim umetničkim izložbama osnovno: Dragutin Tošić, *Jugoslovenske umetničke izložbe 1906–1927*, Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti, Beograd 1983.

su Meštrović, Rački, Krizman, Jakopič, Jama, Grohar, među njima i Nadežda Petrović i Vidović, okupljeni na ideji „južno-slovenskog umetničkog zajedništva (Janković, 2003, str. 27–54; Merenik, 2006). Koliko je projekt ovog okupljanja bio dalekosežno razrađen svedoči i podatak da su pojedini članovi Kolonije dobili poziv da se nastane i nastave da deluju u Beogradu. Da li je Vidović bio detaljno upoznat sa svim ideološkim i političkim podlogama u projektu Kolonije teško je danas zaključiti, ali simptomatično jeste da on uzima učešće na *Četvrtoj jugoslovenskoj umetničkoj izložbi* u Beogradu (1912) u sastavu udruženja Medulić (Novak-Oštrić, 1982; Horvat Pintarić, 1962; Horvat Pintarić, 2012, str. 155–156), održanoj nedugo nakon što je izglađen spor sa Ladom. Među učesnicima ove izložbe naći će se ponovo na okupu pojedini izlagači *Prve jugoslovenske izložbe* i članovi Kolonije, među kojima i Vidović. Krupni i kobni istorijski događaji koji će uskoro uslediti (balkanski ratovi, Prvi svetski rat), sa njihovim posledicama, zaustaviće sve ove dalje umetničke aktivnosti, ali Vidovićevi kontakti sa beogradskom umetničkom scenom ne samo da se neće prekinuti, nego će se, štaviše, te veze i proširiti njegovim samostalnim izložbama 1921. i 1931. godine.

Među vodećim srpskim likovnim kritičarima sa početka prošlog veka Vidoviću pažnju poklanjaju Bogdan Popović u osvrtu na *Prvu jugoslovensku izložbu u Srpskom književnom glasniku* 1904 (Popović, 1904; Trifunović, 1967, str. 191–196), Branko Popović u prikazima *Prve jugoslovenske izložbe* u nedeljniku *Slovenski jug* (1904), *Jubilarne izložbe Društva umjetnosti* u Zagrebu u *Srpskom književnom glasniku* (1905), kao i u dva napisa o *Drugoj jugoslovenskoj izložbi* u Sofiji 1906. godine, prvom u listu *Štampa* i drugom u *Srpskom književnom glasniku* (Popović, Branko, 2004). Vidovićeva učestala beogradska izlaganja tokom tridesetih godina prošlog veka na *Petoj* (1933), *Šestoj* (1934), *Sedmoj* (1935), *Desetoj* (1938) i *Dvanaestoj* (1940) *prolećnoj izložbi* u Umetničkom paviljonu Cvijeta Zuzorić redovno je u svojim hronikama u *Srpskom književnom glasniku*, *Beogradskim opštinskim novinama*, *Novoj smeni* i *Vremenu* pratio Todor Manojlović (Manojlović, 2007).

Osim učešća na izložbama i uvrštenja njegovih dela u vodeće muzejske kolekcije, Vidović je u beogradskom umetničkom životu ostao zabeležen po jednom za njega neočekivanom i neželjenom slučaju. Naime, Vidovićevo slikarstvo – sasvim izvesno mimo njegovog znanja i uticaja, a vrlo verovatno da se dogodilo i protiv njegove volje – našlo se u središtu jedne od verovatno najintrigantnijih polemika u srpskoj međuratnoj likovnoj kritici, onoj između slikara Petra Dobrovića sa jedne i estetičara i književnog kritičara Bogdana Popovića sa druge strane, koja se razbuktala na stranicama *Srpskog književnog glasnika* povodom Vidovićeve prve beogradske samostalne izložbe 1921. godine.

Dobrović je – kako sâm svedoči u tekstu koji će postati povod ove polemike – od Bogdana Popovića kao urednika pomenutog časopisa bio pozvan da napiše osvrt na dve u tom trenutku u Beogradu istovremene izložbe: Vidovićevoj i onoj, na kojoj je, zajedno sa Jovanom Bijelićem i Sibom Miličićem, Dobrović bio jedan od učesnika. Dobrovićev

tekst pod nazivom *Izložba g. Emanuela Vidovića – izložba gg. Jovana Bijelića, P. Dobrovića i Siba Miličića* objavljen je u broju 6 (od 16. novembra 1921) *Srpskog književnog glasnika*, da bi na ovaj tekst ubrzo odgovorio Bogdan Popović tekstem *U slavu jednih i drugih* u brojevima 7. i 8. istog časopisa, objavljenim iste godine (od 1. i 16. decembra). Da su u oba teksta izneta mišljenja od naročitog interesa za razumevanje prirode moderne umetnosti u okolnostima kada je ta polemika pokrenuta svedoči i podatak da ih je Lazar Trifunović oba uneo u svoju znamenitu antologiju *Srpska likovna kritika*. U predgovoru ove knjige, povodom Dobrovićevog teksta i Popovićeovog odgovora, Trifunović tvrdi sledeće:

„U prikazu izložbe Emanuela Vidovića i svoje izložbe sa Bijelićem i Miličićem, on je obrazložio i svoju slikarsku orijentaciju u tim godinama prema problemima prostora, konstrukcije i kompozicije. Nedostatak ovih elemenata on je najozbiljnije zamerio Vidoviću. Ovim člankom pokrenut je problem angažovanosti kritike. Da li je kritičar nepristrasni sudija, povučen i izolovan od svih kretanja, ili je on, kao umetnik, branilac, pa i stvaralac jednog određenog pokreta? Dobrović je apsolutni pristalica angažovanog pisanja i njemu se u to vreme odmah suprotstavio prefinjeni analizator i estetičar Bogdan Popović člankom *U slavu jednih i drugih*. Kako je u kritici rasla svest o autonomiji umetnosti, problem angažovanosti kritike postajao je sve oštiji“ (Trifunović, 1967, str. 29).

Posle Trifunovića, znatnu pažnju polemici između Dobrovića i Popovića posvećuje Vladimir Rozić u uvodnom tekstu knjige *Likovna kritika u Beogradu između dva rata*, uključujući ovu polemiku u širi kontekst rasprave koja se u srpskoj kritici povelu povodom impresionizma:

„U ovom, veoma vidno ispoljenom odnosu beogradskih kritičara prema impresionizmu, s jedne strane i konstruktivnom slikarstvu, s druge, Dobrovićev prikaz izložbe Emanuela Vidovića, održane 1921. godine u Beogradu, ima, u određenom smislu, poseban značaj utoliko što je izazvao jednu polemiku u kojoj se ogleda, na neposredniji način, sukob između tradicionalističkih shvatanja umetnosti i novih estetičkih gledišta i umetničkih ideala. Polemika je, zapravo, izbila posle Dobrovićeve negativno izrečene ocene o Vidovićevom slikarstvu. Impresionistički postupak, magličasta atmosfera i izvesni sentimentalizam Vidovićevog slikarstva bili su u prvom redu na udaru Dobrovićeve kritike. Međutim, osim što je opravdao Vidovićev slikarski koncept, Dobrović je, u načelu, smatrao da kod nas nema nikakvog stvarnog osnova za pojavu impresionizma. Jer, tvrdio je on, slikarstvo čvrsto „građene“ forme nije uopšte negovano u našoj umetnosti, pa, prema tome, nije moglo doći ni do zasićenja ovakvim načinom slikanja, a samim tim ni do nužne i opravdane pojave rastočenih, fluidnih, impresionističkih formi“ (Rozić, 1983, str. 142, 143).

I kao zaključak:

„Prosudjujući Vidovićevu slikarstvo iz perspektive svoga vremena, sa stanovišta tada aktuelnih umetničkih strujanja, Dobrović je, naravno, osporavao smisao Vidovićevog

slikarstva natopljenog magličastom atmosferom, budući da je u njemu video isključivo impresionistički koncept, za čiju pojavu kod nas, kako je smatrao, nema pravih razloga. Dobrović je, doduše, u pojedinim Vidovićevevim slikama nalazio i neke vrednosti, ali je u celini njegovo slikarstvo ocenio kao slikarstvo salonskog ukusa koje je udaljeno od dublje životne istine“ (Rozić, 1983, str. 142, 143).

Osim Dobrovićevevog, Rozić skreće pažnju i na osvrt Momčila Seleskovića pod naslovom *Povodom Vidovićeve izložbe*, objavljenom u časopisu *Misao* (7, 1921):

„Naime, poput Dobrovića, i Selesković u ovom slikarstvu vidi koncept jednog pretežno salonskog ukusa, koji ne odgovara zahtevima novog života, ali ni zahtevima nove umetnosti. Odlučan borac za afirmaciju autonomije umetnosti, što je nedvosmisleno pokazao više puta, Selesković se sa istom odlučnošću suprotstavlja i čisto dekorativističkom, od života izolovanom shvatanju umetnosti. Takvu umetnost on je u znatnoj meri video u Vidovićevevom slikarstvu. O Vidovićevevom opštem gledanju na umetnost on, na primer, piše: 'kao da je sebi izabrao jedan kutak izvan ljudskog vrtloga, da bi zatim napisao o njegovom slikarstvu sledeće: 'Možda je ono malo neploidno, jer se rodilo iz čiste estetike koja u kućama vidi samo jedan svoj zgodan objekat'. Čini se prestrogo izrečena ocena, baš kao i Dobrovićeveva, ali je, svakako, u toj oceni sadržan jedan značajan načelni stav o funkciji i značenju umetnosti“ (Trifunović, 1967, str. 143).

Godina nastanka Dobrovićevevog teksta o Vidoviću umnogome je prelomna u njegovoj i dotle vrlo burnoj umetničkoj i životnoj biografiji. Naime, pod 1921. godinom u toj biografiji navodi se da je on kao „predsednik kratkotrajne baranjske srpsko-madžarske republike“ osuđen na smrt („u odsustvu“), zbog čega beži u Srbiju i nastanjuje se u Beogradu, gde će provesti glavninu (uz povremena putovanja) svoje umetničke aktivnosti. Iste godine Miroslav Krleža posvećuje mu tekst *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*, objavljenom u četvrtom broju zagrebačkog *Savremenika* (Krleža, 1921, str. 193–205). Upravo u takvoj atmosferi, po karakteru prepun samopouzdanja, dodatno ohrabren posle podrški Iljka Gorenčevića (Gorenčević, 1921, str. 456–466) i Todora Manojlovića (Manojlović, Dobrović, 1920, str. 547–554; Manojlović, 2007, str. 29–38) sada i Krležinom, Dobrović dobija ponudu pisanja teksta o Vidovićevoj izložbi. U težnji da se nametne u novoj sredini to mu postaje povod da upravo u prikazu te izložbe iskaže svu oštrinu svog kritičkog pisanja motivisanog prevashodno, čak i isključivo, njegovim sopstvenim umetničkim i u krajnjem slučaju ideološkim interesima.

Sa kojih umetničkih pozicija Dobrović polazi u kritici Vidovića razabire se iz sledećeg pasusa:

„U mladim godinama bio sam impresionist. Kao kubist, tražio sam bitne oblike prostora i boja vidljive u jednoj beskrajnoj svetlosti, koja se širi i preko okvira. Bilo je zatim jedno vreme kad sam te svoje težnje pokušavao da vežem sa gledištem renesanse, misleći da ću tako doći do monumentalnog stila dvadesetog veka – onako kako je petnaesti vek vezao intelektualizam četrnaestog veka sa grčkom i rimskom tradicijom i stvorio veliki stil Činkvećenta. Danas vidim da u svoje radove treba

nanovo da sprovedem čisto slikarska načela jer mislim da u pravom revolucionaru žive svi rezultati prošlih vremena, a njegovo treba da nosi u sebi sve mogućnosti budućega“ (Dobrović, 1921, str. 462–467, prema Protić, 1974, str. 13; Trifunović, 1967, str. 288).

Šta, dakle, umetnik koji bi želeo sebe da smatra „pravim revolucionarom“ Vidoviću konkretno zamera? Zamera mu preteranu „literarnost“, izvesne nedostatke slikarskog postupka, „dekadentnost“, pristajanje uz „impresionizam“ koji je Vidović navodno „primio kao jednu parolu koja je bila u kursu i stvar kod njega nije postala krv i meso“.

I zaključuje:

„Svim ovim ja neću da kažem da g. Vidović ne bi eventualno i u većoj kulturnoj sredini uživao glas simpatičnoga umetnika. Naprotiv, izvesni buržoaski saloni, sa svojim dekadentnim shvaćanjem želeli bi njegov tamor, njegovu tamnovitost. Ali ja, kad govorim kao što sam gore govorio, imam pred očima puteve kojim treba ići, i kojima su išli svi mučenici ideje i čovečanstva. Ja bih želeo da se naše društvo sačuva od prenaple dekadencije...“ (Protić, 1974, str. 285).

Iz ovog pasusa zaključuje se da se Vidović na Dobrovićevom udaru našao, zapravo, tek kao *kolateralna žrtva* jedne, čini se, znatno dalekosežnije ideološke projekcije saopštene „željom da se naše društvo sačuva od prenaple dekadencije“. Šta sve pod tim pojmom danas može da se podrazumeva nije lako prepoznati, ali da je ta namera bila tada shvaćana kao neprihvatljiva po izvesne vrednosti tadašnje domaće kulturne i umetničke sredine dokazuje se činjenicom da je Dobrovićev nastup izazvao vrlo brzi odgovor, kojim se, takođe na stranicama *Srpskog književnog glasnika*, u narednim brojevima oglasio njegov glavni urednik Bogdan Popović.

Ovaj – kako ga je Vladimir Rozić opisao – „profesor uglađenih manira, koji je strogo vodio računa da ne izgovori nijednu suvišnu i grubu reč, našavši se u vrtlogu novih i njemu neshvatljivih duhovnih strujanja, kao da je morao da promeni svoju, do tada, uzdržanu prirodu“ (Rozić, 1983, str. 145). Našavši se, dakle, upravo u takvom „vrtlogu“, Popović je Dobroviću odgovorio podužim tekstom čiji sadržaj znatno prevazilazi početni povod te rasprave, ali barem, što se Vidovića u njoj tiče, on umetnika brani, služeći se razlozima (njemu u prilog) gotovo istovetnim Dobrovićevim zamerama:

„Kao i pre, tako nam je i danas g. Vidović dao veliko zadovoljstvo svojom izložbom. Mi smo ponovo mogli uživati u njegovom tihom poetskom osećanju, u toplim, čistim prijatnim bojama njegovim, koje su jedna radost za oko – u nizu onih motiva iz naše Dalmacije i posebice krasnog Splita...“

I dalje:

„Vidović je slikar... u kojemu možete naći zadovoljstvo sa punom mirnoćom srca i uverenja da nas neće nikad surovo usplahiriti“ (Popović, 1921, str. 621, 622, prema Trifunović, 1967, str. 204).

Da bi se istovremeno autoritetom svog statusa profesora Univerziteta i glavnog urednika uglednog časopisa izdigao iznad direktne konfrontacije dvojice oponenta i iskazao dovoljnu meru tolerancije kako prema Vidoviću tako i prema Dobroviću i njegovim saizlagačima na zajedničkoj izložbi Bijelićem i Miličićem, Popović će tekst završiti pozivom ka pluralističkom kompromisu, sažetom u njegovom naslovu: *U slavu jednih i drugih*. Ipak, nije bio obema stranama sklon u podjednako meri. Štaviše, bio je izrazito opredeljen protiv inovacija nove poratne umetničke generacije, a Vidovićem se poslužio kao primerom u prilog odbrane sopstvenih umetničkih poimanja. Prema Roziću,

„Popović je, naime, hteo da pokaže da su moderni stvaralački naponi besmisleni, nastojao je da obezvredi sva nova, posleratna umetnička stremljenja, s kojima nije mogao da se pomiri njegov klasicistički i naturalistički ukus“ (Rozić, 1983, str. 145).

Iz suštine ove polemike moglo bi se zaključiti da se Vidović bez ikakve namere našao u središtu jednog ideološkog duela u kojemu je u odnosu prema njegovoj umetnosti ispoljena gotovo podjednaka mera, iako iz krajnje suprotnih pozicija, suštinskog nerazumevanja. Dobrović ga, naime, posmatra sa sopstvene pozicije slikara koji je prošao iskustvom sezanimizma i kubizma (u crtežima muških i ženskih aktova), kao zagovornik eklektičkog koncepta „monumentalnog stila XX veka“, dakle odreda poimanja umetnosti protivnog – kako će to primetiti Miodrag B. Protić – svakog „efemernog i eventualnog oblika“ (Protić, 1974). Popović, pak, Vidovića posmatra prevashodno kao slikara poetskog ugođaja lokalnog predela i majstora veštog u slaganju „prijatnih boja“ koje gledaocu donose „radost za oko“. U oba slučaja Vidović je bio izložen napadu i odbrani prevashodno iz interesa glavnih aktera u njihovoj raspravi. Dobrovićeve primedbe nisu u suštini bile tačne i pravične. Izrečene su sa pozicija mladog militantnog slikara i kritičara u istoj osobi koji preko Vidovića želeo da se razračuna s određenim kulturnim i umetničkim pojavama i procesima u sopstvenoj sredini. Popovićeve odbrane došla je sa pozicija davno prevaziđene mimetičke estetike, „čiji se sistem rušio kao kula od karata“, kako je to u knjizi *Srpsko slikarstvo 1900-1950*. zapisao Lazar Trifunović (Trifunović, 1973, str. 82). Bogdan Popović je bio vrlo uticajni arbitar srpske književnosti i likovne umetnosti do Prvog svetskog rata, da bi u poratnim godinama – upravo kada i dolazi do polemike u *Srpskom književnom glasniku* 1921. – njegov autoritet u više navrata drastično osporavan, posebno od protagonista avangardnih pokreta zenitizma (Micić, 1923) i nadrealizma (Ristić, 1934; Ristić, 1952, str. 175–182). Nezavisno od svih pomenutih okolnosti u vezi ove kontroverzne polemike, u Vidovićevoj umetničkoj biografiji treba da ostane zapisano da je u beogradskom umetničkom svetu bio prisutan koliko učešćem na brojnim izložbama i učestalim otkupima, toliko i jednom vrlo indikativnom reakcijom i recepcijom u srpskoj međuratnoj likovnoj kritici.

LITERATURA

- Bašičević, D. (1952). Izložba Emanuela Vidovića. Zagreb: *Hrvatsko kolo* 3.
- Bašičević, D., Bašičević, V., Denegri, J. (1996). *Ogledi*, Novi Sad: V. Bašičević; Beograd: Biblioteka grada Beograda.
- Belamarić, J. (2010). *O Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi*, katalog istoimene izložbe, 11–18. Split: Galerija umjetnina.
- Dobrović, P. (1921). Izložba g. Emanuela Vidovića – izložba g. Jovana Bijelića, P. Dobrovića i Siba Miličića, *Srpski književni glasnik* 6, 462–467.
- Gagro, B. (1972/1973). *Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu*, katalog izložbe *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Gamulin, G., Kalenić, D. (1988). *Emanuel Vidović 1918–1953*, u *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća*, Sv. 2. Zagreb: Naprijed.
- Gorenčević, I. (1921). Slikarstvo Petra Dobrovića, *Književni jug* 12, I, 456–466.
- Horvat Pintarić, V. (2012). *Kritike i eseji: 1952.–2002.* Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka: EPH Media.
- Horvat Pintarić, V. *Smisao retrospektiva*, Telegram (Zagreb) 5. X 1962.
- Janković, O. (2003). *Nadežda Petrović između umetnosti i politike*. Beograd: Signature.
- Kečkemet, D. (1959). *Emanuel Vidović, Život i djelo*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Krleža, M. (1921). Marginalije uz slike Petra Dobrovića, *Savremenik* 4, XVI, 193–205.
- Kukić B., prir. (2009). *Likovne kritike*. Čačak: Umetnička galerija Nadežde Petrović. Manojlović, T. (1920). Petar Dobrović, *Misao* 2, VII, 547–554.
- Manojlović, T. (2007). *Likovna kritika*. priredila Jasna Jovanov. Zrenjanin: Gradska biblioteka.
- Merenik, L. (2006). *Nadežda Petrović. Projekat i sudbina*. Beograd: Topy.
- Micić, Lj. (1923). Anatema i klepetanje g. Bogdana Popovića, *Zenit*, 22.
- Novak-Oštrić, V. (1982). Uvodni tekst o društvu hrvatskih umjetnika „Medulić“, katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon.
- Petrović N. (1904). *Prva jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu*. Beograd: *Delo* XXXII, 408–416.
- Petrović N. (1905). *Hrvatska jubilarna slikarska umetnička izložba u Zagrebu*. Beograd: *Delo* XXXV, 401–409; knj. XXXVI, 124–130.
- Popović B[ogdan] (1967). *U slavu jednih i drugih*. U L. Trifunović, *Skica za istoriju srpske likovne kritike*, uvod knjizi *Srpska likovna kritika*, Beograd: Srpska književna zadruka.
- Popović, B[ogdan] (1904). *Prva jugoslovenska umetnička izložba*, *Srpski književni glasnik* 6–7, Beograd, novembar–decembar.
- Popović, B[ogdan] (1967). *Prva jugoslovenska umetnička izložba*, U L. Trifunović, *Srpska likovna kritika*, str. 191–196. Beograd Srpska književna zadruka.
- Popović, B[ranko] (2004). *Likovne kritike, ogledi i studije*, priredio V. Rozić. Užice: Gradska galerija.
- Protić, M. B. (1972/1973). *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, katalog istoimene izložbe, 13. Beograd: Muzej savremene umetnosti.

- Protić, M., B. (1974). *Biografija*. Katalog retrospektivne izložbe Petra Dobrovića. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Protić, M., B. (1974). *Petar Dobrović 1890–1942*, katalog retrospektivne izložbe Petra Dobrovića. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Putar, R. (1998). *Likovne kritike, studije, zapisi 1950–1960*, Lj. Kolečnik, prir. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti : AICA Međunarodno udruženje likovnih kritičara – hrvatska sekcija.
- Putar, R. (1953). Uz retrospektivu Emanuela Vidovića, *Narodni list* 2063, Zagreb.
- Ristić, M. (1952). *Književna politika: članci i pamfleti*. Beograd: Prosveta.
- Ristić, M. Dr. H. C. (1934). Bogdan Popović sedamdeset godina misli, *Danas*, 2. Beograd.
- Rozić, V. (1983). *Likovna kritika u Beogradu između dva rata*. Beograd: Jugoslavija.
- Slade, I. (2010). *O Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi*, katalog istoimene izložbe, 21–80. Split: Galerija umjetnina.
- Tošić, D. (1983). *Jugoslovenske umetničke izložbe 1906–1927*. Beograd: Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti.
- Trifunović, L. (1967). Skica za istoriju srpske likovne kritike, u *Srpska likovna kritika*, 11–15. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Trifunović, L. (1972/1973). *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, katalog izložbe. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Trifunović, L. (1973). *Srpsko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: Nolit.
- Vrandečić, J. (2010). *O Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi*, katalog istoimene izložbe, 3–8. Split: Galerija umjetnina.
- Zidić, I. (1971). *Predgovor kataloga retrospektivne izložbe Emanuel Vidović 1970–1953*. Zagreb: Umjetnički paviljon.
- Zidić, I. (1982). *Biografija i usputne primisli*, katalog retrospektivne izložbe *Emanuel Vidović 1970–1953*. Split: Galerija umjetnina.

Ješa Denegri

EMANUEL VIDOVIĆ IN BELGRADE'S ART WORLD

The focus of this contributing paper is the social context with the ideological background that spawned one of the most famous and certainly the most intriguing controversy in the Serbian interwar art criticism – the one between an artist Petar Dobrović on one side of the argument, and an esthetician and literary critic Bogdan Popović, on the other side, which reached the art world and the general public through the pages of the Serbian literary Gazette “Srpski knjizevni glasnik”. The cause of the heated debate was the first solo exhibition of Emanuel Vidović in Belgrade in 1921. The spirit of the time marked by the conflict between the advocates of traditional fine art and the artists prone to modern artistic expression was refracted throughout the debate, to which Vidović in no way contributed. Regardless of all mentioned circumstances regarding this controversial polemics, it should remain noted in Vidović’s artistic biography that his presence in Belgrade’s art world was marked not only with participation in numerous exhibitions and frequent purchases, but also with a very indicative reaction and reception by Serbian interwar art criticism.

Предраг Драгојевић

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
pdragoje@f.bg.ac.rs; pdragoje@gmail.com

МИТОВИ И ДОКУМЕНТА О ФОРМИРАЊУ ЈЕДНОГ СРПСКОГ УМЕТНИКА

Апстракт: У раду се приказује формирање једног српског уметника на преласку из 19. у 20. век. До сада необјављена архивска грађа (преписка, молбе, уверења, решења) пореди се са уметниковим каснијим изјавама и предањем о њему. Извори откривају на који начин се ликовни таленат појединца вођеног личним жељама и амбицијама, „укрштао“ са утицајима културне климе (степен развоја уметности, уметничка обука, публика) и друштвеним утицајима (стипендије, награде, радна места), усмеравајући новоформираног уметника ка тачно одређеним облицима уметности.

Кључне речи: Србија, 20. век, сликарство, идеологија, уметничко школовање

Учим.

(реч којом је професор Мића Јовановић коментарисао оно што тренутно ради)

Професор од кога сам до скоро слушао реч изабрану за мото овог рада, дао је наслутити да она не значи само сакупљати информације о нечему, него и откривати зашто је то тако, сазнавати да ли је то баш тако, никад не бити задовољан одговором, сумњати, никада не рећи: знам...

Питање дефинисања и елемената уметности схваћено у историјскоуметничком дискурсу, између осталог, као питање настанка одређеног стила, појединих дела, њиховог пријема у стручној и широј јавности, њиховог вредновања и превредновања у разним епохама, обухвата и занимљив проблем формирања уметника. Он се може разложити на низ врло конкретних питања везаних за процес током ког од једног талентованог појединца настаје самостални уметник – у ком тренутку се то

догађа (нпр. пре, током или доста после формалног школовања), кроз које фазе (исказивање талента, учење ликовних поступака, самостални рад), на које начине (инспирација, идеја, експериментисање), под којим утицајима (личност, околности, обука, публика, други уметници), како се препознаје и признаје (критика, награде, историја...), чак и како се за то време развија свест особе која постаје уметник (уп. Гаврић 2013).

Овај недовољно проучени процес је историја уметности покрила углавном само основним биографским подацима, а уметници и њихова околина га обогаћују непровереним причама (које неретко личе једна на другу). Ту се срећемо са разним слојевима информација неједнаке поузданости.

Као пример може да послужи биографија једног уметника, Драгомира Глишића (1872–1957), који је проучен и монографски (Васић 1957; Колаковић 1967; Шуица 1983; Драгојевић 2000) а и у оквирима прегледа српске уметности (Трифуновић 1973; група аутора 1972). О њему и његовим радовима се зна много, али ствари нису тако јасне када је реч о уметничком формирању.

*

У кругу људи блиских Глишићу, сачувано је предање о његовим уметничким почецима: таленат је показао као врло млад, уочио га је писац Љубомир Ненадовић и охрабрио. Памте се и анегдоте са студија у Минхену: како се, не знајући немачки, споразумевао уз помоћ цртежа; како је на академији често гладовао, понекад јео остатке земички које су богатим студентима служиле за брисање при цртању; како се притом разболео на грлу и лечење платио својим сликама (мртвим природама са јужним воћем, које је тек тада видео први пут у животу). Овај слој информација о Глишићу служи одржавању представе о њему као сиромашном студенту сликарства, заинтересованом само за чисту уметност, који се кроз живот пробија својим талентом. Ништа од овога не потврђују историјски извори, документа, сачувани ликовни радови или њихове фотографије, неких прича нема чак ни у забележеним Глишићевим сећањима.

Глишић је о своме уметничком формирању говорио само као о школовању. У интервјуу, причу о томе преноси репортер (Кулунџић 1939): отишао је у Минхен уз помоћ познатог београдског рентијера Љубе Крсмановића; у Минхену је био у „цртањој класи“ код професора Николаја Гизиса (Gysis, 1842–1901) до 1901. и у сликарској класи код професора Лефца до 1904.

„тј. до завршетка студија на Академији. Од 1902 до 1904 године прима стипендију од Министарства трговине и пољопривреде, с тиме да поред Академије студира и уметничко занатство. По завршетку студија у Минхену, Глишић се враћа у Београд с намером да живи од уметности. То је било 1904 године“ (исто, 706).

У аутобиографији из 1948. (*Летопис цркве Св. Архангела Гаврила*, Београд, стр. 113) не износи нове детаље о студијама. У разговору са историчарима (Историјски архив Београда, 1957) више се ни сам не сећа тачно године када је отишао у Минхен (1898. или 1899). Али, занимљиво је шта каже о *мотивацији*: „нисам хтео да идем у учитеље, мада сам са сведочанством Кутликове школе могао да идем за учитеља цртања, него сам хтео да се даље усавршавам“ (исто, стр. 14). *О настави* – наводи имена својих професора, Гизиса, Лефца и Цигела, сећајући се да је од Гизиса, који је, по њему, тражио да се много ради, добио на поклон неке фигурине (исто, 16). *О материјалној помоћи*: „Последње године школовања у Минхену добио сам стипендију од Министарства трговине и индустрије, под обавезом да се спремам за наставника цртања у занатским школама. Ја сам то прихватио и уписао се у вечерње часове Kunstgewerbeschuhle(!). Пошто сам видео да ми то не одговара, уписао сам се на Gewerbeschuhle(!) код професора Stuhlbergera“ (исто, стр. 17). Најзад, *о повратку у Србију*: „четири године био сам у Минхену, а пете године сам добио стипендију и онда сам се решавао да ли да останем у Минхену и да самостално радим или да се вратим у домовину. Преовладала је чежња за домовином и тако сам се вратио у Београд (...) Једног дана стигло је обавештење из Београда да нам је истекла стипендија и онда смо ја и Бора Стевановић морали да се вратимо у Београд“ (исто, 17–18). Проблем са овим записима је што имају доста погрешака при бележењу, а сами Глишићеви искази су непрецизни, противуречни и, природно, вођени жељом да се представи у што бољем светлу.

Стручњаци игноришу митове, али прелазе преко неких података, углавном полазећи од истине да формално школовање није пресудно за уметничку вредност.

У једном од тзв. деценијских каталога Музеја савремене уметности (група аутора 1972, 215) стоји да је Глишић „сликарство учио у Сликарској школи Кирила Кутлика у Београду 1895–1898. и у Академији у Минхену 1899–1904. Пред крај студија у Минхену похађао и Школу за примењену уметност“.

Трифунковић (1973, 480) у библиографији бележи да је Глишић „сликарство учио у Кутликовој школи и на Академији у Минхену, коју је завршио 1904“. У грађи за историју Кутликове школе, Трифунковић (1978) среће Глишићево име на више места, али се не удубљује у његово школовање и наводи (исто, 16) да је у Минхен отишао као питомац Министарства народне привреде.

Шуица (1983, б. п; Биографија) опрезно саопштава: „завршио Српску цртачку и Сликарску школу Кирила Кутлика у Београду 1895–1899. Наставља студије у Минхену на Академији ликовних уметности и Школи за примењену уметност 1899–1904“. На истом месту, међу исцрпним и прецизно састављеним каталозима налази се и каталог докумената, где ауторка, између осталог, наводи три минхенска документа у власништву породице, од чега су два из академије („Königl. Akademie der bild. Künste in München, 1899/1900. Herrn Glišieš(!) Dragomir“ и „Die Koeniglich Bayerische Akademie der bildenden Künste in München, No 1000, 16 Jul 1904“, који је

означила као „сведочанство о завршеном школовању“) а трећи је легитимација из занатске школе (K. Kunstgewerbeschule München, Legitimations-Karte für Glischitsch Dragomir Nro 93, München 27. April 1900).

Јасно је да је пажња око Глишићевог формирања као уметника усмерена на његово школовање; после тога виде га као готовог уметника. И поред извесног неподударања око године завршетка (1898. или 1899), постоји слагање да је прво учио код Кутлика а затим наставио (да ли и завршио) на академији у Минхену.

Остаје неусаглашеност око тога када је уписао и колико учио на „Гевербешуле“ (коју преводе као Школа за примењену уметност, мада сам Глишић у извештају о раду назива ту школу занатском – уп. Трифуновић 1978, стр. 163). Даље се откривају неке противуречности: ако је отишао као питомац Министарства народне привреде, зашто је учио Академију, тј. зашто је тек при крају боравка у Минхену ушао на занатску школу. А то су тек фактографска питања. Суштина, разумевање формирања уметника кроз његово школовање, није дотакнута.

*

Покушаћемо да уз помоћ необјављених архивских докумената одговоримо на нека питања око Глишићевог школовања, при чему ће се разјаснити и његова мотивација, а разазнати и неки утицаји на формирање.¹

Када се уписао на Академију у Минхену, послао је у Србију молбу за стипендију. У писму (3. 12. 1899, АС–МНП²) излаже своју ситуацију, наводи планове за бављење уметношћу и помало покушава да изазове сажаљење. Писмо, упућено на адресу Државно-класне лутрије, наводимо у целини:

Управи Срп. Држав. Клас. Лутрије

Долеподписати(!) усуђује се понизно упутити неколико редака, Управи Срп. Држ. Кл. Лутри. са најучтививијом молбом, да управа при свом решењу буде што осетљивија, наспрам једног младог човека који никог нема.

Осећајући јаку наклоност наспрам уметности – сликарству – почео сам се истом све више и више занимати, док на послетку нисам све друго напустио и потпуно се одао томе раду уписавши се у „Српску Сликарску Школу“ где сам провео три године.

Српску Слик. школу свршио сам са одличним успехом, и по том сам провео годину дана седећи у Београду, и зарађујући себи с оно мало уметничког знања парче хлеба. Ну увиђајући да то моје знање које сам поцрпио у нашој школи, и ако је обележено са одличним успехом, није још права уметност већ управо основ за

¹ Архив Србије, Министарство народне привреде, Т. ф. IX бр. 27/1905. Ови извори нису ни поменути међу архивским изворима за познавање српске уметности (уп. Трифуновић 1973, стр. 390).

² Сва документа која се наводе у овом раду потичу из Архива Србије, Министарство народне привреде, Т.ф. IX, бр. 27/1905.

уметност; то сам се решио да ма на који начин одем на Сликарску Академију. Та ми се нада помоћу неколико добрих људи и испунила и тако дођем почетком ове школ. године у Минхен где се пријавим на пријемни испит на сликарску

/2/

Академију који и положим и будем примљен као редован ђак сликарске академије.

Ну како је помоћ коју су ми указали неколико племенити људи врло мала а при том сам немам нигде ништа, то сам слободан најучтивije се обратити Управи Срп. Држ. Кл. Лутрије с најпонижнијом молбом да ми изволи одредити колико толико помоћи, да не бих на половини пута морао(!) застати и гледати како ми идеали у пропаст тону повлачећи собом и целу моју будућност.

Сведочанства о успеху на Срп. слик. школи, налазе се код Господина Зорића професора Велик. Школе, који ће бити добар па ће их на молбу моју поднети управи; а да сам заиста редовни ђак Сликарске Академије у Минхену слободан сам приложити ђачку карту као доказ.

Надајући се да Управа неће наспрам једног сиромаша пуног воље и идеала бити немилосрдна и да му неће одбити његову скромну молбу, то се обавезујем да ћу се по свршетку школе ставити Управи на расположење(!) и у опште пристаћу на све делове које ми Управа буде ставила.

Апелујући на Племените осећаје Управе надам се да ће ми Управа изволети одредити помоћ и да ме неће оставити да пропаднем у

/3/

Данима када највећу наду имам да ћу довршити оно за чим ме срце вуче.

3. децембра -99.³

Минхен

Управи понизан
Драгомир Глишић
штудент Кунст Академије

Слободан сам учтиво замолити да ми се по употреби изволи вратити ђачка карта јер ми увек треба.

Управа Лутрије проследила је посебним актом ову молбу свом (надлежном) Министарству народне привреде (Л. Бр. 5513 23. новембра 1899. у Београду). Министар је средином децембра донео одлуку да Глишић буде примљен за питомца, „за сликарство, које ће, као вештачко цртање, имати нарочите примене на наше занате“. Одредио је сталну суму која ће му се издавати на име стипендије (50 динара у злату) као и неодређену суму за покривање трошкова школарине.

У ових неколико писама и аката су обе стране, Глишић и министарство, одредили своје почетне ставове. Он се представио као уметник у развоју, идеалиста, чији мотив је једино учење, усавршавање и стварање. Државни представници су рационалнији: одређују минималну суму за стипендију, оцртавају могућу област

³ Датуми у Глишићевим писмима су, како је једном написао, „по њиховом“ календару, тј. по новом, данашњем.

практичне примене уметникових знања када се буде вратио са школовања и, у складу са тим приступом, постављају услове односно правила њихове будуће сарадње. Кроз основне одредбе (на пример, када ће се исплаћивати стипендија, која уверења ће се признавати као докази о редовном студирању) Министарство се обезбедило постављајући као услов Глишићу да свака три месеца доставља и своје радове, обавезујући га да по завршетку школовања стави министарству „своје услуге на расположење, кад год Вам их оно буде затражило“ и опрезно ограничавајући трајање стипендије на свега годину дана, од 1. децембра 1899. до 1. децембра 1900. године (Министарство Народне Привреде, П. Бр. 6296, 15. децембра 1899. г).

У лето 1900. Глишић је, завршивши прву годину студија на Академији, паралелно уписао Уметничко-занатску школу. Из његовог писма од 19. априла 1900 (АС, МНП) сазнајемо да је то учинио „ради изучавања цртања у примену Занатски(!) ствари“. Министарство је изашло у сусрет његовим проширеним плановима и почело да покрива трошкове још једне школарине. На јесен исте године, на Глишићеву молбу, стипендија је продужена до 30. новембра 1901. године (белешка Тбр. 5178, 11. новембра 1900). Одлуку је донео Министарски савет, на предлог министра народне привреде. Врло брзо је стипендија удвостручена на сто динара у злату, што се сазнаје из нове Глишићеве молбе пред почетак следеће школске године (писмо министру народне привреде, из Минхена, 5. новембар 1901). Упоредо праћење наставе на још једној школи било је додатно оптерећење за Глишића. Ипак, из расположиве документације може се закључити да је то била његова самостална одлука, проистекла из неке врсте моралног дуга према даваоцу стипендије а не из уговорне обавезе.

У јесен 1901. (сазнајемо из истог писма, стр. 1) започевши трећу годину студија на Академији, Глишић је ушао „у мал-класу“. Чини се да је постао доста самоуверен. Некако у последњем тренутку пред истек стипендије, тражи њено продужење, па и повећање, због нових издатака (сада мора да набавља и сликарски материјал). Даје да се наслути његово очекивање да ће стипендију добијати све до завршетка „штудија“. Штавише, најављује своје очекивање да ће потом добити државни посао, види то као нешто што се подразумева: „да доцније као чиновник и човек, који је позван да врши своју дужност, могу савесно и тачно а и са подпуном(!) спремом вршити је“ (исто, стр. 2). Министарски савет, на молбу новог министра народне привреде, одобрио је мање од онога што је Глишић очекивао – 125 уместо тражених 150 динара месечно, и то само до почетка јула 1902. године. То би био крај школовања, јер је министар сматрао да је Глишићу потребно „још једно година дана“, „да се потпуно спреми и усаврши у својој студији“ (одлука Министарског савета од 28. 11. 1901).

У јуну 1902, на завршетку треће године студија, сазнао је да му истиче стипендија – наводно, није био раније обавештен о њеном стварном трајању. Вероватно непријатно изненађен, почео је да агресивније, или бар отвореније, износи своје

захтеве и очекивања (писмо министру народне привреде, 3. 6. 1902). Ако знамо дотадашњи ток преписке, онда необично изгледа његова следећа реченица:

„Према томе слободан сам упитати Г. Мин. да ли је ме Мин. послало, да изучавам вештине; што јој је потребан радник за привредне циљеве или је имало ту намеру, да ме за извесно време помогне“ (исто, стр. 1).

Истина је управо то да је на студије пошао на своју руку и да је накнадно тражио помоћ од државе. Чини се да је смисао овог његовог пребацивања одговорности у ствари у нечем другом, да укаже на моралну обавезу државе коју би она, по њему, морала да преузме:

„Али како знам да ме је Мин. примило за свог питомца, онда мислим да треба и да ме издржи до краја мојих штудија; а не да ми се штипендија у половини мојих штудија одузима“ (исто, стр. 1).

Уједно подсећа на почетни споразум:

„Јер тим не добија ни Мин. оно, што ће добити завршетком моји штудија, а ја ћу изгубити то; што нећу своју циљ, која ме је од ране младости кроз све тешкоће провела, постићи“ (исто, стр. 1).

Али некако постаје све очигледније да Глишић поистовећује уметнички и чиновнички рад, те да његов главни циљ није слободно и самостално бављење уметношћу, него радно место у складу са уметничким образовањем. Држава, међутим, ни у једном тренутку до тада није показала да има икакав интерес да га на било који начин ангажује. Глишић (у истом писму, стр. 2) да би избегао „досадне“ годишње и полугодишње молбе, очекује да му се стипендија продужи на још две године, најављујући да ће за то време завршити студије. Уједно тражи повећање њеног износа, због потреба „у мал и компомир одељењу“. Занатску школу више уопште не помиње и заиста се у овом, као и у свим претходним писмима, потписује као „Студент Кунст Академије“.

Очигледно још увек под утиском најновијег развоја догађаја око његовог школовања, Глишић већ неколико дана касније поново пише министру народне привреде да га ослободи овог „душевног разтројства(!)“ (писмо од 9. 6. 1902, стр. 3). Оно је нешто обимније од претходнога зато што детаљније објашњава своје ставове, уједно је и искреније пошто у њему Глишић открива своје емотивно стање, а и личније јер се доста храбро обраћа непосредно министру као личности. У основи, жали се на третман министарства према њему и моли за продужетак и повећање стипендије. Знајући министра још из Београда, из школских дана код Кутлика, као човека заинтересованог за уметност и науку, очекује од њега помоћ, јер до сада није нашао никога ко би га разумео (из контекста би се дало закључити да мисли на људе из државне администрације). Жали се да се од њега тражило, у време када је примао прву, најнижу стипендију, да поред академије посећује и занатске школе (у множини) и да се нико није питао да ли је то изводљиво. Истина, у дотадашњој

документацији нема помена о овом захтеву – он ће се заиста формално појавити тек у одлуци министра коме се Глишић сада обраћа. Скреће пажњу да и поред „одличних сведоцаба како са Академије тако и са Гевербешуле“ (писмо, стр.1) још није утврђен одговарајући временски оквир у ком би примао стипендију, него се она мало по мало продужава. Жали се да му до последњег момента нико није јавио када ће стипендија истећи, а посебно га то омета у раду у моменту кад му је потребан „највећи душевни мир“ да би могао „штогод за школску изложбу изградити“ (исто, стр. 2). Позивајући се на професоре који су му предавали код Кутлика – Светозара Зорића, Јосифа Ковачевића и Јефту Стефановића,⁴ који би могли о њему сведочити као о способном стручњаку, Глишић неочекивано апелује и на министрово лично разумевање и пореди се са њим:

„Поштовани Господине, Ви сами знате шта су штудије, јер свакојако ни Ви нисте могли Ваше штудије за две или три год. завршити; но сте требали више времена, те да стечете знање, које Вам као стручњаку Вашег рада требаше. Исти случај је и код мене, – јер цртати може свако и за краће време научити, јер уметник ретко ко бива јер зато треба и дара и времена“ (писмо, стр. 2).

Ту Глишић објашњава да студије на Академији трају шест година али, пошто осећа да га министарство нерадо издржава, резигнирано најављује да ће их потпуно довршити за две године (исто, стр. 2). И онда као да се погађа: само да му се „одобри тражени рок од две год. и да добра штипендија“ (исто, стр. 3), пошто му треба много сликарског материјала, а од следеће године, кад дође до „компонир одељења“ требало би још да набавља и моделе.

После овога, по наредби министра је сва документација везана за Драгомира Глишића као студента академије уметности у Минхену, достављена Ристи Вукановићу, с молбом да изнесе своје стручно мишљење о томе „колико би требало још времена г. Глишићу па да доврши школовање и колико би му месечно на име помоћи требало адресирати“ (белешка Гбр. 3274, 20. јуна 1902 год, Г. Ристи Вукановићу уметнику, 21. 6. 1902).

Вукановић, као сликар који је и сам завршио Академију у Минхену и у међувремену преузео Кутликову цртачко-сликарску школу (сада је то Српска сликарска школа) одмах је, темељно, проучио материјале и формално подупро Глишићеве захтеве. У писму министру, објаснио је да

„у Минхенској Академији уметности не постоји никаква прецизна одредба о свршавању исте, јер то све зависи од дара појединих ученика и о спреми са којом у њој(!) ступе. Али као обична мера проведеног времена у школи узима се 6 година и то по две (2) године у сваком одељењу (Natur-Schule, Mall-Schule и Componir-Schule)“ (Вукановићево писмо од 21. 6. 1902, стр. 1).

⁴ Сва тројица су му предавали код Кутлика: Зорић, професор Велике школе, предавао је историју уметности, стил и орнаментику; Ковачевић, професор и директор београдске Реалке, нацртну геометрију, науку о сенчењу и перспективи; Стефановић, професор Велике школе, геометрију и геометријско цртање.

Стога је подржао Глишићев захтев, подвлачећи да то чини нарочито јер је овај обећао да ће за две године завршити студије. Што се тиче висине износа, његова процена је чак нешто виша од Глишићеве (2000 динара годишње). Међутим, Вукановић на крају скреће пажњу да Глишић не посећује редовно Занатску школу: чинио је то, наводно, само од децембра 1900. до јула 1901. и то *ziemlich regelmässig* (прилично редовно, нем.), „што му не служи на част“ и постигао при томе само добар успех, „што значи тек трећу оцену“ (писмо, стр. 1–2). Ово писмо је први документ у ком се похађање ове школе експлицитно помиње као Глишићева обавеза, која је „од неопходне користи за наше занатлијско цртање“ (писмо, стр. 2).

Прихватајући и молбу и узредне сугестије, Министар народне привреде, у својем решењу (9. 7. 1902, стр. 1) сажима Глишићеве обавезе следећом формулацијом: „примљен је за питомца подручног ми Министарства Драгомир Глишић, студент академије уметности у Минхену, да изучи сликарство, које ће као вештачко цртање имати нарочите примене на наше занате“. Засебним решењем (ТБр. 4135, Г5, од 13. 7. 1902), донетим у Одељењу за трговину, радиност и саобраћај, министар је прецизирао Глишићеве обавезе по овом, формално новом, уговору. Ту се између осталог изричито каже:

„(...)

3. да сем обавеза, предвиђених у пом. решењу мога претходника од 15. децембра 1899. год. г. Глишић прими на себе и ове обавезе:

а) да поред предавања и курсева у академији уметности, посећује редовно и *Gewerbe-Schule*;

б) да концем сваке године поднесе Министарству своје школске сведоцбе на увиђај.

4. Ако г. Глишић коју од поменутих обвеза(!) не испуни, или ако своје студије не заврши у року док му ова стипендија траје, онда му стипендија престаје, а све што је дотле примио, биће дужан вратити по прописима, који важе за државне питомце.

Ово моје решење саопштити г. Глишићу, на потпис, с тим, да ће оно имати у свему силу уговора.

Министар
Народне Привреде,
Др Ђ. Ј. Николић“

У лето 1903, министар је одредио Ђорђа Крстића, академског живописца, да оцени Глишићеве радове које је поднео „на увиђај Министарству“. Овај је поднео занимљив извештај (Крстићево писмо Начелнику министарства, 9. 8. 1903). Приметио је да Глишићеви школски радови „показују добру вољу у индустријско-занатском цртању“; да су ствари (столови, ормани, столица) „правилно (...) цртане и са разумевањем“; да нацрт сале показује „лепо старање за извођење перспективе у архитектури и сређивањем предмета у локалу“; и да на студијама главе (анфас и профил, рађено у уљу), „колорит и потези доста су сложни“. Али после ових увод-

них похвала, Крстић износи бар два значајна проблема везана за Глишићево учење и формирање. Један је недостатак „воље и љубави“ према приказаним мотивима, а други, можда важнији, јесте недостатак специјализације, „јер из показати(!) ми радова, нисам могао познати, коме је раду упућен“, каже Крстић (исто, стр. 2). Његова сугестија је да овом студенту треба још школовања и јаснијег усмерења „или на строго учење и спрему за специјалног учитеља цртања или за декоративно сликарство, јер је једно као и друго код нас постало правом потребом, јер декоративно сликарство, како у цркви тако у салону врше странци а са најобичниом(!) спремом“.

Глишић је у то време завршавао четврту годину студија на академији. После цртачког и сликарског дела обуке, припремао се за упис пете године, на којој се учила израда сликарске композиције. Крстићеве сугестије, које су му прослеђене током јесени, Глишић је размотрио и до краја 1903. углавном одбацио (писмо Министарству народне привреде, 11. 12. 1903). Објаснио је да је изабрао смер на Занатској школи у складу са својом претходном спремом

„(...) коју сам учио искључиво за наше занатлије, који се налазе у већини. А то су Бравари(!), тишлери, кујунџије, златари, дрворесци, триксери, тапацирери и.т.д. сви без разлике што раде у дрвету и металу“ (...) *Моделисање* – у блату, воску, пластелину, гипсу, итд. Мислим да ће ово много(!) више бити од користи за наше занатлије. Сваки занатлија после цртања мора знати и моделисати орнаменталне и фигуралне ствари, па да тек после може свој посао савесно радити“ (исто писмо, стр. 1–2).

Крстићев коментар је схватио као савет да се усмери на декоративно сликарство, и то као наставник. Истина је да је Крстић то предложио само као једну од могућих опција, и то не као наставничко, већ као практично усмерење. Али, Глишић се правда: ми имамо врло мало сликара који би могли учити декоративно сликарство. Мада, оставио је Министарству могућност да му наложи да са моделовања пређе на декоративно сликарство.

Из ових Глишићевих објашњења његовог избора, закључује се да је себе видео као наставника уметности или чак само учитеља заната, а не и као уметника, јер „код нас нема публике која то тражи“ (исто, стр. 2). Из оваквог мотива (бављење уметношћу ради подучавања других) проистицао је и могући домет: сумирање туђих знања, академско обликовање, превласт процесног над креативним поступком. Ово објашњава порекло његовог инсистирања на занатском у сликарству, које се манифестује (уп. Драгојевић, 2000) у његовом ликовном поступку (полази од фотографије; слике започете у природи увек завршава у атељеу), схватању уметности (сматра да су модерни уметници прво савладали занат, а да се српски савременици сматрају модернима зато што тог знања немају), па и уметничком организовању где се инсистира на формалним квалификацијама (учествује у формирању Удружења квалификованих ликовних уметника).

Ту се морамо вратити на почетке Глишићевог уметничког школовања, јер овај моменат одговара на неке недоумице које су од почетка присутне у вези са Глишићевим радом. Као припадник прве генерације полазника Кутликове цртачко-сликарске школе, он је у фебруару 1896. учествовао на првој изложби ђачких радова. Јавност их је добро прихватила и коментар је био да „После рада од непуна три месеца, достићи онолики успех, то се само може протумачити, или као таленат ученика, или ревносно заузимање г. Кутлика. Од свију радова највише су нам пажњу обратили радови Драг. Глишића. (...)“ (Аноним, 1896). Уз другу ђачку изложбу, августа 1896, његов успех је приписан таленту и школи која га препознаје: „Морамо се дивити кад видимо ученика Глишића који напушта свој фризерски занат и за десет месеци постизава такав успех, какав велики таленти тек постићи могу“ (Коректор 1896). Међутим, када су почели напади на поменуту школу, управо је Ђорђе Крстић преокренуо питање мотивације и уместо на *изворе* уметничког стварања (таленат, добра школа, услови...), скренуо пажњу на *циљеве* Кутлика и младих уметника. Случајно или намерно, и он је тада поменуо Глишића:

„Разгледајући ђачки рад и наставу, нисам се могао уздржати, а да не запитам сваког ђака на по се шта је био, шта је учио пре поласка у Кутликову школу. Први, кога сам упитао, рекао је: био сам берберин (част и поштење пређашњем његовом послу). А шта мислите бити кад добијете по све површну цртачку спрему у овој школи? Хоћу да будем учитељ цртања, беше одговор. Одговорио сам момку да цабе троши време, јер по својој спреми нема права на жељени положај“ (Ђ. Крстић 1896).

И после ове друге Крстићеве провокације, седам година касније, Глишић се једнако окренуо ка спољашњој мотивацији: као добар ученик пренео би следећим генерацијама стечена знања и освојене вештине а не би по сваку цену стварао нову уметничку вредност. Али и извор онога што би преносио следећим генерацијама јесте у традицији и – школи. Како се ближио крај периода стипендирања, тако се појачава његова везаност за школу.

Крајем 1903. Глишић, сада потписан као „питомац студент Кунст Академије“ (писмо од 20. 12. 1903), обавештава министра да до јуна следеће године неће успети да заврши студије. У писму наводи да је у јулу 1902. изабран за државног питомца министарства народне привреде, да студира занатску школу и сликарство у Минхену, с тим да своје студије мора завршити у року од две године, то јест до средине 1904. године. Онда је изнео своје виђење тока студија: дао се на изучавање оних врста занатског цртања, које су најпотребније за занате у Србији, а то би било „орнаментално цртање за метал и дрво“ (писмо, стр. 1), из чега је обуку завршио 1902. године. Затим је изабрао специјализацију из моделирања, са циљем да једнога дана то предаје „на будућој нашој занатској школи“. Али пошто обука за то траје две године, могао би да заврши само припремну школу (орнаментално моделирање) а не и виши курс (фигурално моделирање за занате и грађевинарство). Стога моли министра да му „изволи дати још годину дана ради даљег школовања“ (писмо, стр. 2).

У том моменту, држава губи стрпљење. Начелник Одељења за трговину, радност и саобраћај при Министарству народне привреде шаље кратко и јасно писмо, у ком побија Глишићеве наводе и упозорава га да је реалност другачија: стипендиста није постао тек јула 1902, него још 1899; већ је изучио ону групу уметности зарад које је „послат“ (белешка ТБр. 6394/903 од 23. јануара 1904) а предлог о студијама декоративног сликарства је сам Глишић одбио као луксуз за наше прилике. Састављач одговора као да није пажљиво читао Глишићеву молбу, него је писао на основу комплетне расположиве документације. Ипак, поново враћајући причу на декоративно сликарство, дао је Глишићу основу да се понада да ипак има неког основа за продужење боравка у Минхену.

Зато Глишић у своме одговору (писмо министру, 3. 3. 1904), пружајући уверавање да није имао намеру да обмане министарство, објашњава свој став око начина развијања обуке из декоративног сликарства у Србији (обуке, а не практичног рада) и пристаје да почне да се обучава у тој области, само да му се одобри још једна година студија: „Ако министарство мисли да је декоративно сликарство потребније, онда молим најучтивije да ме о том одма(!) извести, ја ћу учити то радије, јер сам сам тог фаха“ (писмо, стр. 2). Поново нема иницијативу, чека наређење или задатак, препуштајући другоме одговорност за своје формирање, и то администрацији (министарству), чак не више ни неком стручном ментору или старијем колеги. Прича о Глишићевој обуци почела је са цртежом и штафелајним сликарством,⁵ настављена је са техничким цртањем за занатлије, зашла је у моделовање, да би сада дошла до могућег зидног сликарства. Уистину је у центру његовог интересовања била сликарска обука на академији, а све остало припрема за евентуално добијање радног места. Ако је у претходним дописима био опрезнији у вези са тим, сада је доста отворенији и директнији и покреће низ питања:

„У случају ако ми министарство не одобри штипендију, онда молим да се извештим о мом постављењу, као за каквог се чиновника сматрам, и које класе као учитељ цртања на нашој занат. школи имам службу вршити, и о мојој систематичној плати, као и друге обавезе које сам дужан испуњавати.“

Одређена самоувереност која избија из овог писма, осећај да добија у оба случаја (остајући у Минхену са продуженом стипендијом или враћајући се у Београд као чиновник) проистекла је из непознавања или необазирања на систем, са којим ће га администрација тек упознати. У блиској будућности доживеће бар две непријатне ситуације – неће моћи брзо да добије стално запослење у школи, јер је то радно место у надлежности другог министарства (просвете и црквених дела) а неће моћи ни да добије стипендију од тог другог министарства, јер је већ био стипендиста Министарства народне привреде...

⁵ Његово бављење цртежом дало је резултате који још нису сасвим проучени историјски а ни теоријски, као низ могућности цртежа као визуелне комуникације и израза: припремни цртеж, скица, кроки, нацрт за израду предмета, илустрација, карикатура, документарни цртеж (за археологију)...

*

Ово је само део суочавања уметника, који је желео да систем употреби у своју корист, и система, који није био довољно разуђен и флексибилан да препозна све различите путеве до уметности и све варијације уметничког живота.⁶

Колико је овим претресањем документације нешто разјашњено у фактографији, толико је пред нас разасрт материјал из ког видимо један начин формирања уметника где се талентовани појединац жељан стварања опрашта од својих снова и прави компромисе са околином прилагођавајући се ономе што је мислио да су потребе средине.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним (1896). Са сликарске изложбе. *Вечерње новости* 42. Београд, 11. 2. 1896.
- Васић, П. (1957). *Драгомир Глишић (1872–1957), каталог ретроспективне изложбе*. Београд.
- Васић, П. и Шуица, Н. (1982). *Дела 1912–1918. Каталог уметничке збирке Војног музеја у Београду*. Београд: Војни музеј.
- Гаврић, Г. (2013). *Паул Кле: теорија уметника-предавача*, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду.
- Група аутора (1972). *Jugoslovenska umetnost XX veka, knj 1, 1900–1920: Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva (plenerizam, secesija, simbolizam, minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam)*. Београд: Музеј савремене уметности.
- Драгојевић, П. (2000). *Драгомир Глишић. Слике – дијалог са модерном уметношћу*, Београд: самостално издање, библиотека Катакомбе књ. 2.
- Историјски архив Београда (1957). Стенографске белешке разговора са Драгомиром Глишићем 4.1.1957. *Грађа за историју Београда*, к. XIII
- Колаковић, В. (1967). Слика Драгомир Глишић (1872–1957). *Гласник Историјског архива*. Ваљево 1967, 247–293.
- Коректор (1896). Цртачко-сликарска школа у Београду, *Бранково коло*, 1310–1311. Сремски Карловци.
- Крстић, Ђ. (1896). Отворено писмо Кирилу Кутлику, *Дневни лист* 209. Београд 25. 9. 1896.
- Кулунџић, З. (1939). Слика Драгомир Глишић. *Београдске општинске новине* 11. Београд 1939, 705–711.

⁶ Недовршена компомир-класе објашњава одсуство фигуралних композиција код Глишића или разне врсте мука и довијања око компоновања (недовршена слика На прелу читавог живота стоји у његовом атељеу; неуспеле слике *Милош и Мехо*, *Фатаморгана*; преузимање са фотографије *Извлачење артиљерије на Чегански вис*; мука да се изнађе решење *Погибија Војводе Вука*). Огромна већина његових сликарских радова су мртве природе, портрети и пејзажи.

Трифуновић, Л. (1978). *Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду (1895–1914)*. Београд: Универзитет уметности.

Трифуновић, Л. (1973). *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Нолит.

Шуица, Н. (1983). *Драгомир Глишић – ратни период*. Београд: Војни музеј.

Predrag Dragojević

MYTHS AND DOCUMENTS ABOUT FORMING
OF A SERBIAN ARTIST

The forming of an artist is an important topic in theory of art, related to the definition of art, emergence of art, questions of style, and so on. It answers the questions: when does someone become an artist (before, during, or after a formal education), through which phases one passes during this process (expressing of talent, learning processes, working independently), in what ways one progresses (through inspiration, ideas, experiments), under what influences one works (personalities, circumstances, training, public, other artists), and finally, how is someone recognized as an artist (through art criticism, awards, history of art). The story of a Serbian painter Dragomir Glisic (1872–1957) is a good example for that. There is a number of unreliable information on his artistic forming: people related to him have produced and transferred some unverified stories for years; the artist has his own different versions (in interviews, autobiographies, or testimonies to the historians); art historians, however, were only interested in his formal artistic education, but referring to rather uncertain factography.

Numerous unpublished documents (Glisic's correspondence to the Ministry that gave him grants) offer some necessary facts on his artistic forming. Analysis of those papers reveals, however, his motivation, aspiration and his state of mind during the process of becoming an artist. At the beginning of his studies, he represented himself as an idealist, eager to be an artist. At the end, he revealed himself as a person with external motivation, planing just to be a civil servant, art teacher in a public school. This also explains a lot of his later artistic activity and his academism, traditionalism and conservatism in art.

730.071.1:929 Бакић В.
7:316.75(497.1)
725.945(497.5)

Neven Duvnjak

Institut društvenih znanosti Ivo Pilar-centar Split, Hrvatska
ipdi-cst@st.t-com.hr

Nikola Križanac

Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu
Odjel za likovne umjetnosti, Odsjek za slikarstvo, Hrvatska

**VOJIN BAKIĆ U (POST)SOCIJALISTIČKOJ HRVATSKOJ:
DRŽAVNI UMJETNIK U SLUŽBI IDEOLOGIJE ILI
AUTENTIČNI MODERNISTIČKI KIPAR**

Apstrakt: Uz proturječja i napetosti u današnjem hrvatskom društvu, koje imaju uzroke uglavnom u odnosu spram naslijeđa socijalizma, suvremena povijest umjetnosti u Hrvatskoj gleda na Vojina Bakića podvojeno: s jedne strane, kao na autentičnog modernog kipara koji raskida sa socijalističkim realizmom, te zagovara apstrakciju i slobodu umjetničkog izražavanja. S druge strane, percipiran je kao državni umjetnik čija je umjetnost bila u službi komunističke ideologije. Bez obzira na činjenicu da je zauzeo istaknuto mjesto unutar suvremene povijesti umjetnosti, njegovi spomenici antifašističkoj borbi na području Hrvatske devastirani su u vremenu nacionalizma i antikomunizma 1990-tih.

Ključne riječi: Vojin Bakić, socijalizam, suvremena povijest umjetnosti u Hrvatskoj, modernistički umjetnik, državni umjetnik, devastacija spomenika

UVOD

Vojin Bakić rodio se u Bjelovaru 22. svibnja 1915. godine u obitelji koja je, uz Vojina, imala još četiri sina i jednu kćer. Njegov otac Konstantin bio je ugledni trgovac pravoslavne vjeroispovijesti, dok je majka Jelka bila katolkinja porijeklom iz pomorskoga grada Bakra, imajući kapetansko i plemićko naslijeđe (Bekić, 2006, str. 14–16). Otac V. Bakića umire rano i iznenadno u 43. godini života, a ta činjenica presudno je odredila život mladoga umjetnika: naime, upravo to je bila prijelomna točka koja ga je usmjerila prema

Sl. 1



Vojin Bakić (1915–1992)

misaonosti i likovnosti. Školske godine 1934/35. V. Bakić upisuje studij kiparstva na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu, kojoj je rektor bio I. Meštrović, a profesori afirmirani umjetnici kao što su F. Kršinić, R. Frangeš-Mihanović, B. Krizman i drugi. Diplomirao je u svibnju 1939. s odličnim uspjehom. Već 1940. sudjelovao je na Prvoj godišnjoj izložbi hrvatskih umjetnika u Meštrovićevom Domu likovnih umjetnika s dvije skulpture (*Glava djevojke* i *Portret*) i odmah je bio uočen od strane likovne kritike (Bekić, 2006, str. 33). Ovdje smo dali temeljne biografske podatke o V. Bakiću, a ostale dvije ključne točke njegova stvaralaštva (antifašistički spomenici i modernistička skulptura) obradit ćemo u sljedećim poglavljima.

U radu ćemo razmotriti dvije točke iz golemog Bakićevog opusa: njegov doprinos razvoju modernizma u bivšoj Jugoslaviji, te odnos prema Bakićevom djelu u današnjoj Hrvatskoj.

VOJIN BAKIĆ I JUGOSLAVENSKI SOCIJALISTIČKI MODERNIZAM

Primarni kontekst u kojem ćemo promatrati djelo hrvatskog umjetnika V. Bakića je specifičan jugoslavenski socijalistički modernizam, koji je obilježen relativnom liberalnošću sustava, otvorenošću granica i slobodnom razmjenom ideja, te politikom nesvrstanosti, čime se pružila prilika susreta teoretičara i umjetnika iz Istočnog i Zapadnog bloka, u to vrijeme „željeznom zavjesom“ podijeljene Europe. Naime, vrhunac Bakićeva djelovanja poklopio se kronološki i ideološki s nastankom brojnih institucionalnih platformi koje su stvorile mogućnost za pojavu progresivnih umjetničkih i filozofskih aktivnosti u Jugoslaviji. Među njima valja spomenuti međunarodni umjetnički pokret „Nove tendencije“¹ u Zagrebu, u kojemu je sudjelovao i V. Bakić, utjecajni časopis „Pra-

¹ U razdoblju od 1961. do 1973. tadašnja Galerija suvremene umjetnosti (danas Muzej suvremene umjetnosti) organizirala je pet međunarodnih izložbi pod nazivom *Nove tendencije*, okupljajući u Zagrebu naj-

xis“² te „Korčulansku ljetnu školu“³ gdje su se u razdoblju od 1964. do 1974. okupljali vodeći marksistički filozofski iz čitavoga svijeta. Te i mnoge druge pojave jugoslavenskog socijalističkog modernizma imale su nešto zajedničko: ideal socijalizma koji je bio progresivniji od onoga koji je deklarativno zastupao birokratski aparat vlasti (Ćurlin, Dević, Ilić, Sabolović, 2009, str. 55).

Za razumijevanje žestine polemike koju je 1953. godine moglo izazvati nešto tako benigno kao što je javna skulptura, ne samo u Zagrebu nego i na širem jugoslavenskom kulturnom prostoru, treba imati na umu umjetničku i političku klimu koja je vladala u spomenutom vremenu.

Od 1945. godine na prostoru tadašnje FNRJ dominira socijalistički realizam, umjetnički pravac kojemu su glavni ciljevi bili učiniti umjetnost razumljivom i čitljivom za najšire narodne mase. On naglašava zahtjev za oblikovanjem umjetničkih djela koja će, kako kaže G. Gamulin,⁴ razvijati svijest o veličini povijesnog trenutka i učvršćivati ljubav za svoju zemlju, čovjeka i njegov rad, doprinosti stvaranju komunizma i pripadajućeg nacionalnog duha, negirajući modernizam kao umjetnost (Kolešnik, 2006, str. 32–34). Kritika ide toliko daleko da se umjetnicima daju čak i konkretne smjernice u izražavanju soc-realizma, po uzoru na sovjetski model (koji, doduše, nikad nije bio u potpunosti ostvaren u Jugoslaviji), te omalovažava vrijednosti vlastite umjetničke tradicije i tadašnjih ostvarenja.

Nakon rezolucije Informbiroa 1948. godine dolazi do raskida svih diplomatskih, ekonomskih i vojnih veza između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza, a na jugoslavenskom kulturnom prostoru dolazi do postepenih, ali vrlo velikih, promjena. U tom razdoblju javljaju se neslaganja i rasprave o pravom načinu izražavanja socijalističkih ideja. No, raskid sa soc-realizmom u umjetnosti nije bio tako nagao. U procesu njegove dekonstrukcije važno je istaknuti djelovanje Razreda za likovne umjetnosti JAZU s K. Hegeđušićem na čelu koji, u svojim kritičkim osvrtima na izložbe i događanja u tom razdoblju, sumira dugogodišnje frustracije hrvatskih umjetnika od kojih se očekivalo da se posve odreknu vlastite kreativnosti u ime prilično apstraktnih i nepreciznih ideoloških kriterija.

značajnije umjetnike i teoretičare nekonstruktivističke i kinetičke umjetnosti, te teorije informacija. *Nove tendencije* su težile sintetizirati različite umjetničke oblike dominantne u šezdesetim i sedamdesetim godinama prošloga stoljeća.

² *Praxis* je bio filozofski dvomjesečnik kojega je izdavalo Hrvatsko filozofsko društvo u Zagrebu. Časopis je izlazio punih deset godina (1964–1974) i za to je vrijeme ostavio velik trag u intelektualnoj i cjelokupnoj društvenoj svakodnevi.

³ „Korčulansku ljetnu školu“ osnovali su ugledni filozofi-ljevičari sa zagrebačkog Filozofskog fakulteta: G. Petrović, M. Kangrga, P. Vranicki i R. Supek, a na otok su dolazili neki od najvećih kritičkih mislioca toga doba. Na Korčuli se raspravljalo o aktualnim filozofskim, socijalnim i političkim pitanjima u suvremenom svijetu, kao što su napredak, utopija i zbilja, te budućnost socijalizma.

⁴ G. Gamulin (1910–1997) bio je hrvatski povjesničar umjetnosti i sveučilišni profesor. Neposredno nakon rata (1945) postaje načelnik Odjela za kulturu i umjetnost u Ministarstvu prosvjete Narodne Republike Hrvatske, a od 1947. povjerava mu se nova organizacija nastave na odsjeku Povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Jedan je od osnivača Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske i Instituta povijesti umjetnosti. Pokretač je stručnih časopisa *Život umjetnosti*, *Peristol* i drugih.

Dekonstrukcijom i postepenim nestankom soc-realizma njegovo mjesto u umjetničkom *mainstreamu* počinje zauzimati „socijalistički modernizam u humanističkom smislu“. Drugim riječima, to je ni po čemu ekscenčni akademski realizam koji je bio dovoljno „moderan“ da posluži kao argument prekida s estetikom soc-realizma. Najveći broj umjetnika koji počinje izlagati oko 1950-ih godina kreće se u kontekstu iskustva umjetnika iz 1930-ih godina koji je bio, kako smo kazali, određen akademskim realizmom. Starijoj generaciji on je bio prirodno polazište, a najmlađoj oblik naslijeđa koji je prenesen akademskim obrazovanjem. Međutim, u periodu „mekog“ totalitarizma te ideje postaju „istrošene“. Njih u kasnijem kontekstu možemo smatrati umjerenom verzijom modernizma, koji biva dominantan u periodu neposredno nakon soc-realizma, a koji stvara novi problem – usporavanje usvajanja novih oblikovnih metoda. Srž ovoga problema nalazi se u institucionalnoj organizaciji umjetničkog polja unutar tadašnjeg socijalističkog društva, gdje je Akademija likovnih umjetnosti bila zadužena za obrazovanje umjetnika, a ULUH I ULUPUH⁵ za prezentaciju i brigu o likovnoj produkciji. Na taj način likovna umjetnost dolazi pod nadzor uskog kruga umjetnika, što dovodi do birokratizacije umjetnosti u socijalističkoj Hrvatskoj koja će proizvesti puno veći broj stvarnih „žrtava“ nego što je to bio slučaj u razdoblju soc-realizma. Problem je što su oni protagonisti, koji su imali moć i bili bliski vlasti, obgrlili hrvatsku umjetnost „žljeznom zagrljajem“, namećući mjerila u formi umjerenog modernizma kao apsolutna i neupitna, čime je ponovno započela provincijalizacija umjetnosti. Međutim, na koncu prevagu dobiva generacija mladih likovnih kritičara i umjetnika koja je bila spremna „...misliti stvari iz početka“ (Kolešnik, 2006, str. 94). Među likovnim kritičarima u polju zagovaranja suvremenog izričaja ponajviše se ističe rad člana grupe *Gorgona* R. Putara.

Svojevrsan prekid s akademskim realizmom dogodio se 1952. godine, a njega je potaknuo upravo prijedlog V. Bakića za spomenik Marxu i Engelsu. Polemika koju je izazvalo to prilično benigno i ne previše uspjele djelo razotkrila je mogućnost drugačijeg promišljanja odnosno drugačijeg pristupa problemima spomeničke plastike. Ukazala je na još jednu, izuzetno važnu, činjenicu – da nije riječ o individualnom ekscesu, nego

⁵ Udruga likovnih umjetnika Hrvatske, danas Hrvatsko društvo likovnih umjetnika (HDLU), je nevladina, neprofitna i nestranačka strukovna udruga čiji su članovi likovni umjetnici različitih umjetničkih izraza i svih generacija. Udruga je utemeljena 1868. godine i od tada, pod raznim nazivima, kontinuirano djeluje. Osnovni ciljevi i djelatnost udruge su poticanje suvremenog likovnog stvaralaštva, unapređenje i zaštita slobode likovnog djelovanja, organizacija izložbi, sudjelovanje u pripremama za donošenje zakona i propisa koji se odnose na likovno stvaralaštvo te zaštita socijalnih prava umjetnika (<http://www.hdlu.hr/o-nama/misija-vizija-vrijednosti/>). Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti (ULUPUH) jedina je strukovna udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti u Hrvatskoj i predstavlja krovnu organizaciju na državnoj razini za sve grane likovnih umjetnosti koje imaju određenu primjenu (uporabnu vrijednost). Osnovana je 1886. kao Društvo za umjetnost i obrt, da bi se 1950. godine registrirala kao samostalno udruženje pod nazivom „Udruženje likovnih umjetnika primijenjene umjetnosti Andrija Buvina“. Godine 1966. udruga mijenja ime u „Udruženje likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske – ULUPUH“. Od 1998. godine udruga je registrirana kao „Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti–ULUPUH“.

Sl. 2



Skica za spomenik Marxu i Engelsu, 1953, fotografija: Tošo Dabac

prije o stavu cijele generacije kipara koja odbija dati prednost ideološkom sadržaju nad zahtjevima umjetničkog medija. Žiri koji je 1953. g. odbio dvije verzije Bakićeva spomenika Marxu i Engelsu radio je u sastavu: M. Bogdanović, M. Krleža i J. Vidmar, a posebnu kritiku na odbijanje kiparovog rada napisao je M. Prelog, kritizirajući snažne autoritete čija mišljena postaju službena i na taj način kočje razvoj tadašnje jugoslavenske skulpture.

U to vrijeme sve više se zaoštavaju odnosi između dvaju stajališta: konzervativnog, koji realizam vidi kao oblikovnu metodu primjerenu iskazivanju ideoloških sadržaja i drugog, suvremenijeg, koji za nove idealističke sadržaje zahtjeva i nova izražajna sredstva. Postepeno počinje prevladavati ovo drugo stajalište, o čemu piše J. Denegri: „U klimi pedesetih godina noseća energija koja vuče tu generaciju naprijed apsolutno je pozitivna. Tu je riječ o uvjerenju da je potrebno izgraditi društvo, poboljšati živote i okolinu, a ne radi se o dodvoravanju režimu“ (Denegri, 2007, str. 29).

No, napuštanje soc-realizma u Jugoslaviji nije bio čin umjetnika-heroja ili hrabrih pojedinaca, nego rezultat politike SKJ koja nakon rezolucije Informbiroa raskida sa staljinističkom praksom. Postoje brojne indikacije da je Jugoslavija imala jasnu kulturnu politiku u kojoj su ideološko odvajanje od Sovjetskog Saveza i Istočnog bloka zamijenili snažni modernizirajući poticaji u razvoju društva i gospodarstva, koji su istovremeno omogućili i jačanje modernizma u kulturi. Postaje jasno da je država, u okviru socijalističke ideologije, odlučila izgraditi vlastiti liberalni imidž kojemu konveniraju i suvremeni oblici umjetničke prakse.

V. Bakić pripadnik je prve poslijeratne generacije hrvatskih kipara koja je tijekom svoga akademskog obrazovanja stekla nužna tehnička znanja i usvojila solidan formalni rječnik, no svoju je estetiku formulirala usvajanjem, te provjerom kiparskih iskustava europske moderne umjetnosti (Kolešnik, 1998, str. 37). Intuitivno slijedeći Greenbergovu definiciju izvorišta skulpture 20. stoljeća, iznesenu u eseju *New Sculpture*, Bakićevi počeci u znaku su klasičnih predstavnika modernog kiparstva – A. Rodina i A. Maillola. Provjeravajući u vlastitom radu osnovne oblikovne principe svojih velikih prethodnika, Bakićevo zanimanje za njih traje upravo onoliko koliko je potrebno da bi se usvojile estetske odrednice njihova pristupa. Čak i kad je prisiljen kretati se u uskim okvirima dopuštenog, pronaći će, kao u ranom poslijeratnom razdoblju, načine da kiparske „zadatke“ podredi svom primarnom interesu za formu i izražajne vrijednosti površine. Takav Bakićev pristup skulpturi dolazi do izražaja pri izradi portreta I. G. Kovačića iz 1947. godine (Kolešnik, 1998, str. 38).

Nakon te poratne epizode, već s prvim znacima slabljenja soc-realizma, Bakić će se upustiti u iskušavanje kubističke prostorne analize oblika. Kako će izražajne mogućnosti i toga pristupa ubrzo biti temeljito istražene, iscrpljene i ilustrirane čuvenim „Autoportretom“ (1951–1952), slijedi gotovo sudbinski susret s kiparstvom C. Brancusija. Primjenjujući Brancusijevu metodu plastičkog sažimanja, inzistiranja na koncentraciji energije u jezgri volumena i oslobađanja forme od svih suvišnih ikonografskih oznaka, Bakić će u vrlo kratkom vremenu postići izuzetno visok stupanj čistoće likovnog jezika i plastičke uvjerljivosti oblika. Proces apstrahiranja, koncentracije na globalnu percepciju mase obuhvaćene glatkom, poliranom, ovojnicom okupanom svjetlošću i sve više opterećenom elementom naracije bio je doveden do kraja.

Tražeci izlaz iz te situacije, Bakić je krenuo u novom smjeru. Pojačavajući pritisak iz jezgre volumena na sve napetiju ovojnicu, odnosno usmjeravajući se na transformaciju mase, postupno je tanji i pretvara gotovo u plohu koja će se, posve osamostaljena, vratiti realnosti slobodnog prostora. Oblik „oblutaka“ zamijenit će vegetabilna ograničenost „razlistanih formi“ koje se pružaju pogledu s posve drugačijim perceptivnim zahtjevima. Naime, koncentracija na globalni vizualni obuhvat mase ustupa mjesto bogatstvu vizura, svjetlost, koja je nekada imala zadatak potvrditi cjelovitost i kompaktnost volumena, sada pronalazi u tami svoj dobrodošli komplement, a statičnost i samodovoljnost monolita gu bi se pred lakoćom i pokrenutošću oblika uronjenih u prostor. Nastojanje forme da preuzme kontrolu nad dinamikom prostora pokreće novu i, po svojim izražajnim mogućnostima, gotovo neiscrpu „igru s prazninom“. Ta igra više ne pruža nikakvu nadu u mogućnost Bakićeva povratka skulpturi kao sveobuhvatnom sredstvu izražavanja. Skulptura za njega postaje i ostaje estetskim objektom – samodostatnim izričajem čiste likovnosti (Kolešnik, 1998, str. 38).

Od 1958. do početka 1960-tih eksperimenti s razlistanim formama vodit će prema sve izrazitijoj geometrizaciji oblika i sve racionalnijim principima njihove izgradnje, a pratit

Sl. 3



Bik, priprema za Venecijansko bijenale, 1956.

će ih i upotreba novih materijala (olova, aluminijska, duraluminijska i *inoxa*). S obzirom na tu činjenicu, „svjetlonosne forme“ ili skulpture-konstrukcije, koje nastaju početkom šezdesetih godina prošloga stoljeća, logični su nastavak Bakićevih istraživanja. Oslanjanjem na čistu geometriju kruga, matematičku strogost kompozicije i repetitivnost, do krajnosti je dovedeno inzistiranje na skulpturi kao konstruiranom predmetu – nasuprot prirodnoj formi ili skulpturi shvaćenoj kao formi oličavanja prirode.

Iako Bakićevi spomenici imaju snažan i konkretan ideološki naboj, on ga je interpretirao tako da mu je u kasnijim, apstraktnim, spomenicima pridao univerzalni značaj simbola pobjede, slobode i uzleta, kao što je to primjer kod spomenika u Kamenskoj ili na Petrovoj gori.

Osim izuzetne umjetničke vrijednosti Bakićevog kiparstva kao najjačeg argumenta njegova iznimnog značenja u povijesti hrvatske skulpture, važno je ukazati i na obilježja koja ga neprijeporno određuju kao predstavnika europskog kiparstva kasnog modernizma. Kreativno postvarenje temeljnih polazišta posve suprotnih polova povijesti europskog poslijeratnog kiparstva u vlastitom umjetničkom iskustvu, a posebice specifične kvalitete Bakićevih zrelih skulptorskih ostvarenja (evidentnost oblika, njihova čista vizualnost, intenzivno i aktivno sudjelovanje materijala u naglašavanju pikturalnih vrijednosti plastičke forme) u cijelosti se poklapaju s vrijednostima koje C. Greenberg ističe kao temeljne oznake „nove skulpture“. Ta nova skulptura je ona koja je jedina sposobna stvoriti novu povijest ovoga medija i konačno prekinuti pupčanu vrpču njegove veze sa slikarstvom (Kolešnik, 1998, str. 38).

Na sažet način pokazali smo kako Bakićevo kiparstvo ima sva obilježja apstraktnog modernizma i da je bilo ukorak s tadašnjim umjetničkim tendencijama u Europi, pa i svijetu. U sljedećem poglavlju istražiti ćemo jeli neupitna umjetnička vrijednost Bakićevih djela uspjela biti jačom od novih ideoloških (pro)ocjena i etiketa koje se pripisivane antifašističkoj spomeničkoj baštini u Hrvatskoj nakon 1990. godine.

ODNOS PREMA UMJETNIČKOJ OSTAVŠTINI VOJINA BAKIĆA U HRVATSKOJ NAKON 1990. GODINE

Usljed brojnih napetosti uzrokovanih problematičnim stajalištem prema naslijeđu socijalističkog pokreta, današnja hrvatska javnost gleda na Bakića dvojako: s jedne strane, kao na autentičnog modernističkog kipara i glavnog protagonista u raskidu s socrealizmom, te zagovornika apstrakcije koji je otvorio putove slobodi umjetničkog izražavanja još u 1950-tim godinama. S druge strane, doživljava ga se kao državnog umjetnika čija je umjetnost bila u službi promicanja vladajuće socijalističke ideologije, uz napomenu da ni takve kvalifikacije nisu utjecale na istaknuto mjesto koje je imao u službenim povijestima umjetnosti. Ipak, bez obzira na činjenicu da je Bakićevim spomenicima posvećenim anti-fašističkoj borbi priznata visoka umjetnička vrijednost, oni su devastirani u jeku nacionalizma i antikomunizma u Hrvatskoj devedesetih godina prošloga stoljeća. Naime, između ostalih materijalnih i kulturnih dobara, uz velike civilne žrtve, u Hrvatskoj su od izbijanja rata 1991. uništene ili teško oštećene brojne crkve, kulturni spomenici i umjetnine, „...pa tako i spomenici Voje Bakića, koji su mnoge podsjećali na gotovo pola stoljeća komunističke vlasti...“ (Bekić, 2006, str. 222). Međutim, u međuvremenu su (od rata pa do danas) brojni kulturni spomenici, sakralne građevine i umjetnička dijela u Hrvatskoj obnovljeni su i privedeni svrsi, ali od miniranih, srušenih i oštećenih spomenika V. Bakića obnovljen je samo manji dio. Stoga se može s velikom sigurnošću pretpostaviti da su ostali zauvijek uništeni i izgubljeni.⁶ Među srušenim i oštećenim spomeničkim skulpturama, reljefima i spomen-pločama D. Bekić izdvaja nekoliko najvrjednijih djela: skulpturu *Strijeljanim omladincima* (tzv. *Bjelovarac*) koja je minirana 1991, spomenik žrtvama ustaškog pokolja u Gudovcu kraj Bjelovara (tzv. *Gudovčanin*) koji je također miniran 1991. godine, te spomenik palim borcima koji se nalazio pred školom u Čazmi. Početkom 1992, nakon više pokušaja, srušeno je Bakićevo remek djelo, poznato i kao najveća apstraktna skulptura u svijetu visoka 30 metara, koja se nalazila u selu Kamenska kraj Požege (Bekić, 2006, str. 223). Nešto drugačija sudbina zadesila je znameniti spomenik na Petrovoj gori, koji je postupno uništavan u vrijeme kada je to područje već bilo pod kontrolom hrvatskih vojnih i civilnih vlasti. Ni ostali, možda manje poznati ili manje monumentalni, Bakićevi spomenici nisu bili pošteđeni devastacije. Tako je srušen spomenik bjelovarskim partizanima u selu Bačkovci, a u Dotršćini, koja se nalazi nadomak Zagreba i koja je bila mjesto velikog stradanja civila i antifašista u Drugom svjetskom ratu, uništeni su Bakićevi „kristali“ koji

⁶ O uništenim Bakićevim spomenicima Z. Maković napisao je 2000. godine sljedeće: „Posljednjih deset godina Bakićevo je djelo zadesila tragična sudbina upravo ondje gdje se to djelo trebalo najviše čuvati. A to je njegova domovina. Bakićevo je djelo postalo žrtvom najprljavijeg vandalizma: stradalo je u ime tobožnjih rodoljubnih pobuda. Ordinarna rulja, koja se poziva na tobožnje hrvatsko rodoljublje, uzela je i na Bakićevo primjeru stvar u svoje ruke. Ta stvar se u drugim prilikama naziva eksplozivom. Eksploziv je, naime, postavljen na nekoliko Bakićevih djela koje pripadaju žanru spomeničke plastike.“

Sl. 4



Devastirani spomenik na Petrovoj gori

su bili sastavni dio spomeničkog kompleksa. U Velikom Trojstvu skinuta je bista J. B. Tita postavljena 1983. godine, a skulptura Ivana Gorana Kovačića, koja se nalazila ispred karlovačke Gradske knjižnice, otuđena je kako bi bila prodana za mali novac kao sekundarna sirovina (Bekić, 2006, str. 225). Dakle, ponekad je, uz dominantne ideološke i svjetonazorske motive, za uništavanje Bakićevih djela u javnom prostoru postojao i onaj utilitarni motiv, kojim su pojedinci željeli ostvariti bilo kakvu materijalnu korist, često prodavajući umjetnine i njihove metalne dijelove u besćenje.⁷

Tek od 2010. godine počinju se javljati inicijative koje su vodile postepenoj rehabilitaciji Bakića i kao osobe i kao vrhunskog umjetnika, kojega se iznova ocjenjuje jednim od najvećih hrvatskih kipara uopće. Tako je krajem 2010. u bjelovarskom parku Borik svečano obilježeno, uz nazočnost uglednika iz političkog i javnog života, te predsjednika Hrvatske I. Josipovića, ponovno postavljanje skulpture *Poziv na ustanak*, poznat i kao *Bjelovarac*.⁸ Predsjednik Josipović u svom je govoru rehabilitirao V. Bakića i povijesni kontekst u kojemu je on stvarao: „Onaj tko je srušio ovaj spomenik htio je time srušiti ulogu velikog umjetnika, htio je srušiti uspomenu na antifašizam, htio je zaprljati Domovinski rat, htio je srušiti jedan sustav vrijednost, htio je srušiti Hrvatsku kao demokratsku zemlju

⁷ Uz uništavanje umjetničkih djela V. Bakića, uništavana i sjećanja na njegovu obitelj, točnije na dva brata koja su pripadala antifašističkom pokretu na način da su skidane spomen-ploče i preimenovane ulice i škole koje su nosile njihova imena. O tome je D. Bekić napisao sljedeće: „Kao u starom Rimu, ime Bakića bilo je osuđeno na *damnatio memoriae*, na izbacivanje iz sjećanja, s tim da je u suverenoj Hrvatskoj, neovlašteno i suprotno načelima pravne države i civilizacijskih normi, to činila *ulica*“ (Bekić, 2006, str. 225).

⁸ Skulptura je postavljena 1946. godine u znak sjećanja na žrtve fašizma u spomenutom kraju. Spomenik je miniran početkom Domovinskog rata 1991, a počinitelj nikada nije pronađen.

i zemlju tolerancije, no ni u jednome od toga nije uspio...“⁹ Treba napomenuti kako su prvi apel za vraćanje spomenika inicijatori uputili čak osam godina prije nego li je on vraćen na svoje mjesto, dakle već 2002. godine.

U istom periodu (nakon 2010. godine) pojavljuju se u hrvatskoj javnosti napisi o Bakićevom možda najpoznatijem, monumentalnom, spomeniku na Petrovoj gori. Naime, u listopadu 2012, skupina umjetnika, aktivista i studenata uputila se iz Zagreba na Petrovu goru kako bi vidjeli u kakvom je stanju spomenik ustanku naroda Banije i Korduna. Posjet je bio organiziran u okviru projekta *Jučer, sutra*, kojim je zagrebački kustoski kolektiv WHW propitivao ulogu spomenika NOB-a u aktualnom društvenom i političkom kontekstu. Bakićev spomenik zatekli su u iznimno lošem stanju: većinom je od njega ostala gola konstrukcija, s koje su gotovo u potpunosti skinute skupocjene ploče od nehrđajućeg čelika. Spomenuta skupina nije imala namjeru obnavljati spomenik (što je zadaća državnih vlasti), nego su pokrenuli revitalizaciju spomeničkog kompleksa kroz umjetničke i artistske projekte koji bi se u njemu mogli održavati. Jedna od ideja bila je da Petrova gora postane mjesto teorijskog obrazovanja studenata, a druga da se proglašuje međunarodni park tamnog neba, koji bi bio mjesto zaštićeno od svjetlosnog onečišćenja i mjesto susreta astronoma amatera.¹⁰

Početak 2012. „Academia moderna“ organizirala je u Zagrebu izložbu triju Bakićevih objekata nastalih u okviru ciklusa *Svjetlosni oblici* od 1963. do 1970. godine. Umjetnine su u privatnom vlasništvu i stoga je njihovo izlaganje bilo rijetka prigoda da ih javnost vidi, a smatraju se vrhuncima hrvatske skulptorske umjetnosti. Na otvorenju izložbe likovni kritičar I. Župan je rekao kako se radi o antologijskim djelima: „Moduliranjem istovrsnih zrcalnih jedinica stvarajući efektne strukture i rabeći nov materijal, nehrđajući čelik, kipar istodobno slijedi načela geometrijske apstrakcije i optičkih istraživanja.“¹¹

Nadalje, u veljači 2012. organizirana je peticija za postavljanje klupa oko skulpture V. Bakića u Gajevoj ulici, u najužem pješačkom središtu Zagreba. Pokretač peticije je bila inicijativa *1postozamjetnost*. Skulptura *Razlistana forma*, inače izrađena 1961. godine, postavljena je na mjesto na kojem je u proljeće i ljeto gotovo u potpunosti bila sakrivena terasom kafića, dok su je zimi okruživali različiti štandovi. Stoga je spomenuta inicijativa pokrenula internetsku peticiju kojom su od zagrebačke gradske uprave tražili da se oko dva obližnja stabla postave dvije kružne klupe, čime bi se Bakićevoj skulpturi osigurao nužan prostor, a ujedno bi se povećao broj klupa kojih je ionako malo u gradskoj

⁹ Opširnije o tome vidjeti u: D. Marčinković, *Obnovljen spomenik. Predsjednik Josipović osudio bezuman čin rušenja spomenika* (08. 12. 2010), <http://www.vecernji.hr/hrvatska/predsjednik-josipovic-osudio-bezuman-cin-rusenja-spomenika-225638> (09. 09. 2014).

¹⁰ Opširnije o tome vidjeti u: *Petrova gora-Spomenik su pokrali Srbi, Hrvati i Bošnjaci* (27. 10. 2012), <http://www.vecernji.hr/vizualna-umjetnost/petrova-gora-spomenik-su-pokrali-srbi-hrvati-i-bosnjaci-468776>

¹¹ „Academia moderna“. *Predstavljeni rijetko viđeni Bakićevi radovi* (17. 02. 2012), <http://www.tportal.hr/kultura/knjizevnost/177200/Predstavljeni-rijetko-videni-Bakicevi-radovi.html>

pješачkoj zoni. Peticija je naišla na jako dobar odaziv zainteresirane javnosti.¹² U lipnju iste godine na skulpturi „razlistana forma“ uočena su oštećenja, pa ju je Grad poslao na restauraciji.¹³ Skulptura je obnovljena i u listopadu je vraćena na isto mjesto, s time da su se najvećim dijelom poštivali zahtjevi organizatora peticije. Naime, oko skulpture su postavljene nove klupe, čime je postala zaštićena od ljetne terase kafića, te štandova koji su je zaklanjali zimi.

Ovi primjeri pokazuju kako je hrvatska kulturna i politička elita, kada su za to sazreli društveni i politički uvjeti, počela pridavati pozornost Bakićevoj ostavštini, iznova valorizirajući njegovo značenje u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti.

Međutim, umjetničko naslijeđe V. Bakića u Hrvatskoj u potpunosti se rehabilitira tek krajem 2013, kada se u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti otvorila njegova prva retrospektivna izložba pod naslovom *Svjetlosne forme*, koja je obuhvaćala dugo razdoblje od 1939. do kraja 1980-tih. Bilo je izloženo oko 200 skulptura i 80-tak crteža, skica, maketa spomenika, fotografskih uvećanja, uz projektnu i osobnu dokumentaciju, te audio i filmsku građu. Treba istaknuti kako je izložba pobudila veliki interes javnosti i u tri mjeseca razgledalo ju je oko 15.000 posjetitelja.

Glavna intencija organizatora izložbe i kustosice N. Ivančević bila je vratiti V. Bakića na mjesto koje mu pripada u povijesti hrvatske i europske umjetnosti. Posebna pozornost posvećena je vremenskom periodu i stilovima u kojima se nastajala njegova pojedina djela, jer je za Bakića tipično da je završetkom jedne umjetničke faze započinjao drugu, sasvim novu fazu. Takvo mijenjanje stilova i eksperimentiranje posebno je dolazilo do izražaja u periodu od početka 1950-tih do 1960-tih godina. Retrospektivna izložba jasno je pokazala put koji je V. Bakić prešao od figuracije do radikalne apstrakcije: na početku je oblikovao figurativne aktove, portrete i životinje lirskog ugođaja. Nakon Drugog svjetskog rata, u skladu sa zahtjevima novog društvenog poretka, radi spomenike i portrete u duhu socrealizma, ali i u tom zadanom okviru ističe se kvalitetom svojih radova. Prema riječima kustosice izložbe N. Ivančević, ubrzo napušta realističnost prikaza i okreće se sažimanju volumena. Izrađuje brojne skulpture u sasvim sažetoj formi i postupno se udaljuje od aludiranja na predmetni svijet, otvara jezgru volumena, afirmira plohu, puninu i šuplinu, a prostoru kao likovnom elementu daje jednaku važnost. Apstrakcija postaje jedini mogući put i njome se intenzivno počinje baviti ranih 1960-tih.¹⁴ Za naš rad bitno je uočiti Bakićev razvoj koji je došao do izražaja upravo na zagrebačkoj retrospektivnoj izložbi, gdje se pokazala njegova sklonost promjenama stila i novim umjetničkim izazovima, koja su

¹² Navedeno prema: *Peticija za postavljanje klupa oko skulpture Vojina Bakića u Gajevoj* (16. 02. 2012), <http://www.vecernji.hr/zg-vijesti/peticija-za-postavljanje-klupa-oko-skulpture-vojina-bakica-u-gajevoj-377954>

¹³ Navedeno prema: J. Kovačević, *Razlistana forma. Oštećena skulptura iz središta grada poslana na restauraciju* (28. 06. 2012), <http://www.vecernji.hr/zg-vijesti/ostecena-skulptura-iz-sredista-grada-poslana-na-restauraciju-425205>

¹⁴ Navedeno prema: *Izložba Vojina Bakića iznenadit će i likovne znalce* (05. 12. 2013), <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/302816/Izlozba-Vojina-Bakica-iznenadit-ce-i-likovne-znalce.html>

ga dovele u sam vrh modernog europskog kiparstva. Pa i kada je riječ o antifašističkim spomenicima, stručnjaci su izrazili mišljenje kako treba zanemariti ideološku pozadinu i priznati da je umjetnička vrijednost tih djela bezvremenska „...jer upravo svojim apstraktnim izričajem zrače snažnom energijom znaka/simbola, jer su čisti estetski objekti koji sažimaju kolektivno i individualno iskustvo povijesti.“¹⁵

Činjenice da, u najvećem dijelu, njegov antifašistički spomenički opus i posebno apstraktni modernistički segment imaju iznimnu umjetničku vrijednost najjači su argumenti protiv ideologiziranja i negiranja V. Bakića kao autentičnog umjetnika, a koje se dešavalo tijekom 1990-ih godina u neovisnoj Hrvatskoj. Iako su mnoga njegova djela, posebno ona koja su bila posvećena žrtvama fašističkog i nacističkog terora zauvijek izgubljena, tim veće značenje ima obnova nekih spomenika koje smo spomenuli u tekstu. Međutim, najvažnije je da je hrvatska politička, društvena i umjetnička elita, posebno nakon demokratskih promjena iz 2000-ih potpunosti rehabilitirala V. Bakića i kao čovjeka i kao umjetnika, vrativši mu zasluženno visoko mjesto u modernoj hrvatskoj umjetnosti.

ZAKLJUČAK

Nerazriješen odnos prema socijalističkom nasljeđu u društvu koje je arhiv politike, ekonomije i stila propalog projekta socijalističkog društva osudilo na kolektivnu mistifikaciju i zaborav, svakako je od ključne važnosti za razumijevanje konteksta u kojemu se posljednjih desetljeća odvijala recepcija Bakićevih djela (Ćurlin, Dević, Ilić, Sabolović, 2009, str. 55).

No, nametnuti zaborav ne može izbrisati kolektivnu memoriju o Bakićevim spomenicima, barem ne među starijom generacijom. Primjerice, propitivanje što se događa s memorijom i nasljeđem koje više nije aktualno potaklo je umjetnika D. Maljkovića na stvaranje serije radova i video instalacija nazvanih „Scene za novo naslijeđe“ u razdoblju od 2004. do 2006. godine, krenuvši iz osobne memorije koja je vezana za regularni posjet spomeniku na Petrovoj gori u vrijeme dok je još pohađao osnovnu školu. Postepeno, to se pretvorilo u ozbiljno istraživanje kojeg su činile brojne skice i kolaži, te tri videa. U projekt se uključila i zagrebačka kustoska udruga *WHW – Što, Kako i za Koga?*, što je na koncu rezultiralo ozbiljnom revalorizacijom rada Vojina Bakića.¹⁶

Iz svega navedenog neupitno je da je u svom cjelokupnom opusu Bakićevo djelo zaslužilo istaknuti položaj unutar moderne skulpture u Hrvatskoj. Promatrajući njegove

¹⁵ MSU. Produljena izložba Vojina Bakića (30. 01. 2014), <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmix/312653/Produljena-izlozba-Vojina-Bakica.html>

¹⁶ *Videoradovi o zanemarenom naslijeđu. Komunistička prošlost na svjetskoj art sceni* (25. 01. 2011), <http://www.nacional.hr/clanak/100461/komunisticka-proslost-na-svjetskoj-art-sceni>

faze i umjetnički razvoj potaknut iscrpljivanjima određenih izražajnih mogućnosti, tužno je gledati odnos današnjeg društva prema njegovom opusu. Ostaje nam nadati se da će se u skoroj budućnosti njegovo djelo osloboditi od zaborava, a da ćemo mi izaći iz usko-grudne provincijalnosti, sagledati naslijeđe i stvarati novo, isto onako hrabro kako je Bakić postupio 1952. godine, ali u našem vremenu i prostoru, protiv jednog drugog realizma.

LITERATURA

- „Academia moderna“. *Predstavljeni rijetko viđeni Bakićevi radovi* (17. 02. 2012), <http://www.tportal.hr/kultura/knjizevnost/177200/Predstavljeni-rijetko-videni-Bakicevi-radovi.html> (pristup: 02. 09. 2014).
- Bekić, D. (2006). *Vojin Bakić. Biografija ili kratka povijest kiposlavije*. Zagreb: Profil.
- Ćurlin, I., Dević, A., Ilić, N., Sabolović, S. (2009). Vojin Bakić. U Z. Dojić, D. Grlja i J. Vesić (Ur.) *Katalog izložbe Političke prakse (post)jugoslavenske umjetnosti*, Beograd: Prelom kolektiv.
- Denegri, J. (2007). *Pozitivne projekcije*. Novine Galerije Nova, 29/06-21/07, 24–29.
- HDLU, <http://www.hdlu.hr/o-nama/misija-vizija-vrijednosti/> (pristup 15. 09. 2014).
- Izložba Vojina Bakića iznenadit će i likovne znalce* (05.12.2013). <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmix/302816/Izlozba-Vojina-Bakica-iznenadit-ce-i-likovne-znalce.html> (pristup: 02. 09. 2014).
- Kolešnik, Lj. (2006). *Između istoka i zapada*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Kolešnik, Lj. (1999). *Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Kovačević, J. (2010). *Razlistana forma. Oštećena skulptura iz središta grada poslana na restauraciju*, <http://www.vecernji.hr/zg-vijesti/ostecena-skulptura-iz-sredista-grada-poslana-na-restauraciju-425205> (pristup: 02. 09. 2014).
- Maković, Z. (2000). Minerima treba suditi, *Feral Tribune*, 23. 12. 2000.
- Marčinković, D. (2010). *Obnovljen spomenik. Predsjednik Josipović osudio bezuman čin rušenja spomenika*, <http://www.vecernji.hr/hrvatska/predsjednik-josipovic-osudio-bezuman-cin-rusenja-spomenika-225638> (pristup: 09. 09. 2014).
- MSU. *Produljena izložba Vojina Bakića* (30. 01. 2014). <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmix/312653/Produljena-izlozba-Vojina-Bakica.html> (pristup: 01. 09. 2014).
- Ožegović, N. (2011). *Komunistička prošlost na svjetskoj art sceni*, <http://www.nacional.hr/clanak/100461/komunisticka-proslost-na-svjetskoj-art-sceni> (pristup: 28. 09. 2014).
- Peticija za postavljanje klupa oko skulpture Vojina Bakića u Gajevoj* (16. 02. 2012). <http://www.vecernji.hr/zg-vijesti/peticija-za-postavljanje-klupa-oko-skulpture-vojina-bakica-u-gajevoj-377954> (pristup: 01. 09. 2014).
- Petrova gora – Spomenik su pokrali Srbi, Hrvati i Bošnjaci* (27. 10. 2012). <http://www.vecernji.hr/vizualna-umjetnost/petrova-gora-spomenik-su-pokrali-srbi-hrvati-i-bosnjaci-468776> (pristup: 05. 09. 2014).
- ULUPUH, <http://www.ulupuh.hr/hr/onama.asp> (pristup 15. 09. 2104).
- Videoradovi o zanemarenom naslijeđu. Komunistička prošlost na svjetskoj art sceni*, (25.01.2011). <http://www.nacional.hr/clanak/100461/komunisticka-proslost-na-svjetskoj-art-sceni> (pristup: 02. 09. 2014).

Neven Duvnjak, Nikola Križanac

VOJIN BAKIĆ IN (POST) SOCIALIST CROATIA: STATE ARTIST
IN THE SERVICE OF IDEOLOGY OR AUTHENTIC MODERNIST SCULPTOR

Along with contradictions and tensions in today's Croatian society which have causes mainly in relation towards heritage of socialism, contemporary art-history in Croatia looks at Vojin Bakić in divided opinions: in one hand as authentic modern sculptor which breaks with socialist realism and pleads abstraction and freedom of artistic expression. On the other hand he was observed as a state artist whose art was in service of communist ideology. Regardless the fact that he took the prominent place within contemporary art history in Croatia his monuments of anti-fascist movement were devastated in the period of nationalism and anti-communism during the 1990-ies in Croatia.

Зорица Златић Ивковић
Музеј „Старо село“, Сирогојно
zorica.zlatic@yahoo.co.uk

ПРИЛОГ ПРЕПОЗНАВАЊУ ЗАДУЖБИНЕ РАДИЧА ПОСТУПОВИЋА У ХРАМУ МАНАСТИРА ВРАЋЕВШНИЦЕ

Апстракт: Манастир Враћевшницу, на јужним обронцима Рудника, подигао је велики челник Радич Поступовић као свој маузолеј. Осликавање саборног храма посвећеног Светом Георгију завршено је 1431. године, о чему сведочи препис текста даровне повеље, изведен на истом зиду приликом обнове живописа крајем четврте деценије XVIII века (1737). Влашки зографи, предвођени Андрејом Андреовићем, по захтеву другог ктитора игумана Михаила, поновили су затечени иконографски распоред и тиме у знатној мери сачували представе са сложеном теолошком садржином, с есхатолошком и сотериолошком тематиком, својственом, простору планираном да има фунерарни карактер, и то управо за његовог првог ктитора.

Кључне речи: Манастир Враћевшница, Радич Поступовић, маузолеј, иконографија, српска уметност XV века, српска уметност XVIII века

Даровна повеља ктитора Радича Поступовића Манастиру Светог Георгија у Враћевшници, саграђеном подно Рудника у средишњој Србији, исписана је први пут у припрати враћевшничког саборног храма, и то на источном зиду југоисточног пиластра. Збило се то у време осликавања унутарњих зидова поменуте цркве, тј. одмах по њеној изградњи 1431. године. У њеном препису, начињеном приликом обнове живописа у XVIII веку (1737), наведено је и то како је, „у дане благочастивог и Христољубивог деспота српске и рашке земље“, црква пописана и украшена, што се односи на осликавање и опремање њене унутрашњости. На крају текста је поновљено да „пописа, сврши и украси свети и божанствени храм велики челник Радич у име светог и славног великомученика Христова Георгија године 6939“, тј. 1431. године. Важна је и белешка која следи за цитираним, којом се наглашава да је текст даровнице, заправо, пренет са старе хрисовуље. Збило се то када је

црква поново осликана у XVIII веку, а њен првобитни живопис, по свему судећи, углавном пресликан, ретуширан и освежен, што се коси са већином досадашњих тумачења (уп. Кречковић, 1932; Ранковић, Вуловић, 1967; Станић, 1980, стр. 23–32; Милисављевић, 1990; Шкриванић, 1973, стр. 125–136; Тошић, 1976, 11; Бабић, 1972, стр. 143–155).

У време првих радова на заштити зидних слика поменутог храма (1971), извршена су истраживања бојеног слоја отварањем више мањих сонди на различитим местима и висинама.¹ Показало се тада да у појасу сокла постоји старији слој фреско сликарства, додуше и тад лако видљив на појединим местима, преко кога је 1737. године нанет тањи слој малтера ради поновног живописања (на местима као што је северни зид пролаза из припрате у наос, где се преклапају два малтерна слоја, уочава се постојање три слоја малтера, што не значи да је храм живописан три пута, бар не у најнижој зони, већ двапут²). На основу сачуваног првобитног живописа, могуће је закључити да је у соклу, на пример, исликана друкчија орнаментална декорација, и то зато јер је сликари у XVIII веку нису сматрали посебно вредном да би је понављали. Сонде отворене у вишим зонама наоса и припрате, на своду, у олтарској апсиди и на бочним зидовима цркве, јасно су показале да је реч о једном слоју, испод кога је груба површина зида.

У науци је дуго преовладавао утисак да су сликари које је враћевшнички игуман Михаило упослио у Враћевшници 1737. године, што значи у време „царске“, „Хабзбуршке Србије“ (Јовановић, 2011, стр. 254–268), на зидовима храма затекли оштећено сликарство и стога предузели његово потпуно уклањање, како би се изнова спровео поступак осликавања (уп. Ивковић, Ђокић, 1988, стр. 316–317). Такву слутњу поткрепљује и то што је Георгије Раните, који је радио у Враћевшници, због живописања наоса и олтарског простора саборне Цркве Манастира Тисмане (1732), учествовао у потпуном уништењу њеног првобитног живописа из XVI столећа (Шелмић, 1987, стр. 17). У коликој мери је искуство стечено радом у Враћевшници било пресудно у одлуци коју су донели обављајући нов посао, тешко је проценити. Треба имати у виду, међутим, да је уништавање старијег, освештаног живописа, за монахе имало посебно значење, те није могло бити прихваћено

¹ Прве радове на заштити зидних слика и икона у Храму Манастира Враћевшнице предузео је надлежни Завод за заштиту споменика културе из Краљева (1971) ангажовањем сарадника Покрајинског завода за заштиту споменика културе из Новог Сада, коју је предводио Душан Нонин, сликар конзерватор (*Извештај о конзерваторским радовима на живопису*, документација Завода за заштиту споменика културе из Краљева; Станић, 1975, стр. 310). Потом су истраживачке и заштитне радове на живопису наставили стручњаци Завода за заштиту споменика културе из Краљева у периоду између 1982. и 1986, припремајући документацију за израду елабората за потоње свеобухватне конзерваторске радове (Ивковић, Ђокић, 1989, стр. 316–317).

² Постојање три видљива слоја у зони сокла, на пролазу из припрате у наос храма уочили су и сликари конзерватори приликом радова на санацији живописа 1971. Године, мада нису закључили да се ради о преклапању дневно нанетих слојева малтера (*Извештај о конзерваторским радовима на живопису*, документација Завода за заштиту споменика културе из Краљева).

као добар пример. Сачувано је много више другачијих сведочанства о поштовању сваке осликане честице претходног слоја живописа, које су у крајњој нужди скидане са зида храма и потом пажљиво похрањиване, као што је то чињено у средњовековној епохи (Златић Ивковић, 2006, 11–15; Војводић, 2010, стр. 41–64).

Судећи само на основу резултата остварених поменутих сондирањем конзерватора Завода за заштиту споменика културе из Краљева, намеће се помисао да је у првим деценијама XVIII века старији слој живописа био веома запрљан од зуба времена, дима од воштаница, као и пламена дотадашњих пожара³ (када је страдао пре свега његов колорит [Живковић, 1980, стр. 17–32]). У најнижем појасу било је и физичких оштећења, због чега је управо у соклу одабрано лакше решење, а то је да се преко постојећег слоја нанесе нови малтер, уместо да се фрагментарно изводе испуне, а затим и њихова реконструкција. Значило би то да је у поступку понављања првобитног зидног сликарства изведено чишћење осликаних површина од разнолике гарежи и чађи, а потом и својеврсно освежавање у виду пресликавања постојећег живописа, што значи да је поштован иконографски концепт. Уосталом, о томе сведочи и натпис из 1737. године, на коме је наведена реч „понови“, која се односила на зидно сликарство враћевшничког храма.

У складу са више пута на различите начине исказаном тежњом да се у Враћевшници сачува све што припада оригиналном ткиву задужбине великог челника, током времена су вршене интервенције и на архитектури храма, уз поштовање оригиналног градитељског концепта.⁴ Отуд и претпоставка да су захтеви протојереја Михаила, старешине манастира и ктитора обнове у четвртој деценији XVIII века, такође били усмерени на очување првобитног изгледа живописа, његовог иконографског концепта и теолошких порука, упућених, пре свега, манастирској братији, којој је први ктитор Враћевшнице, Радич Поступовић, своју задужбину поверио на вечну бригу.⁵ Понављање живописа значило је задржавање постојећег фреско сликарства, и то на свим зидним површинама где је то било могуће. О мерама које је требало предузети свакако нису одлучивали само сликари већ, најпре,

³ Поновно страдање и одлазак монаха из средине у којој се више није могло живети збили су се 1682. године, у време пораза османлијске војске у покушају да освоји Беч, о чему сведочи запис митрополита Диомидија на Прологу који је својом руком преписао 1582. године у Манастиру Враћевшници (*Стари српски записи и натписи* I, 430, бр. 1808).

⁴ Једнобродна, бескуполна црква, пресведена полуобличастим сводом, саграђена је са припратом и отвореним предворјем, надвишеним куполом, на западној страни. Фасаде су јој обрађене масивним каменим тесаницима и декорисане високим профилисаним соклом, низом слепих arkada и фризом arkadaца под кровним венцем, налик изгледу задужбине деспота Стефана у Манастиру Ресави. Страдања и обнове архитектуре односе се на рушење и реконструкцију предворја, свода и западног дела припрате у XIX веку.

⁵ Вреди указати да је у XVIII веку било добро знано да његови планови као ктитора нису остварени, те да је пред опасношћу од Османлија био принуђен да напусти Србију, да би се потом, као монах Роман, преставио Господу у његовој ктиторији на Светој Гори – у манастиру Кастамониту (где, иначе, није могуће трагати за његовим гробним местом с обзиром на светогорску традицију, по којој се, три године након смрти, кости покојника из гроба преносе у заједничку манастирску костурницу).

њихови наручиоци, у овом случају игуман Михаило. Разлог за пресликавање оштећених површина, као и досликавање недостајућих делова, уз ретуширање избледелих и нејасних партија, свакако треба потражити и у томе што је тај процес захтевао мање времена, а тиме и финансијских средстава (у односу на компликован поступак обијања живописа са зидних површина и поновно сликање, о чему говоре и древни сликарски приручници (М. Медих, 2002, стр. 149–165).⁶

Да је у XVIII столећу на унутарњим зидовима цркве у Враћевшници поновљен живопис из XV века, сведочи и ктиторска композиција на јужном зиду припрате, у којој великаша Радича патрон храма и његов заштитник свети Георгије представља Христу. Поступовић се и тиме придружио низу ктитора што су подизањем задужбина исказивали захвалност Богу и његовим миљеницима. Речено, ма колико било опште место, битно је и због разумевања свих особености саборног храма Враћевшнице, с иконографским програмом својственим маузолеју, тј. ктиторији намењеној гробу њеног творца (Поповић, 1992, стр. 181–183). За доба када је живопис католикона Враћевшнице обновљен („поновљен“), вреди указати како је игуман Михаило, њен други ктитор, имао у виду поруке испуњене есхатолошким и сотериолошким значењем, исписане на зидовима око планираног гробног места Радича Поступовића. Тиме је једновремено изражена жеља за одржавањем континуитета с временом подизања Враћевшнице и њеним првим ктитором.

На примеру појединих представа, у овом случају оних које су насликане на своду, настојаћемо да укажемо на могућност трагања за њиховим узорима, чиме ће се истовремено омогућити и закључак, по коме су сликари који су у XVIII столећу осликали зидове саборног храма у Враћевшници само оживели првобитно сликарство, поновивши га (без дубљег упуштања у анализу стилских особености новог живописа).

*

Подужни, полуобличасти свод којим је надвишени простор наоса и олтара у Храму Манастира Враћевшнице, осликан је сложеном композицијом, сазданом од више сегмената. У њеном средишту налази се Христос Сведржитељ, означен

⁶ Добри примери обнове средњовековног живописа, као његове својеврсне рестаурације, коју су изводили сликари током османлијске владавине, указују на поступак који је омогућавао да се у већој мери сачува изворно ткиво зидног сликарства. Тада је преко избледелих површина, оштећених или измењених дејством влаге, топлоте и других неповољних околности, наносен танак слој раствореног креча, на коме се могло досликати све што је било потребно, а да се при том поштују цртеж и колорит старије слике (креч је представљао и везиво које је успевало да нове интервенције причврсти за постојећи живопис, што је уочљиво и у саборном храму Враћевшнице). Изузетан пример за наведено је и обнова првобитног слоја зидних слика из XIII века у Богородичиној цркви у манастиру Студеници. Изведена у XVI веку, она је у великој мери омогућила успешно очување свих битних одлика старијег сликарства, као и затечен иконографски распоред (Живковић, 1980, стр. 31, 32).

Сл. 1



Света Тројица са Деизисом на полубличастом своду Цркве Светог Георгија у Враћевшници

као „Пантократор“ (Ω ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡ). Насликан је у попрсју како десном руком благосиља, док у левој држи затворену књигу. Смештен је у кружном медаљону, који представља Дугу. У Библији симболизујући Бога, као посредника између небеског царства и земље, Дуга је приказана са седам трака, сачињених од зракастих елемената који симболизују седам св. тајни и седам дарова Светог Духа. У прстену који окружује Сведржитеља исписан је текст који уобичајено прати такву представу: „Видите, видите сада да сам ја и да нема Бога осим мене“ (у преводу) (5. Мој. 32, 39), „Ја створих земљу и човека на њој. Ја руком мојом утврдах небо“ (Ис. 65, 12) (СЪНЕСЕ ПРИЗРЪ ГДЪ ВИДЪ ВСЯСЫНЫ ЧЕЛОВѢСКИЈА ОУТ ГОТОВАГО ЖИЛИША СВОЕГО ПРИЗРЪ НАВСЯЖИВУШЫЯ НАЗЕМЛИ СОЗДАВЪ ИНАЕДНѢСЦЕН). Слика Космоса, као Божјег стана, назначена је и на своду враћевшничког храма, и то приказима бестелесних сила.

Западно од *Пантократора*, на кружној површини једнаке величине и на исти начин декоративно осликаног оквира – Дуге, представљен је *Бог Отац*, попут Сина окренутог ка Истоку и означен као *Саваот* (уп. Отк. 1, 4 ; 1, 8). Насликан је с ореолом и осам зракастих испуста разнобојне светлости што окружује главу. Док десном руком благосиља, у левој држи куглу са крстом која га означава као владара Неба и Земље (уп. Јовановић, 2009, стр. 353). Седе косе и дуге седе браде, старо-заветни Бог Израилев, најчешће обележаван као *Ветхиј Денми* (*Старац Данима*), приказиван је онако како га је, према својој визији, описао пророк Данило (Дан. 7, 9). На своду враћевшничког храма, међутим, означен је као „*Саваот*“ (ПРАВѢИЮ БГЪСАВѢΩ). Уз њега није исписана сигнатура која би јасно означила Христа, али су

Сл. 2



Света Тројица на своду трансепта у Цркви Светог Константина и Јелене у Охриду, XIV век (Г. Суботић, Свети Константин и Јелена у Охриду, Београд 1971, цртеж Д. Тодоровић, стр. 75)

у прстену око његовог попрсја исписане речи Победничке песме: „Свет, Свет, Свет Господ Саваот! Пуно је небо и земља славе твоје; Осана на висинама“ (СВТЪ СВТЪ ГДЪ САВАОФЪ ИСПОЛНИ НБО НЗЕМЛЈА СЛАВН ТВОИ ОСАНА ВО ИШНИ БЛАГОСЛОВЕН ГРЕДИВОМЪ ГДНА ОСАНА НЖЕ ВОИШНИ). Песма која се састоји од Трисвете песме, коју је својевремено чуо старозаветни пророк Исаија (Ис. 6, 3), поновљена и када је Богочовек дочекан у Јерусалиму (Мт. 21, 9), јесте саставни део свете литургије. И данас је пева народ (лаос) око свете евхаристије, и то када свештеник заврши Молитву узношења. Победничка песма слави све ипостаси Божије; означава и дочек „цара над царевима“ који долази да страда да би се, као „храна поделио свима у Христовој цркви“. Она подсећа и на заједништво тзв. Земаљске и Небеске цркве у једној, Христовој (Кавасила, 2002; Григорије Светогорац, 2007, стр. 87). Представљен као *Старац Данима*, он је истовремено и префигурација Богочовека (према св. литургији Василија Великог, чиме се указује на сведену представу апокалиптичне визије Христовог Другог доласка,⁷ што је важно и због адекватнијег разумевања иконографског програма враћевшничке цркве).

У истој, подужној оси свода, на његовом источном крају, насликан је и трећи приказ својеврсне иконографске целине, који до краја дефинише идејно полазиште креатора живописа саборног храма Враћевшнице. Реч је о *Хетимасији*, тј. Светом Духу у виду голуба на Приуготовљеном престолу, са приказом *Богородице* на северној и св. *Јованом Претечом* на јужној страни.

Слику неба на своду враћевшничког храма представљају четири скупине од по три анђела на западној половини и, ка Истоку, две веће групе од по шест фигура, такође у виду антропоморфних бића. Имају украшене хитоне и химатионе; сва-

⁷ Победничка песма није *Трисагиос* како се то често наводи у текстовима који описују сродне представе *Свете Тројице*. Наиме, када се у току свете литургије заврши певање тропара и кондака свештеник изговара: „Јер си свет, Боже наш и Теби славу узносимо, Оцу и Сину и Светом Духу, сада и увек“, а ђакон додаје: „У векове векова“, народ тада три пута отпева *Трисвету песму*: „Свети Боже, Свети силни, свети бесмртни, помилуј нас“ (Ис. 6, 3 и Пс. 41, 3).

ко од њих држи куглу (инсигнију небеског ауторитета) и копље, знак бранилаца Неба. Херувими и серафими су распоређени околу. У подножју *Приуготовљеног престола* су и огњени точкови. Насликана небеска војска чува трон Пантократора, истовремено посредујући између небеског и земаљског света.

Основни разлог што се речена композиција налази на своду цркве која је у средишту наше пажње, јесте приказ симболичног спајања два света – небеског, тј. оноземаљског и овоземаљског (Поповић, 1980, стр. 68). Све поменуте слике, распоређене на површини полуобличастог свода који наткрива простор олтара, централног дела наоса и његовог западног травеја, сједињене су и представљају особену иконографску варијанту *Свете Тројице*. Приказ Богородице и св. Јована Претече уз Приуготовљени престо упућује на *Деизис*, као исказ става да се молитвом заступника човечанства сваком пружа могућност избављења на Страшном суду, у овом случају и ктитору Враћевшнице. (Да су обављена археолошка истраживања у унутрашњости цркве дошло би се до сазнања да ли је у њој сахрањена бар ктиторова супруга Ана. Познато је да се Радич Поступовић на Свету Гору повукао након њене смрти, претпоставља се са сином, и да су, по даласку у кастамонитски манастир, обојица примили монашки постриг.⁸ У потрази за Аниним гробом помишља се да би могао да се налази и у Цркви Благовештења Богородице у Јешевцу, првој Радичевој задужбини, поменутој у повељи исписаној на зиду у припрати враћевшничког храма.⁹)

За исходистем идејних решења остварених на своду Храма Светог Георгија почетком XV столећа, свакако треба трагати и међу црквама Охрида и Костура, укључујући и оне с особеним градитељским склопом, без купола (каква је и враћевшничка). Друкчије речено, неуобичајена иконографска и стилска решења која су повезивала развијена уметничка средишта појединих јужних балканских области, пре свега охридску и костурску, сликари су преносили и у удаљене северне крајеве. Тако су се нашли и у Враћевшници, у коју су највероватније дошли на позив Радича Поступовића. Јер, његове све јаче везе са светогорским манастири-

⁸ Директни наследници великог челника Радича Поступовића у Србији нису били познати али се у једном турском документу из 1459. године помиње извесни Мисаил син Радича („Misail ibn Radič“) који заступа Манастир Кастамонит на турском суду у спору који се односи на имовину манастира Каламари (Oikonomidès, 1978, стр. 8, 10).

⁹ Угледање на Немањиће, најпре на Стефана Немању и његову жену Ану, као и на њихове храмове у Топлици које су обновили, наменивши их својим позним годинама и повлачењу у тишину монашког живота, нису морали бити једини узор Поступовићима у плановима који су се одноили на њихова вечна боравишта. У јешевачком манастиру, још у време градње, могли су постојати планови везани за супругу његовог ктитора и намере да своју старост проведе под сводовима Богородичиног храма. Недалеко одатле, Радич је потом саградио други манастир, посвећен Светом Георгију, као своје коначно одредиштем када за то дође време, у коме ће, као монах, провести последње године живота у спокоју и тишини рудничких шума. Ту своју намеру јасно је исказао сагласношћу са мудрим теолошким избором иконографски прилагођених и симболиком јасно опредељених призора и порука на зидовима у унутрашњости свог маузолеја.

ма, као и одласци на југ у годинама изградње Враћевшнице, свакако су га довели и у сликарске радионице јужнобалканских културних центара, пре свих Охрида и Костура, где се упознао са њиховим остварењима а потом уговорио и сарадњу, остварену у Враћевшници. Тамошње бескуполне цркве надвишене трансептом, биле су погодне за примену осмишљеног иконографског садржаја. Отуд не чуди што се *Света Тројица* нашла на своду Цркве Светог Георгија у Враћевшници. Порекло тог иконографског концепта могуће је препознати и у остварењима сликарских радионица које су радиле у охридским и костурским храмовима, посебно оних чија је сликана декорација сводова настала у времену што непосредно претходи живописању рудничког храма (Г. Суботић, 1971, стр. 71–79, цртеж на стр. 75; Chatzidakis, 1985, стр. 56–58).

Избор сцена каква је пре свега *Деизис*, који потврђује веру у могућност спасења на Страшном суду, уз композиције које припадају циклусу Христових посмртних јављања, које се налазе у непосредној близини репрезентативног сликаног портрета ктитора окруженог представама бесребреника, указују да је Поступовић заиста планирао да саборни храм Враћевшнице буде његово гробно место. Насликавши уз *Деизис Христово васкрсавање Лазара* (као праслику свеопштег васкрсења) и *Христов улазак у Јерусалим* (као пролог свему што ће изменити човекову историју Христовим страдањем и силаском у Ад), творци иконографског програма враћевшничког храма илустровали су поруке које су поседовали и маузолеји Немањића, почев од студеничке Богородичине цркве. Такав иконографски концепт, заснован на догматици и св. литургији, непосредно је везан и за службу Страсне седмице и сећање на Христово страдање, смрт и васкрсење. Смештање сцена циклуса Христових мука у највишу зону, непосредно уз Свету Тројицу и Приуготовљени престо, у Враћевшници је могуће посматрати и изван ограничења и погодности датих расположивим, одговарајућим зидним површинама. Јер, такав иконографски концепт са свим својим значењима и порукама свакако припада времену Радича Поступовића и намери да Враћевшница постане његова гробна црква. Отуд и наглашена есхатолошко-сотериолошка тематика у живопису његове ктиторије подно врхова Рудника.

*

Остаје без одговора питање зашто би сликари у XVIII веку, упркос свом традиционалном усмерењу, сликаним програмом са вишеслојним значењем и симболиком, изнова уприличили маузолеј за ктитора који није сахрањен у њему. Треба узети у обзир и то што ни преношење његових моштију из светогорског манастира тада више није било могуће. Био би то још један у низу прилога који сведочи да је у враћевшничком храму првобитно зидно сликарство поновљено, односно пресликано, уз преузимање и понављање његових изворних решења. Потврђује то и ктиторски натпис из 1737. године.

Из богате конзерваторске праксе познати су веома различити приступи обнови старијег живописа. Међу њима је и метода заступљена приликом обнове Враћевшнице у четвртој деценији XVIII века. Сликање преко оштећеног, избледелог живописа наношењем ретуша и пресликавањем одређених површина, као и освежавање боје, појачавање цртежа и уношење декоративних појединости, уз поновно сликање инкарната и исписивање оштећених натписа, могуће је у педантном посматрању недвосмислено потврдити. Непознавање српског језика и нетачности у исписивању сигнатура и натписа указују на грчко порекло сликара које је ангажовао Поступовић. Придев „агиос“ (*ο αγιος*), једини написан на грчком језику, уз стојећу фигуру св. Атанасија у олтарској апсиди, преузели су влашки сликари, поновивши га.

Унете појединости као што су круна на глави ктитора храма, богато декорисани златни престоли Христа у ктиторској композицији и Богородице у апсиди, односно Хетимасије, као и детаљи на представама јеванђелиста, те увођење богато украшеног стола са књигом уз Богородицу у Благовестима, представљају допуне које су сликари себи допустили приликом „освежавања“ изворног живописа. Тих иконографских новина је, наравно, много више. Односило би се то и на фигуре св. мелода поред приказа Богородице са малим Христом у конхи олтарске апсиде, као и на декорацију одеће појединих фигура. О томе сведочи и богато осликана мрежа декоративних флоралних орнамената, као и детаљи попут прозрочних велова и хермелинског крзна, те необична, драгим камењем украшена обућа приказаних ликова.

Утисак је да су зографи били добро упућени у традицију, због чега су им затечена иконографска решења грчких сликара охридско-костурског стилског круга била довољно блиска, као и нека решења преузета из послевизантијског сликарства, с којим су се упознали у срединама у којима су, радећи, стицали знања.¹⁰

На основу очуваног живописа враћевшничког храма, по својим особеностима блиског костурском и охридском из друге половине XIV столећа, оснажено је уверење да су мајстори зографске дружине предвођене Андрејом Андреовићем, затекли, а потом, на неки начин и сачували зидне слике из XV столећа, сликајући преко њих.¹¹ Дубоко одани византијском наслеђу које су преузимали, учећи и

¹⁰ Више појединости о раздвајању затечених решења у сликарству из времена изградње и осликавања задужбине Радича Поступовића у XV веку и новинама унетим приликом обнове у XVIII столећу, као и доказа о неизмењеним остацима оригиналног ткива првобитне грађевине враћевшничког саборног храма (данас култног средишта женског манастира) посвећена је посебна пажња у рукопису књиге: З. Златић Ивковић, *Манастир Враћевшница*, Горњи Милановац: Графопринт (планирано за крај 2014).

¹¹ У досадашњим истраживањима и тумачењима живописа саборног Храма Манастира Враћевшнице, као и за узорима на које су се ослањали сликари које је Андреја Андреовић окупио и довео из Влашке у тај манастир, трагало се међу споменицима насталим током турске окупације, као и у делима тзв. Критске школе. Обнављајући живопис у Враћевшници у временима у којима у српску уметност на територији Аустријске монархије стижу утицаји руско-украјинског барока, сликари потекли из влашке средине, свакако су познавали домете грчких уметника остварене током XVI столећа, као и

радећи уз мајсторе Грке, имали су пре свега поштовање према узорима, којима су остали верни, одупирући се многим изазовима тада актуелних барокних утицаја. Истраживањима обављеним на архитектури храма, поуздано је потврђено да Црква Манастира Враћевшнице није рушена од свог оснивања, осим западног pročеља и дела припрате у XIX столећу, када је уништен и живопис у том сегменту цркве. Постојање два слоја фреско малтера са декоративном геометријском орнаментиком у најнижем појасу сокла, са само једним осликаним малтерним наносом на осталим зидним површинама, такође иде у прилог тези да је на зидовима задужбине Радича Поступовића остало сачувано првобитно сликарство, ма колико обновљено, односно досликано и/или пресликано. Уз поштовање изворног сликарства, зографи су, неоспорно је, уложили велики труд да сачувају затечен распоред и начин приказивања теолошких садржаја. Уношењем превасходно декоративних појединости, они се на специфичан начин уклапају у уметничке токове своје епохе (уп. Тимотијевић, 1996, стр. 144).

Стилским и иконографским особеностима, уметници који су радили у скупини Андреје Андреовића нису оставили значајна остварења на живопису католикона Враћевшнице. Утисак је да то није ни био њихов задатак, чак ни њихова тежња. Орнаментална декорација изведена на сликаним тракама што раздвајају хоризонталне појасеве циклуса, као и позадина на којој су представљени медаљони са попрсјима светих или најнижа зона сокла, за које су сматрали да их не обавезују чувањем оригиналних садржаја и њиховим понављањем, плод су њихове устаљене праксе. Иста врста коришћене орнаментике запажа се на зидовима храма у Шемљугу на пример, где су зографи, школовани у влашкој средини, радили пре доласка у Враћевшницу. Многе појединости изведене у враћевшничкој цркви, поновљене су касније у саборном Храму Манастира Месића и другим које су исти сликари живописали заједно или раздвојени. На зидовима католикона Враћевшнице очекивани сликарски приступ моделирању волумена и обликовању површински дате форме, просветљавању и сенчењу инкарната, повукао се пред задатим понављањем затечених представа, које је понекад схватано крајње површно и са потпуним одсуством колористичког приступа. Недостатак палете различитих боја код појединих припадника ове скупине сликара веома је изражен у приказу поворке архијереја у доњој зони олтарског простора, чије су одежде, премда богато орнаментисане, насликане само тоновима сиве и црвене. Површно у приступу обради пејзажа са ниским растињем исцртаним танким линијама и умноженим стеновитим узвишењима, указује на умањено интересовање. С друге стране, они се педантно и предано посвећују сликању богато изувијане вреже лозе са гроздовима и разлисталих грана, окићених разнобојним цветовима на декоративно обрађеним површинама орнаменталних трака или тканинама (одеће).

стилска стремљења влашке уметности епохе Бранковану, што су доказали и појединостима унетим у идејно јединствену и знатно раније склопљену целину (Стошић, 2006, стр. 95–97).

Континуитет наслеђа византијског света и његовог духовног круга одржан у зидном сликарству и током османлијске окупације, пружао је сликарима конзервативних схватања, какви су били и Андреја Андреовић и његови помоћници, различите изворе и утицаје на којима су се формирали, а потом и угледали. Стога је и сликарство Враћевшнице до сада углавном посматрано под светлом утицаја декадентне средине влашке кнежевине у доба Константина Бранковјануа, односно италокритских иконописаца и руских живописаца друге половине XVII века (Шелмић, 1987, стр. 16, 17; Шелмић, 2004, стр. 35–41). Упркос прихваћеним ставовима да се радило о понављању старијег сликарства, живопис у Враћевшници је тумачен превасходно иконографским и стилским одликама које су собом донели сликари који су на Рудник стигли из Влашке и њиховим узорима који су тражени међу репликама касних одјека византијске традиције. У живопису враћевшничког храма препознато је њено гашење (Јовановић, 1987, стр. 24), због чега је, мада конзервативан и традиционалан, сврстан искључиво у оквире у којима српска уметност у периоду омеђеном 1690. и 1740. годином исказује особене и препознатљиве одлике. Тако је овај „необично занимљив споменик“ смештен у „прелазни период српског сликарства XVIII века“, у коме „интернационални, поствизантијски стил“ прераста у „локалну ранобарокну варијанту“ (Stošić, 1996, стр. 39–49; Стошић, 2006, стр. 95–99).

У реконструкцији времена настанка саборног храма Враћевшнице, данас кирјакона, намера наручилаца и естетских схватања твораца, као и у поступку препознавања свих очуваних честица његовог оригиналног ткива, недостају многа необављена истраживања, пре свега археолошка, а потом и систематска и свеобухватна на архитектури и живопису, манастирском комплексу и окружењу у коме се простиру некадашњи рудници, топионице, поседи, двори и задужбине угледног велможе, ктитора Манастира Враћевшнице. Из сваког боље осветљеног сегмента богате историје могла би се знатно квалитетније прочитати првобитна значења и поуздано препознати све његове сачуване и неизмењене вредности.

АРХИВСКИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

АРХИВСКИ ИЗВОРИ

Извештај о конзерваторским радовима на живопису, документација Завода за заштиту споменика културе из Краљева.

Ватикански рукопис Јована Лествичника (Cod. Vatic. Gr. 394).

Лекционар Манастира Дионисиу на Светој Гори (рук. 740).

ЛИТЕРАТУРА

Бабић, Г. (1972). Друштвени положај ктитора у Деспотовини. *Моравска школа и њено доба*. Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 143–155.

Балабанов, К. (1961). Нови податоци за црквата Св. Никола Болнички. *Културно наследство II*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата.

- Војводић, Д. (2010). Остаци живописа и историја Цркве Светих Теодора (Светих Петра и Павла) у Жичи. *Наша прошлост*, 11, 41–64.
- Јеромонах Григорије Светогорац (2007). *Тумачење Божанствене литургије*. Београд: Библиотека Образ Светачки – ПМШ при храму Св. Александра Невског.
- Живковић, З. (1980). Промене вредности боја на фрескама полусрушених српских цркава. У *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*. 17–32. Београд.
- Златић Ивковић, З. (2014). *Манастир Враћевшница*. Горњи Милановац: Графопринт.
- Златић Ивковић, З. (2006). Најстарије жичко зидно сликарство на похрањеним фрагментима фресака, *Наша прошлост*, 7.
- Златић Ивковић, З. (1989). Манастир Враћевшница. *Рашка баштина* 3.
- Јовановић, З. М. (2011). *Београдска (над)бискупија, њени патpastiri и Цркве кроз епохе. Од 1521. године до освита новог доба*. Београд: Београдска надбискупија.
- Јовановић, З. М. (2009). *Кроз двери ка светлости. Лексикон литургије, симболике, иконографије и градитељства православне цркве*. Београд: Пирг.
- Јовановић, М. (1987). *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*. Београд: Друштво историчара уметности Србије; Крагујевац: „Каленић“, Издавачка установа Епархије шумадијске.
- Кавасила, Никола, свети (2002). *Тумачење свете Литургије, 21. беседа*. Нови Сад: Беседа.
- Кречковић, Р. (1932). *Манастир Враћевшница*. Сремски Карловци: Манастир Враћевшница 1932.
- Martin, J. (1932). The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus, *Studies in Manuscript Illumination*. Princeton: Princeton University, Garrett Collection of Medieval and Renaissance Manuscripts.
- Медаковић, Д. (1971). *Путеви српског барока*. Београд: Нолит.
- Медић, М. (2002). *Стари сликарски приручници II*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе: Друштво пријатеља Свете Горе Атонске.
- Милисављевић, Д. (1990). *Враћевшница. Цртежи фресака*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Поповић, Д. (1992). *Српски владарски гроб у средњем веку*. Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета.
- Поповић, Ј. (2004). *Догматика православне цркве II*. Београд: „Свети Јован Златоуст“ Аве Јустина Ћелијског, манастир Ћелије код Ваљева.
- Радовановић, Ј. (1968). Иконографија фресака протезиса цркве Светих апостола у Пећи. *Зборник за ликовне уметности* 4.
- Ранковић, Д. Вуловић, М. (1967). *Враћевшница*. Београд: „Туристичка штампа“.
- Свето писмо Старога и Новог завјета* (1962). Лондон: Британско и инострано библијско друштво.
- Стари српски записи и натписи I* (1982). Београд: Српска краљевска академија.
- Станић, Р. (1980). *Манастир Враћевшница*. Враћевшница: Управа манастира Враћевшница.
- Станић, Р. (1975). Црква св. Ђорђа у Враћевшници. Делатност Завода за заштиту споменика културе у Краљеву од 1965. до 1975. године. *Рашка баштина* 1, 294–295.

- Stošić, Lj. (1996). Les peintures murales du groupe de zographes d'Andrei Andreovic au monastère de Vravecnsica (Serbie). *Revue roumaine d'histoire de l'art* XXXIII, 39–49.
- Стошић, Љ. (2006). *Српска уметност 1690–1740*, Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Суботић, Г. (1980). *Охридска сликарска школа XV века*. Београд: Институт за историју уметности, Филозофски факултет.
- Суботић, Г. (1971). *Свети Константин и Јелена у Охриду*. Београд: Институт за историју уметности, Филозофски факултет.
- Тимотијевић, М. (1996). *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска, Одељење за ликовне уметности.
- Тошић, В. С. (1976). Велики челник Радич. *Зборник за историју Матице српске*, 13, 7–21.
- Chatzidakis, M. (1985). *Byzantine art in Greece. Kastoria. Mosaics – Wall Paintings*, Athens: Publishing House „Melissa“.
- Weitzmann, K. (1954). A Constantinopolitan Lectionary. In D. E. Miner (ed). *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, 358–373. Princeton: University Press, Princeton.
- Шелмић, Л. (1987). *Српско зидно сликарство XVIII века*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Шелмић, Л. (2004). *Српско зидно сликарство XVIII века*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Шкриванић, Г. (1973). Властелинство великог челника Радича Поступовића. *Историјски часопис* XX, 125–136.

Zorica Zlatić Ivković

A CONTRIBUTION TO THE RECOGNITION OF THE ENDOWMENT
OF RADIC POSTUPOVIC IN THE TEMPLE OF THE VRACEVSNICA MONASTERY

The Vravecnsica monastery, an aristocratic endowment of Radic Postupovic, a prominent nobleman on the court of the last Serbian despots, was built on the southern slopes of Rudnik mountain in central Serbia. The painting of its cathedral temple, dedicated to Saint George, was completed in 1431, as evidenced by the deed of gift next to the patron composition in the narthex, which was preserved in the transcription from the period of the restoration of frescoes in the eighteenth century. The iconographic program, with its selection and arrangement of painted scenes and their symbolism, points to a planned funerary function, unrealized due to the fall of Serbia under Turkish rule and the departure of the patron to the Holy Mountain, where he, as monk Roman, passed away in the Monastery of Kostamonitou. The Vravecnsica church and its wall paintings, damaged during the first onslaught of the Ottoman Empire in the fifteenth century, and later in the seventeenth century, underwent a major restoration in 1737 (at the time of Austrian rule over the northern parts of Serbia). This is evidenced by an inscription made by Wallachian painters, led by Andrei Andreovic. At the request of Hegumen Mihailo, they reiterated previous frescoes, preserving the idea of the mausoleum and the complex theological content of the original mural painting “filled with” soteriological and eschatological symbolism. In relation to the current findings, by all accounts, the murals were inspired by the creations of painting workshops from Ohrid and Kostur, i.e., by the local churches, whose wall paintings originated in the time preceding the frescoing of the domeless cathedral church of the Vravecnsica monastery. In fact, it was a kind of revival of the original mural painting, only refreshed in some ways in accordance with the artistic and other powers of Wallachian artists.

Миодраг Марковић

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
mmarkovi@f.bg.ac.rs

НЕПОЗНАТА СТРАНСТВОВАЊА ПАВЕЛА ПЕТРОВИЋА НОВИ ПРИЛОЗИ ЗА БИОГРАФИЈУ СРПСКОГ СЛИКАРА И АВАНТУРИСТЕ XIX ВЕКА

Апстракт: У раду се саопштавају непознате појединости из живота и делатности Павела Петровића, српског сликара XIX века. Реч је о периоду од августа 1856, када је Петровић (у то време настањен у Лими) престао да се јавља породици и пријатељима у оцабини, до јуна 1887, када је сликар преминуо у Риму. Током поменутог периода Петровић је живео и радио у Енглеској, САД, Перуу, Канади, Аустралији, Хавајској краљевини, Индији, Џохору, Тајланду, Египту и Италији. У наведеним земљама био је признат уметник о чему сведочи чињеница да је добијао поруцбине за портрете од веома угледних личности. На Хавајима је, штавише, био именован за дворског сликара краља Калакауе. Новим истраживањима сазнања о Петровићевом бурном животу и богатој уметничкој делатности значајно су увећана. Сада се може говорити о још четрдесет седам његових слика, од којих је бар девет сачувано.

Кључне речи: Павел Петровић, 19. век, портрет, српско сликарство

Прошле су тачно три деценије откако сам, као студент Филозофског факултета у Београду, припремао семинарски рад из предмета *Историја југословенских на-рода новог века*, који је држао професор Миодраг Јовановић. У то време веома ме је занимало уметничко дело Јована Стајића Тошковића (1798–1824) и Јована Станисављевића (1816–1842), двојице талентованих српских уметника чије је обећавајуће каријере прекинула прерана смрт. Обојица су преминула у двадесет шестој години живота, још као студенти, први у Бечу, други у Риму (Коларић, 1965, стр. 99–100, 104). Чинио ми се посебно занимљивим и необичан животни пут темишварског сликара Павела Петровића (1818–1887). Он се после школовања у Бечу вратио у родни крај и тамо је са успехом започео уметничку делатност, али је и његова каријера била у извесном смислу прекинута када је напунио

двадесет шест година. Склон авантуристичком животу, већ 1844. године напустио је оцаџбину и отиснуо се на низ далеких путовања. Боравио је у Лондону, Паризу, Риму, живео у два наврата у Индији, затим у Хонгконгу, Сан Франциску, чилеанској луци Валпараису, да би се нешто пре 18. фебруара 1854. настанио у Лими, главном граду Перуа. Одатле се после две и по године, 13. августа 1856, јавио генералном конзулу Аустријске царевине у Валпараису са обавештењем да ће се на неколико месеци удаљити из града. После тога, међутим, о њему више није било никаквих вести.¹ У аустријском конзулату се сматрало да је отишао у неку другу државу, а у архивској грађи која се чува у Бечу сликарево име сусреће се још само 1858. године, када су његова супруга Драгиња и брат Владимир узалудно покушавали да га пронађу (Ивић, 1930, стр. 229–223). Стога је истраживање Петровићеве уметничке делатности било ограничено на период до 1844, будући да није било познато ниједно његово дело из времена странствовања.²

Не успевајући да се одредим за једног од поменутих сликара, изнео сам своју недоумицу професору Јовановићу. Он је пронашао солмонско решење пресудивши да сва тројица буду укључена у семинарски рад, а када је текст био завршен и оцењен, предложио је да резултате истраживања искористим као основу за писање дипломског рада. Моја интересовања, међутим, нешто касније су се усмерила ка знатно старијем раздобљу у развоју српске уметности, па је и првобитни ентузијазам за прихватање тог предлога с временом спласнуо. Недавно се, ипак, поново распламсао док сам размишљао о избору теме за зборник радова којим још једном одајемо почаст преминулом професору. Овог пута није било много недоумице. Одмах сам се одлучио за Павела Петровића јер је било извесно да су савремена средства глобалне комуникације створила услове за много лакше расветљавање његовог живота и делатности него што је то било могуће пре тридесет година. Испоставило се, штавише, да разноврсне базе података доступне на интернету, посебно оне које се односе на дневне и недељне листове штампане током друге половине XIX века у Северној и Јужној Америци, у Аустралији и на Хавајима, као и брзо и једноставно остварљив контакт с колегама и установама у далеким прекокеанским земљама у којима је живео Петровић, омогућују откривање многих досад непознатих појединости из његовог живота и делатности после 1856. године, укључујући и податак о датуму и месту смрти.³ На основу тих открића долази

¹ За податке о Петровићевом животу в. Kukuljević-Sakcinski, 1858, стр. 344; Wurzbach, 1870, стр. 128–129; Petrović, 1929, стр. 452; Berkeszi, 1910, стр. 72–73; Ивић, 1930, стр. 229–223; Јефтић, 1950, стр. 295–296; Коларић, 1967, стр. 137–138; Шелмић, 1981, стр. 209–217.

² Овде имамо у виду библиографске јединице о Павелу Петровићу и његовом делу које су написане у европској историографији (за најважније текстове в. претходну напомену). Сасвим је другачија ситуација у америчкој историографији, где је истраживање Петровићеве уметничке делатности ограничено на период од 1851. до 1882. године (в. *infra*).

³ За помоћ пружену приликом трагања за вестима о Петровићу посебно сам захвалан колегама и пријатељима Наталији Мајлф из Лиме, Валерији де лос Риос из Сантијага, Роланду Бетанкуру, Шарон Герстел, Марку Павловском и Александри Рашић (сви из Лос Анђелеса), Терин Едвардс из Сан Франциска, Ивану Дрпићу из Сијетла, Јелени Богдановић из Ејмса (Ајова), Маргарет Еткинс из

Сл. 1



Павел Петровић, портрет Бениње Паласиос Боливар, 1853,
Casa Natal del Libertador, Каракас

се до закључка да је реч о изузетно успешној и богатој каријери, праћеној честим селидбама, обављањем различитих дужности – од државног повереника у далеким крајевима северног Перуа до дворског сликара на Хавајима – као и необичним договорштинама, чији би детаљан опис подсећао на авантуристичке романе Жила Верна и Луја Бусенара. Овде ћемо, међутим, због ограниченог простора презентовати само новооткривене податке који се односе на Петровићеву уметничку делатност после 1844. године. Целокупна прикупљена грађа биће објављена, уз детаљне коментаре, у оквиру опширне монографске студије посвећене животу темишварског сликара.

О активностима Павела Петровића у Перуу пронађено је неколико података која нису били познати у нашој средини. Године 1853. он је у Лими портретисао Бенињу Паласиос Боливар (сл. 1), сестричину Симона Боливара, чувеног јужноамеричког револуционара и државника. Тај портрет сада се налази у Боливаровој родној кући (*Casa Natal del Libertador*) у Каракасу (Лесна, 1954, стр. 92, по. 90).⁴

Темишварски уметник насликао је у престоници Перуа портрет још једне угледне даме – Каролине Гутијерез де ла Фуенте (сл. 2 и 3). То дело, настало 1854, сада припада Уметничком музеју Лиме (*Museo de Arte de Lima*) и, захваљујући интер-

Вашингтона, Џејн Суфан из Хонолула, Леонели Фундић из Бризбејна, Ивани и Дејану Шимковићу из Сиднеја, Ксенији Голуб из Будимпеште, Зорану Маркову из Темишвара, као и Милицы Шевкушић из Београда.

⁴ Потпис сликара налази се на десној страни слике, испод базе стуба насликаног у позадини – *Pablo Petrovits Lima 1853*. За податке о овом портрету, чије су димензије 141,8 × 109 cm дугујем захвалност колегама Рикарду Кузунокију и Наталији Мајлуф из Уметничког музеја у Лими.

Сл. 2

Сл. 3



Павел Петровић, портрет Каролине Гутијерез де ла Фуенте, 1854,
Уметнички музеј у Лими

нету, лакше је доступно широкој публици од било које друге Петровићеве слике.⁵ Каролина је била кћерка генерала Антонија Гутијереза де ла Фуентеа, истакнутог борца за независност Перуа, потоњег председника државе и градоначелника Лиме (Milla Batres, 1994, стр. 435).

За трећу вест о Петровићевом боравку у Перуу заслужан је Хуан Мануел Угарте Елеспуру (1911–2004), историчар из Лиме. У његовој необјављеној грађи за историју перуанске уметности XIX века пронађена је забелешка о томе да је „Пабло Петрович, сликар вероватно српског порекла“, 11. августа 1856. постављен за учитеља цртања у месту Гвадалупе, у северном Перуу, али да није могао да прихвати дужност јер је морао отпутовати на неколико месеци.⁶ Белешка је сасвим у складу с поменутиим Петровићевим писмом од 13. августа 1856, у којем он обавештава аустријског конзула да се мора привремено удаљити из перуанске престонице.

Сликар није поменуо где одлази, али архивска грађа и новински чланци показују да је преко Девичанских острва (Сент Томас) поново отпутовао у Енглеску.⁷ У Лондону је остао сасвим кратко, а онда је у новембру 1856. стигао у Њујорк. Тамо ради два портрета за клијенте који су живели у Петој авенији. Били су то Лидија Џонс и њена мајка Сара Хајт, угледна њујоршка дама, супруга богатог трговца

⁵ Слика је рађена уљем на платну и димензије су јој 111 × 94 cm. Петровић се потписао уз горњи руб Каролинине хаљине (*Pablo Petrovits. Pinxit. Lima. 1854*).

⁶ Податак из необјављених бележака Х. М. Угартеа Елеспура саопштила нам је др Наталија Мајлуф, којој и овом приликом срдечно захваљујемо.

⁷ Наведено према документу преузетом с британског огранка компаније ©1997–2014 *Ancestry.com* (<http://search.ancestry.co.uk>). У вези с Петровићевим боравком у Лондону 1856. године в. *The Times* 8 November 1856, стр. 1.

Ричарда Хајта.⁸ Тај други портрет је сачуван и недавно је продат на једној аукцији у Њујорку.⁹

Пошто је завршио рад на поменутиим сликама, Петровић се изгледа вратио у Перу. Могуће је да је претходно поново боравио неко време у Лондону, али није искључено да се из Њујорка одмах упутио у Гвадалупе, где је, како је поменуто, августа 1856. добио посао учитеља цртања. На такву претпоставку упућује чињеница да се поменути град налази на северу Перуа, а прва следећа вест о темишварском уметнику потиче управо из северног дела перуанске државе. У једној забелешци у државном службеном листу *El Peruano* штампаном у Лими 12. фебруара 1862. наводи се да је 11. јануара те године изабрана нова општинска управа у Мојобамби, главном граду провинције Лорето. Сачињавали су је, поред Педра Виљакорте, као градоначелника, и неколицине одборника, *Pablo Petrovits* и Давид Аревало Виљасис као повереници (Stivenson, 1862, стр. 1).¹⁰

Није познато колико је Петровић остао на северу Перуа. Напустио је тај регион најкасније почетком 1867, јер се зна да је већ 30. марта исте године паробродом *Фаворита* стигао у Табогу, луку Панама Ситија (*Panama Mercantile Chronicle* 31 March 1867, стр. 2). Најкасније средином фебруара 1868. кренуо је за Њујорк. Почетком марта те године дао је под заклетвом своје личне податке јавном бележнику на Менхетну ради добијања америчког пасоша (©1997-2014 Ancestry.com, n.d.), а уверење о „натурализацији“ издао му је Врховни суд у Њујорку 8. априла 1869 (©1997-2014 Ancestry.com, n. d.). Нешто касније поново се оженио. На основу података које је сам Петровић дао у Аустралији познато је да се то десило 1870. године. Нова изабраница звала се Елизабета и била је тридесет пет година млађа од педесетдогодишњег српског уметника (*The Argus* 4 April 1881, стр. 5).

Брачни пар остао је у Њујорку највише три године јер се Петровић већ 1873. помиње у градском адресару Денвера (Corbett, 1873, стр. 172). Нема, међутим, никаквих података о уметничковој активности у Колораду. Зна се само то да је становао у центру града, у Улици Лаример (Corbett, 1873, стр. 172).

Градски адресар Сан Франциска за 1874. показује затим да је те године темишварски сликар и авантуриста поново живео и радио у највећем америчком граду западно од Мисисипија (Langley, 1874, стр. 532, 810). Постоје и сасвим конкретни подаци о његовој сликарској делатности приликом другог боравка у Калифорнији. Зна се да је тада насликао портрете својих нових суграђана – Едмонда Гулда, угледног адвоката, др Елкана Кона, рабина једне од јеврејских конгрегација

⁸ За портрет Лидије Џонс, око кога се водила судска парница, в. *New York Daily Times* 10 February 1857, стр. 8. За портрет Саре Хајт в. <http://www.worthpoint.com/worthopedia/19th-century-portrait-done-russian-472085540>. О Сари Хајт в. Hale, 1855², стр. 828–829; Vivian, 2012, стр. 112–113. О поменутој родбинској повезаности Лидије Џонс и Саре Хајт в. Smith, 1967², стр. 190.

⁹ Портрет је рађен уљем на платну и има димензије 106,7 × 91,4 cm, cf. <http://www.worthpoint.com/worthopedia/19th-century-portrait-done-russian-472085540>

¹⁰ На податак који доноси поменути перуански лист упутила нас је др Наталији Мајлуф.

Сл. 4



Павел Петровић, портрет адвоката Едмонда Гулда, 1875,
Музеј Де Јанг, Сан Франциско

у граду на Голден гејту, Ромуалда Пачека, гувернера Калифорније, Мориса Вуркхајма, трговца, као и портрет Мари Еме Троншон, атрактивне оперске певачице из Француске (*The Sydney Morning Herald* 21 January 1880, 5; *The Cincinnati Enquirer* 27 August 1882, стр. 12). Гулдов портрет (сл. 4), израђен 1875, данас се налази у *Де Јангу*, једном од најстаријих и најугледнијих музеја Сан Франциска и Калифорније.¹¹ Портрете Кона и Пачека Петровић је касније однео у Аустралију и њихова даља судбина није позната (*The Sydney Morning Herald* 21 January 1880, стр. 5). Неки од наведених портрета претходно су излагани на изложбама приређеним 1874. и 1875. године у Сан Франциску. Србин је, наиме, на *Деветој индустријској изложби*, одржаној у Павиљону градског Удружења механичара од 18. августа до 3. октобра 1874, изложио четири портрета (*Report of the Ninth Industrial Exhibition*, 1874, стр. 75–85, по. 3–6), док је на *Десетој изложби* поменутог удружења (17. VIII – 9. X 1875) приказао публици још три портрета и слику црносмеђег теријера (*Catalogue of Art Department*, 1975, nos. 17, 55, 61, 182). У каталозима прве изложбе нису наведени детаљнији подаци о портретисаним особама, док су на *Десетој изложби* били изложени већ поменути портрети рабина Кона и француске певачице (*Catalogue of Art Department*, 1975, nos. 17, 61). Петровић је с једним портретом учествовао и на *Седмој изложби Уметничког удружења Сан Франциска* (*Seventh Exhibition*, 1875, 17, по. 56), а постоји и податак да је у јесен 1875. године његов пор-

¹¹ Слика није у сталној поставци музеја. Рађена је уљем на платну и има димензије 76,2 × 63,5 cm. Потпис аутора налази се у левом доњем делу овалног платна (*P. Petrovits, 1875*). Подаци о слици наведени су према грађи националног архива портрета Америке (*The Catalog of American Portraits*), основаног при Националној галерији портрета (у саставу државног Института Смитсонијан). Поменута грађа доступна је за претрагу на сајту http://npgportraits.si.edu/emuseumnpg/code/emuseum.asp?page=search_basic&profile=cap.

Сл. 5



Павел Петровић, портрет генерала Андреса Пика,
1876, Музеј природне историје у Лос Анђелесу

трет неименоване жене био изложен и награђен на *Међународној изложби* у Чилеу, одржаној између 16. септембра 1875. и 1. јануара 1876. у Сантијагу (*Territorial Enterprise* 26 February 1878, стр. 3).

Богата Петровићева изложбена активност наставила се убрзо у Лос Анђелесу, још једном калифорнијском центру у успону. Павел Петровић је већ крајем јануара поменуте године излагао „елегантне портрете“ у свом студију у „Пиковој кући“. Међу њима је био и портрет сликареве младе супруге. О томе извештава локална штампа (*Los Angeles Express* 29 January 1876, стр. 2; *Los Angeles Herald* 30 January 1876, стр. 3; *Splitter* 1959, стр. 49–50). „Пикова кућа“, троспратни хотел подигнут на централном тргу Лос Анђелеса, свечано је отворен 1869. године у време пуштања у саобраћај *Прве трансконтиненталне железнице* (McKowen & McKowen, 2006, стр. 263 sq). Власник хотела био је Пио Пико, последњи мексички гувернер Горње Калифорније, који се после промене власти над том покрајином, примивши америчко држављанство, посветио бизнису и који је убрзо постао један од највећих и најбогатијих калифорнијских земљопоседника (Salomon, 2010). Генерал Андрес Пико, његов млађи брат, и сам бивши гувернер Калифорније, такође је постао амерички држављанин и већ 1851. постављен је за представника Лос Анђелеса у Државној скупштини Калифорније. После врло успешне политичке каријере умро је 14. фебруара 1876. године (Pitt & Pitt, 1997, стр. 392). Петровић је урадио портрете оба брата, с тим што је Андресов насликао после генералове смрти, према фотографији израђеној дагеротипијом. Тај „посмртни“ портрет је сачуван и налази се у Музеју природне историје Лос Анђелеса (сл. 5).¹² Србин је насликао и старијег

¹² Димензије слике (инв. бр. А.2728-48) јесу 70 × 44 cm. Наведено према подацима националног архива портрета Америке (*The Catalog of American Portraits*): http://npgportraits.si.edu/emuseumCAP/code/emuseum.asp?page=search_basic&profile=cap.

Пика, али је због тога дошло до судског спора између уметника и портретисаног, иако је спорни портрет у почетку стајао у излогу једне од водећих радњи у граду (Los Angeles Express 23 March 1876, стр. 2; Splitter, 1959, стр. 49). Судски акти из архива библиотеке Хантингтон у Лос Анђелесу сведоче о томе да је *Pablo Petrovitz* 27. јуна 1876. покренуо парницу против Пија Пика тражећи од њега надокнаду од 650 долара – 500 долара за израђени портрет, а 150 долара за рам и утрошени материјал. Петровић је навео пред судом да је уложио сву своју вештину како би израдио Пиков портрет, али је овај узвратио да га је уметник насликао ради сопствене промоције, без поруџбине (Los Angeles Herald 27 Jun 1876, стр. 3; Dunbier, 2005, стр. 479; McKowen & McKowen, 2006, стр. 264). После наведеног спора Петровић је сигурно остао без атељеа у „Пиковој кући“, па је то можда био један од разлога због којих је убрзо након парнице, чији исход није познат, напустио Лос Анђелес.

Пре тога је насликао портрет породице Прудона Бодрија, градоначелника Сан Франциска (Los Angeles Daily Herald 14 June 1876, стр. 3), као и портрете Вилијама Воркмана, угледног ранчера и банкара, и његовог унука Томаса В. Темпла.¹³ Воркманов портрет је чуван у вили *La Casa Nueva* у оквиру некадашњег Воркмановог имања (данас *Workman and Temple Family Homestead Museum*), али је 1972. украден,¹⁴ а Темплов портрет налази се у приватном власништву у месту Ла Пуенте код Лос Анђелеса.¹⁵

Крајем децембра 1876. Петровић је поново отпутовао у Јужну Америку, вероватно у Чиле, где се задржао око годину дана (Splitter, 1959, 49). Најкасније у јануару 1878. био је поново у Сједињеним Америчким Државама, овог пута у Невади, у Вирџинија Ситију. О сликаревом боравку у том нагло развијеном граду сведоче чак три чланка објављена у локалном дневнику *Territorial Enterprise*.

У првом чланку, објављеном 9. јануара 1878, описују се, доста стручно и уз бројне похвале, неке слике изложене у Петровићевом атељеу у локалном *Арлингтон хаусу*. Једна од њих носила је назив *Siesta* (*Поподневни одмор*). Било је то платно великог формата, с представом дечака који дрема ослањајући главу на тело крупног пса, уснулог на патосу собе. Остале поменуте слике биле су недовршени

¹³ О Вилијаму Воркману и породицама Воркман и Темпл в. Workman, 1936; Rowland, 1999; http://en.wikipedia.org/wiki/Workman-Temple_family.

¹⁴ Слика још није пронађена, али је, срећом, сачувано неколико њених фотографија. На њима се уочава датирани сликарев потпис, исписан на десној страни слике. Наведени подаци преузети су са интернет сајта музеја *Workman and Temple Family Homestead Museum* (<http://www.homesteadmuseum.org/>), а на њихово постојање указала нам је колегиница Милица Шевкушић. Поменути музеј поседује и један колор снимак портрета, начињен 1971. Овде га објављујемо захваљујући љубазности колегинице Александре Рашић, директора за јавне програме поменутог музеја. Њој дугујемо захвалност и за податак о димензијама украденог Воркмановог портрета (127 × 101,6 cm)

¹⁵ Власница портрета, Џозет Л. Темпл, љубазно је дозволила његово фотографисање, организовано захваљујући напорима колегинице Александре Рашић из Хомстед музеја. Портрет је, попут осталих Петровићевих дела, рађен уљем на платну, а димензије су му 91,5 × 111 cm.

портрети. Први је представљао уметникову жену Елизабету, а други кћерку „једног од најугледнијих грађана Вирџинија Ситија“ (Territorial Enterprise 9 January 1878, стр. 3).

Следећи текст о српском сликару објављен је 26. фебруара 1878. и тицао се Петровићевог портрета неке неименоване жене, изложеног на поменутој *Чилеанској међународној изложби* (Territorial Enterprise 26 February 1878, стр. 3).

Последњи чланак, објављен 31. марта 1878, свакако је најзанимљивији јер говори о наводној Петровићевој улози у британском преузимању *Кохинора*, тада највећег светског дијаманта. По сликаревом сведочењу, управо је он сазнао и открио Британцима где се у то време налазио чувени дијамант. Било је то у Лахору, крајем 1846. године, приликом рада на портрету младог пенџабског махараџе Далипа Синга (Territorial Enterprise 31 March 1878, стр. 3).¹⁶

Лутајући уметник није се дуго задржао ни у Вирџинија Ситију. Већ у априлу 1878. поново је живео у Сан Франциску. О томе извештава *Daily Los Angeles Herald*, уз податак да сликар има у плану скори повратак у Лос Анђелес (Daily Los Angeles Herald 7 April 1878, стр. 3). Изгледа, међутим, да се тај план није остварио. Петровић је убрзо напустио Калифорнију и отишао на север. Задржао се најпре кратко у Орегону, у граду Портланду (Morning Oregonian 19 September 1878, стр. 1), а затим је прешао у Викторију, главни град Британске Колумбије (Daily British Colonist 28 November 1878, стр. 3), која се нешто раније придружила Канадској конфедерацији. Ту је боравио крајем 1878. и почетком 1879. године – довољно дуго да би стекао „много пријатеља“, што је 26. марта 1879. истакнуто у локалном дневнику *British Colonist*, уз најаву да тог дана „прослављени уметник и портретиста“ одлази за Аустралију бродом *City of Boston* (Daily British Colonist 26 March 1879, стр. 3).

Петровић се с поменутог брода искрцао највероватније у Сиднеју. О његовој посети том граду податке даје дневник *The Sydney Morning Herald*, у којем се 3. септембра 1879. године, у опширном непотписаном чланку, описује тада још недовршени уметников портрет Роџера Вона, римокатоличког надбискупа Сиднеја (The Sydney Morning Herald 3 September 1879, стр. 5). Портрет се и данас чува у свечаној сали за ручавање Сент Џонс колеџа, чији је Вон био ректор.¹⁷

Крајем истог месеца темишварски уметник учествује са четири портрета на Међународној изложби у Сиднеју, као један од шест изабраних представника Новог Јужног Велса, државе домаћина изложбе (The Sydney Mail and New South Wales Advertiser 10 January 1880, стр. 69).

¹⁶ О Петровићевим странствовањима пре 1856. године биће речи у књизи која је у припреми за штампу.

¹⁷ О надбискупу Вону (1834–1883), бенедиктинском монаху рођеном у Енглеској, који је изабран за сиднејског надбискупа 16. марта 1877, в. Donovan, 1883; Serle, 1949. Портрет је рађен уљем на платну и има димензије 183×103 cm. Наведени подаци, преузети из инвентарске књиге колеџа, достављени су нам захваљујући љубазности ректора др Адријана Дитхелма, који је, уз то, одобрио и снимање портрета.

Три месеца касније, 21. јануара 1880, у *Сиднејском јутарњем листу* поново се пише о „сењор Паблу Петровићу“. Детаљно се описују три слике које уметник носи са собом као „изврсне примере своје вештине“. То су већ помињани портрети др Кона, јеврејског рабина из Сан Франциска, и Ромуалда Пачека, бившег гувернера Калифорније, као и портрет др Винсента Мохабера, контроверзног индијског лекара који је изгледа био Петровићев добар познаник, још из времена када је темишварски сликар боравио у Индији (*The Sydney Morning Herald* 21 January 1880, стр. 5).

Априла 1880. Петровић слика портрет Џона Вилијамса, великог мастера масонске ложе Новог Јужног Велса (*The Sydney Morning Herald* 22 April 1880, стр. 10; *The Sydney Morning Herald* 27 May 1880, стр. 5), а три месеца касније одлази у Мелбурн (*The Sydney Mail and New South Wales Advertiser* 3 July 1880, стр. 39). И тамо ради портрет локаног масонског старешине, Фредерика Стендиша, који је био шеф градске полиције у Мелбурну (*The Cincinnati Enquirer* 27 August 1882, стр. 12). То познанство ће му ускоро можда бити од користи јер је почетком априла 1881. Петровићева жена Елизабета изгубила живот под сумњивим околностима.

О том догађају сведочи чланак објављен у мелбурнском дневном листу *Аргус* 4. априла наредне године. Чланак носи наслов *Меланхолично самоубиство*, а у њему се саопштава да се претходног јутра убила Елизабета Петровић, „жена Павла Петровића, уметника“ (*The Argus* 4 April 1881, стр. 5). Занимљиво је да је вест о несрећном догађају другачије пренета два месеца касније у једном листу који је штампан у Лос Анђелесу. Ту је наике саопштено како је сликар у наступу љубоморе, убио своју атрактивну, али кокетну жену (*The Daily Commercial* 8 June 1881, стр. 2). Наведену вест, коју је вероватно подметнуо неко од Петровићевих противника, прихватио је као веродостојну, седам деценија касније, Хенри В. Сплитер, историчар калифорнијске штампе друге половине XIX века. При томе је додао да је Петровић због убиства био осуђен на смртну казну (*Splitter*, 1959, стр. 50). Од њега су вест затим преузели и амерички историчари уметности који су, углавном сасвим кратко, писали о животу и делатности темишварског сликара у САД. Они, међутим, наводе и податак да је сликар у Аустралији обешен (Starr, 1985, стр. 118; Hughes, 1989², стр. 436; Gerdtts, 1990, стр. 175; Falk, 1999, стр. 2592).

Наводи о Петровићевој смртној казни су без икакве сумње нетачни. Темишварски уметник се не помиње на исцрпним листама на смрт осуђених лица на тлу Аустралије, а што је још важније, постоји низ вести о Петровићевој делатности након смрти његове младе супруге. Прва од њих објављена је средином јула 1881. и говори да је Петровић отпутовао из Мелбурна у Сан Франциско паробродом Зеландија (*Evening News* 14 July 1881, стр. 2). По доласку у Калифорнију насликао је портрет Лојда Тевиса, председника банкарске куће Велс и Фарго, а затим се преселио у Њујорк (*New York Evening Express* 8 November 1881, стр. 2). Почетком новембра 1881. држао је атеље на Вашингтон скверу, у коме је насликао портрет Бети Нафтали из Њујорка (*New York Evening Express* 8 November 1881, стр. 2).

Непуну годину касније, крајем августа 1882, Петровића сусрећемо у америчком граду Синсинатију. Анонимни новинар наводи да је „сењор Пабло Петровић“ стигао претходног месеца у град у Охају с репутацијом стеченом у Француској и Аустралији и са заслуженим наградама добијеним на изложбама у Мелбурну, Сиднеју и Чилеу (*The Cincinnati Enquirer* 27 August 1882, стр. 12). У свом студију сликар је у време давања интервјуа радио портрет др Исака М. Вајза, ученог рабина синагоге у Синсинатију. Зидови атељеа били су прекривени другим Петровићевим сликама. Били су ту одраније познати портрети др Кона, Пија Пика, Ромуалда Пачека и певачице Еме, као и портрет капетана Фредерика Стендиша, шефа мелбурнске полиције. На крају се додаје да „сењор Петровић“ није био докон током неколико седмица које је провео у Синсинатију и да је ту довршио портрет Вилијама Висвела, као и портрете Е. П. Велтија из железничке компаније *Big Four* и његове супруге. Требало је да тај последњи рад, „истинско уметничко дело и лепа слика лепе даме“, буде изложен на предстојећој изложби у граду (*The Cincinnati Enquirer* 27 August 1882, стр. 12).

Није познато колико се Петровић задржао у Охају. Пошто се поуздано зна да је боравио на Хавајима од краја априла 1885, треба веровати да је негде између јесени 1882. и пролећа 1885. опет дошао у Сан Франциско, одакле се једино могло директно отпутовати до поменутог пацифичког архипелага. Његово име, међутим, не појављује се у адресарима тада највећег града Калифорније за 1883, 1884. и 1885. годину.

О доласку темишварског сликара у Хонолулу, главни град Краљевине Хаваји, говори престоничка штампа у лето 1885. године. Наводи се да уметник борави на Хавајима већ четири месеца и да је за то време насликао три портрета краља и по један портрет краљице и принцезе (*The Pacific commercial advertiser* 21 August 1885, р. 3). Саопштава се, такође, да је портретисао Волтера Гибсона, тадашњег министра иностраних послова краљевине, као и Александра Џ. Картрајта, бившег Њујорчанина, дворског саветника, који је данас пре свега познат као изумитељ бејзбола (Nucciarone, 2009).

Поменути владарски пар били су краљ Калакауа и његова жена Капиолани, који су се венчали још 1863, десетак година пре него што је Калакауа крунисан за владара хавајске краљевине (Kuukendall, 1967). Нису имали деце, па су усвојили синове краљичине сестре Викторије, а поменута принцеза Поомаикелани (1839–1895) била је такође краљичина сестра и имала је веома значајну улогу на двору (Kuukendall, 1967, стр. 263; Poomaikelani, n.d.). Њен портрет који је урадио Петровић (сл. 6) чува се данас у палати Јолани у Хонолулу.¹⁸ Била је то некада званична резиденција хавајских краљева, коју је краљ Калакауа изнова саградио 1879–1882.

¹⁸ Портрет је, према подацима америчког националног архива портрета, рађен уљем на платну и има димензије 99.1 × 86.4 cm. У палати Јолани налази се од 1972. године, под инвентарским бројем F.123.1 (<http://npgportraits.si.edu/>). За колор фотографију Петровићеве слике захвални смо колегиници Џејн Суфан из институције *The Friends of Iolani Palace* у чијој надлежности је некадашња краљевска палата.

Сл. 6



Павел Петровић, портрет принцезе Поомаикелани,
1885. Палата Јолани, Хонолулу

године у жељи да подражава дворове европских владара (Kuykendall, 1967, стр. 204 et passim). О судбини осталих поменутих портрета нема још увек никаквих података, али је врло вероватно да су били позитивно оцењени будући да се темишварски сликар већ 5. септембра 1885. помиње као новоименовани „уметник краљевог двора“. Званично обавештење објавио је престонички лист *The Pacific commercial advertiser*, у рубрици *By authority* (*The Pacific commercial advertiser* 5 September 1885, стр. 2).

Поменути лист, поред вести о именовану Петровића за дворског уметника извештава и о сликаревом поласку на пут у Калкуту, преко Аустралије. Србин је у Индију кренуо због сликарских послова. Краљ Калакуа дао му је налог да за потребе владарске резиденције наслика портрете индијског вицекраља лорда Дафрина и његове жене, цохорског султана Абу Бакра, сијамског краља Раме V, египатског кедива Тефик-паше, као и портрете италијанског владарског пара, краља Умберта I и краљице Маргерите (*Daily Honolulu Press* 1 September 1885, стр. 2; *The Pacific Commercial Advertiser* 23 March 1886, стр. 3). Петровић је тај посао обавио за годину дана, од јануара 1886 до јануара 1887 (*The Pacific Commercial Advertiser* 23 March 1886, стр. 3; *The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser* 24 July 1886, стр. 47; *The Daily Bulletin* 29 July 1887, стр. 3; *Los Angeles Daily Herald* 26 September 1887, стр. 10). После тога се разболео и умро у Риму 13. јуна 1887. О његовој смрти обавестио је хавајску и америчку јавност конзул Хавајске краљевине у Риму Џемс К. Хукер (*The Daily Bulletin* 29 July 1887, стр. 3; *Los Angeles Daily Herald* 26 September 1887, стр. 10). Он се побринуо и око тога да Петровић буде сахрањен на римокатоличком гробљу у Риму (*The Daily Bulletin* 29 July 1887, стр. 3).

Темишварски уметник се у хавајским изворима помиње и јула 1888. године. Реч је о извештајима повезаним са отварањем Петровићевог тестамена 18. јула у судници Врховног суда Хавајских острва у Хонолулуу. После саслушања двојице сведока, поменутог Александра Ц. Картрајта и његовог сина Бруса, прочитан је документ пристигао посредством хавајског Министарства иностраних послова с податком да је „тестатор“ умро у Риму 14. јуна 1887, а затим је судска пуномоћ за извршење тестамена издата Херману Кекеману, бискупу од Олбе. Петровић је сву своју имовину – некретнине у Калифорнији вредне 10.000 долара и неколико слика преосталих на Хавајима, вредних око 300 долара – завештао римокатоличкој мисији у Хонолулуу (*Hawaiian Gazette* 10 July 1888, стр. 4; *The Pacific Commercial Advertiser* 19 July 1888, стр. 2).

Податком о месту и датуму смрти Паведа Петровића завршавамо преглед извора за његову биографију после 1856. године, досад непознатих у нашој науци. Прелиминарно трагање за тим изворима трајало је свега неколико месеци и било је сведено на прегледање неколико интернет сајтова с релевантним базама података, као и на кореспонденцију с једним бројем колега из Чилеа, Перуа, Аустралије, САД, Мађарске и Румуније. И поред тога, сазнања о Петровићевом бурном животу и богатој уметничкој делатности значајно су увећана. Сада се може говорити о још четрдесет седам његових слика, од којих је бар девет сачувано. Од важности су и подаци о пријему тих дела од уметникових савременика, као и чињеница да су његове сликарске услуге тражиле личности из највиших друштвених слојева у земљама у којима је деловао, од владара и архијереја до високих државних службеника. Све то баца потпуно ново светло на Петровићеву личност и сликарску каријеру, која је у науци углавном бивала потцењена и занемарена. Несклад између великог угледа који је темишварски уметник уживао у многим земљама света и скромног места које тренутно заузима у историји српске уметности биће свакако још наглашенији када се систематски и у потпуности проучи сва расположива грађа о њему и његовом делу. Она је сада највећим делом скривена у архивама, библиотекама, музејима, галеријама и приватним збиркама бројних земаља у којима је Петровић боравио између 1844. и 1887. године, али нема сумње да је трагање за том грађом, ма колико отежано замршеним итинераром његових путовања по свету, исплативо и да ће донети многа нова сазнања. Тиме ће коначно бити услышен вапај једне од најнеобичнијих и најзанимљивијих личности српске историје XIX века, упућен из Хонгконга у Темишвар пре сто шездесет пет година, давног 28. септембра 1850. године:

„Та за Бога, као што рекох, врло је мало србских синова у Хини било, па кад је судбина тако закључила, да моја нога у овај удаљени свет ступи, то ваљда сам заслужио вниманија Ваше. Требало би, да се моја мила браћа Србљи диче и поносе са мног...“ (Србске новине, 1850).

ЛИТЕРАТУРА

- ©1997–2014 Ancestry.com, n.d. (доступно на: <http://www.ancestry.com>)
- [Алексић, И.] (1906). *О цркви модошкој и сликарима њеним од 1746–1906*, Српски Сион 20 (Срем. Карловци 1906), 571–573.
- A Prize Picture. *Territorial Enterprise* XXXVI/ 49 (Virginia City, February 26, 1878), 3.
- A suit for painting a portrait. *New York Daily Times* VI/1583 (10 February 1857), 8.
- An artist recruit. Another addition to the local ranks of the knights of the brush. *The Cincinnati Enquirer* XL/239 (27. August 1882), 12.
- Амброзић, К., Ристић, В. (1959). Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века из архиве Академије ликовних уметности у Бечу. *Зборник радова Народног музеја* 2, 418.
- Arrival of the «Favorita». *Panama Mercantile Chronicle* IV/422 (Panama City, 31 March 1867).
- Art notes. *Daily Honolulu Press* I/1 (1 September 1885), 3.
- Before Mr. justice Bickerton. Probate division – In re proof of the will of Paul Petrovits. *Hawaiian Gazette* XXIII/30 (24 July 1888).
- Berkeszi, I. (1910). *Temesvári művészek*. Temesvár.
- Catalogue of Art Department of the Tenth Industrial Exhibition of the Mechanics' Institute, held under the Auspices of the San Francisco Art Association* (August, 1875). San Francisco.
- Corbett, H. et al., (1873). *Directory of the city of the Denver for 1873*, I, ed. T. E. Corbett et al., Denver: Corbett, Hoye & Co.
- Death of Paul Petrovitz. *The Daily bulletin* XI/1699 (Honolulu, 29 July 1887), 3.
- Died in Rome. Mr. P. Petrovits, who painted the King's portrait. *Los Angeles Daily Herald* XX-VII/174 (26 September 1887), 10.
- Donovan J. T. & Murray, T. J., fl. (1883). *The Most Rev. Roger Bede Vaughan, D.D., O.S.B. Life and labours*. Sydney: F. Cunninghame & Co.
- Dunbier, L. P. ed. (2005). *The artists bluebook, 2005*. Ask Art. 34,000 North American artists. 16th century to march 2005. Scottsdale: AskART Publishing.
- Falk, M. ed. (1999). *Who Was Who in American Art, 1564–1975. 400 years of artists in America*, III. Madison, CT: Sound View Press.
- Fine arts. *Daily British Colonist* XL/145 (Victoria, 28 November 1878), 3.
- Gerdts, W. H. (1990). *Art across America. Two centuries of regional painting, 1710–1920*, III, New York: Abbeville Press.
- Going away. *Daily British Colonist* XLI/89 (Victoria, 26 March 1879), 3.
- Hale, S. J. (1855). *Woman's record, or, Sketches of all distinguished Women, from the Creation to A.D. 1854*, New York: Harper and Brothers.
- Hughes E. M. (1989). *Artists in California: 1786–1940*, II (2nd ed.). San Francisco: Hughes Publishing.

- Ивић, А. (1930). Архивски прилози за биографије југословенских сликара. *Летопис Матице српске* 324 (2–3), (Нови Сад 1930), 229–233.
- Јефтић, П. (1950). Непознати радови Паведа Петровића. *Научни зборник Матице српске. Серија друштвених наука* 1 (Нови Сад 1950), 295.
- Јовановић, М. (1976). *Српски уметници у Италији у XIX веку. Зборник за ликовне уметности* 12, 181–198.
- Јовановић, М., Ристић, В., Кусовац, Н. (1970). *Јован Поповић и његови савременици у српском сликарству*. Опово: Галерија „Јован Поповић“.
- Коларић М. (1965). *Класицизам код Срба*, 1, Београд: Народни музеј.
- Kukuljević-Sakcinski I. (1858). *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*. Zagreb: Tiskom narodne tiskarne.
- Kuykendall R. S. (1967). *The Hawaiian kingdom*, vol. 3: 1874–1893. The Kalakaua dynasty. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Langley, H. G. ed. (1874). *The San Francisco directory. For the year commencing April, 1874*. San Francisco: Francis, Valentine & Co.
- Lecuna V. (1954). *Casa Natal del Libertador*. Caracas: Sociedad Bolivariana de Venezuela.
- List of people, n. d. (доступно на: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_people_legally_executed_in_Australia n.d.).
- Local brevities. *Los Angeles Daily Herald* IX/112 (7 April 1878), 3.
- Local brevities. *Los Angeles Daily Herald* V/107 (Los Angeles, 30 January 1876).
- Local brevities. *Los Angeles Daily Herald* VI/79 (Los Angeles, 27 Jun 1876).
- Local intelligence. *The Daily Commercial* III/820 (Los Angeles, 8 June 1881), 2.
- Los Angeles Daily Commercial* III (Los Angeles, 8 June 1881).
- Los Angeles Express* VI (Los Angeles, 23 March 1876).
- Los Angeles Express* VI (Los Angeles, 27 December 1876).
- Los Angeles Express* VI (Los Angeles, 29 January 1876).
- McKowen K., McKowen D. (2006). *Best of California's missions, mansions, and museums*. Berkeley CA: Wilderness Press.
- Melancholy suicide. *The Argus* 10856 (Melbourne, 4 April 1881), 5.
- Milla, B. C. (1994). *Enciclopedia biográfica e histórica del Perú: Siglos XIX–XX*. Lima, Perú: Editorial Milla Batres.
- Mr. P. Petrovits, R. A. *The Pacific Commercial Advertiser* IV/299 (Honolulu 21 August 1885), 3.
- Mr. Petrovits, R. A. *The Pacific Commercial Advertiser* IV/311 (Honolulu, 5 September 1885), 2.
- News of the day. *The Sydney Morning Herald* 12923 (3 September 1879), 5.
- News of the day. *The Sydney Morning Herald* 13043 (21 January 1880), 5.
- Nucciarone, M. (2009). *Alexander Cartwright. The life behind the baseball legend*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- P. Petrovits, portrait painter. *Morning Oregonian* XVIII/194 (Portland, 19 September 1878), 1.
- Petrović, V. (1928). Petrović Pavel. U: *Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka*, ed. S. Stanojević, 3, Zagreb: Bibliografski Zavod, 452.
- Petrovits' studio. *Los Angeles Daily Herald* VI/68 (14 June 1876), 3.
- Petrovits, deceased. *Hawaiian Gazette* XXIII/28 (Honolulu, 10 July 1888).
- Pitt, L., Pitt, D. (1997). *Los Angeles A to Z. An Encyclopedia of the city and county*. Berkeley CA: University of California Press.
- Poomaikelani*, n. d. (доступно на: <http://en.wikipedia.org/wiki/Poomaikelani>, n.d.).
- Prosecution under the medical act. *The Argus* 9758 (Melbourne 24 september 1877), 6.
- Purdue, B. (1993). *Legal Executions in Western Australia*. Victoria Park WA: Foundation Press.
- Report of the Ninth Industrial Exhibition under the Auspices of the Mechanics' Institute, of the City of San Francisco, held at the Pavilion of the Institute, Mission and Eighth Streets, from the 18th day of August to the 3d day of October, 1874*, San Francisco 1874.
- Rowland, D. E. (1999). *John Rowland and William Workman. Southern California pioneers of 1841*, Spokane – Los Angeles: Historical Society of Southern California and Arthur H. Clark Company.
- Salomon, C. M. (2010). *Pío Pico. The last governor of Mexican California*. Norman: University of Oklahoma Press.
- San Francisco Art Association Catalogue. Seventh Exhibition, 1875.*, San Francisco 1875.
- Serle, P. (1949). *Dictionary of Australian biography*, 2. Sydney: Angus and Robertson.
- Shipping. Departures. *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser* XXX/1043 (3 July 1880), 39.
- Shipping. Clearances. *Evening News* 4387 (Sydney, 14 July 1881), 2.
- Smith, F. K. (1967). *The Family of Richard Smith of Smithtown, Long Island, Ten Generations* (2nd ed.). Smithtown, New York: The Smithtown Historical Society.
- Splitter, H. W. (1959). *Art in Los Angeles Before 1900*. The Historical Society of Southern California Quarterly, 41(1), 38–57.
- Србске новине XVII/138 (Београд 12 децембар 1850), 527–528.
- Starr, K. (1985). *Inventing the Dream. California through the Progressive Era*. New York: Oxford University Press.
- Stivenson, C. T. (1862). Seccion de gobierno. *El Peruano* XLII/10 (Lima 12. Febrero 1862), 1.
- Studio of Paul Petrovits. *Territorial Enterprise* XXXVI/8 (Virginia, January 9, 1878), 3.
- Supreme court of the Hawaiian islands –In probate. In the matter of the Estate of Paul Petrovits, deceased. *Hawaiian Gazette* XXIII/28 (Honolulu, 10 July 1888).
- Supreme court–July Term. 1888. At chambers. Before mr Justice Bickerton. *The Pacific Commercial Advertiser* VIII/46 (Honolulu 19 July 1888), 2.
- The Art gallery. *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser* XXIV/1018 (10 January 188), 69.

- The Catalog of American Portraits* (доступно на: http://npgportraits.si.edu/emuseumCAP/code/emuseum.asp?page=search_basic&profile=cap, n. d.)
- The chevalier Paul Petrovits, R. A. *The Pacific Commercial Advertiser* V/68 (Honolulu, 23 March 1886), 3.
- The fine arts. *The Sydney Morning Herald* 13122 (22 April 1880), 10.
- The Kohinoor. A new chapter in the history of a famous diamond. *Territorial Enterprise* XXXVI/78 (Virginia City, 31 March 1878), 3.
- The New York Evening Express* XLV/262 (8 November 1881), 2.
- The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser* V/4 (Singapore 24 July 1886), 47.
- The Sydney Morning Herald* 13152 (27 May 1880), 5.
- The Times* 22520 (London, 8 November 1856), 1.
- Vivian, C. (2012). *Americans in Egypt, 1770–1915: Explorers, Consuls, Travelers, Soldiers*. Jefferson NC: McFarland.
- Workman, B. (1936). *The city that grew*, Los Angeles: The Southland publishing Co.
- Wurzbach, von C. (1870). *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 22, Wien: Zamarski, 128–129.
- Шелмић, Л. (1981). Темишварски сликари Сава и Павел Петровић. *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 17 (Нови Сад 1981), 209–217.

Miodrag Marković

UNKNOWN PEREGRINATIONS OF PAUL PETROVITS
RECENT ADDITIONS TO THE BIOGRAPHY OF A SERBIAN NINETEENTH
CENTURY PAINTER AND ADVENTURER

The text deals with the curious life of the Serbian painter Paul Petrovits (Pavel Petrović). He was born in 1818 in Timisoara, which was at that time a part of the Austrian Empire. Petrovits received his first instruction in art from his father Sava, who was also a painter. When he turned sixteen, Paul enrolled at the Vienna Academy of Fine Arts (July, 29, 1834). However, he stayed there only briefly, probably only during the 1834/1835 school year. Upon returning to his homeland, he immediately began to receive painting commissions, mostly for portraits and icons for iconostases. Being inclined to an adventurous lifestyle, he left his homeland already in 1844, to undertake a number of distant voyages. He stayed in London and British India (Mumbai, Kolkata, Shimla, Lahore) on two occasions; he lived in Hong Kong, San Francisco, the Chilean port of Valparaiso, to settle down in Lima, the capital of Peru, some time before February 18, 1854. It was from Lima that Petrovits contacted the Consul General of the Austrian Empire in Valparaiso two and a half years later, on August 13, 1856, to inform him that he would be away from the city for a few months. Nevertheless, after that, there was no news of him whatsoever. At the Austrian Consulate General, it was believed that he had gone to another country. The only other record of his name in the archival materials preserved in Vienna dates from 1858, when members of his family, the wife Draginja and brother Vladimir, made a futile attempt to find him. Therefore, the research into Petrovits's artistic activities, at least within the framework of European historiography, was limited to the period until 1844, having in mind that not a single work from the period of his international voyages was known.

In this paper author presents the newly discovered information relating to Petrovits's life after 1844.¹⁹

Already in 1853, in Lima, Paul Petrovits painted a portrait of Benigna Bolívar Palacios, a niece of Simon Bolívar, the famous South American revolutionary and statesman. The portrait is now kept at Bolívar's birth home (Casa Natal del Libertador) in Caracas.

In the Peruvian capital, the Timisoara-born artist painted a portrait of yet another prominent lady – Carolina Gutiérrez de la Fuente. This work, done in 1854, is now held by the Museo de Arte de Lima. Carolina was the daughter of General Antonio Gutiérrez de la Fuente, a prominent fighter for the independence of Peru and subsequently the State President and the Mayor of Lima.

The third piece of information related to Petrovits's stay in Peru is credited to Juan Manuel Ugarte Eléspuru (1911–2004), a Lima-based historian. In his unpublished materials for the

¹⁹ I owe particular gratitude to the following colleagues and friends for their assistance in searching news reports about Paul Petrovits: Natalia Majluf (Lima, Peru), Valeria de los Rios (Santiago, Chile), Roland Betancourt, Sharon Gerstel, Mark Pawlowski and Alexandra Rasic (Los Angeles, USA), Taryn Edwards (San Francisco, USA), Ivan Drpić (Seattle, USA), Jelena Bogdanović (Aimes, USA), Margaret Atkins (Washington, USA), Jane Suphan (Honolulu, USA), Leonela Fundić (Brisbane, Australia), Ivana and Dejan Šimković (Sydney, Australia), Xenia Golub (Budapest, Hungary), Zoran Markov (Timisoara, Romania), and Milica Ševkušić (Belgrade, Serbia).

history of Peruvian nineteenth-century art a note has been found saying that “Pablo Petrovits, a painter, probably of Serbian origin”, was appointed on August 11, 1856, as a teacher of drawing in Guadalupe, a city in northern Peru, almost seven hundred kilometres away from the capital. The note is entirely consistent with Petrovits’s letter of August 13, 1856, in which he informed the Austrian Consul that he would have to move from the Peruvian capital for a few months.

Although he did not mention where he planned to go, archival materials and newspaper articles reveal that he once again travelled to England via Virgin Islands (St Thomas). Petrovits stayed in London only briefly, and then, in November 1856, he arrived in New York, where he painted two portraits for clients who lived on Fifth Avenue: Lydia Jones, the wife of William J. Jones, and her mother – Sarah Rogers Haight, a prominent New York lady, the wife of a wealthy merchant Richard K. Haight. The latter portrait has been preserved and was recently sold at an auction in New York.

Having completed the above-mentioned paintings, Petrovits may have returned to London and stayed there until the end of 1861. However, it is more likely that he returned to South America, namely to Guadalupe, as there are reports placing him in northern Peru no later than the early 1862.

According to a note from the official state gazette *El Peruano*, published in Lima on February 12, 1862, the new municipal administration in Moyobamba, the capital of the Loreto Province, was elected on January 11 that year. Along with Pedro Villacorta, as the Mayor, and several councillors, its members included “Pablo Petrovits” and David Arevalo Villasias as commissioners (*sindicos*). In Moyobamba, Petrovits was not involved only in politics. By all accounts, he was engaged in the trade of the so-called Panama hats, which were selling extremely well in Europe, the United States and Brazil, whereas the mentioned Peruvian town became world-famous for their quality.

It is not known how long Petrovits stayed in northern Peru. He must have left the region by the beginning of 1867, at the latest, because it was already on March 30 of the same year that – according to a report in a Panamanian newspaper – he arrived in Taboga, Panama City’s harbour, on the *Favorita* Steamer. No later than mid-February 1868, Petrovits was in New York. Somewhat later, he remarried. Based on data provided by himself during his stay in Australia, this happened in 1870. His new wife was called Elizabeth and she was thirty-five years younger than the fifty-two-year-old Serbian artist.

The couple must have lived in New York no longer than two or three years, as Petrovits was mentioned in the city directory of Denver in 1873. There is, however, no record of the artist’s activities in Colorado.

The 1874 San Francisco City Directory shows that at that time the Timisoara-born artist and adventurer was once again settled and active in America’s largest city west of the Mississippi. There is substantial evidence of Petrovits’s artistic activity during his second stay in California.

He painted the portraits of his new fellow citizens – Edmond Goold, a prominent lawyer; Dr. Elkan Cohn, the Jewish rabbi of San Francisco; Romualdo Pacheco, the only Hispano-American Governor of California; Morris Wurkheim, a merchant, as well as a portrait of Marie Aimée Tronchon, an attractive comic opera singer from France.

The portrait of Edmond L. Goold, done in 1875, is presently held by the De Young Museum, one of the oldest and the most famous museums in San Francisco and California. The

portraits of Cohn and Pacheco were later taken by Petrovits to Australia and their fate is unknown. The former painting had been previously displayed at exhibitions held in 1874 and 1875 in San Francisco, at the Pavilion of the Mechanics' Institute. In 1875, Petrovits presented a portrait at the Seventh Exhibition of the San Francisco Art Association, and there is also a record that in the autumn of the same year his portrait of an unnamed lady was displayed and awarded at the International Exhibition in Chile, held in Santiago.

Petrovits's vigorous exhibition activity was soon to continue in Los Angeles – a yet another rising centre in California. Already in late January 1875, he displayed “elegant portraits” in his studio at the Pico House. This three-storey hotel at the central square of Los Angeles was owned by Pío Pico, the last Mexican governor of Alta California. Having received American citizenship, after the change of government, he dedicated himself to business and soon became one of the most powerful and richest Californian landowners. His younger brother, General Andrés Pico, who was also a former governor of California, became a US citizen and, already in 1851, he was appointed the representative of Los Angeles at the California State Assembly. After a very successful political career, he died on February 14, 1876. Petrovits painted portraits of both brothers but Andrés Pico's portrait was painted after the general's death, with a daguerreotype photo serving as a model. This “posthumous” portrait has been preserved and it is now held by the Natural History Museum of Los Angeles County. The Serbian painter also made a portrait of the elder Pico but this resulted in a lawsuit between the portrayed and the artist, though the controversial portrait had initially been displayed in the window of one of the leading stores in the city. The court documents related to this case held by the archives of the Huntington Library in Los Angeles reveal that “Pablo Petrovitz” initiated a lawsuit against Pío Pico on June 27, 1876, demanding a compensation amounting to 650 dollars – 500 dollars for the portrait and 150 dollars for the frame and painting materials. Petrovits stated before the court that he had employed all his skill to create Pico's portrait, whereas Pico responded that the artist had painted it with the idea of promoting himself, without commission. Due to this dispute, Paul lost his studio at the Pico House. It was perhaps this event, or rather the lawsuit, whose outcome is not known, that pushed the Serbian painter to leave Los Angeles quickly.

Before that, he had painted the portraits of the family of Prudent Beaudry, the Mayor of Los Angeles (April–May 1876), as well as portraits of William Workman, a prominent rancher and banker, and his grandson, Thomas Workman Temple I. Workman's portrait was kept at the villa La Casa Nueva, within the estate that used to belong to Workman (presently the Workman and Temple Family Homestead Museum), until 1972, when it was stolen, whereas Temple's portrait is in a private collection in La Puente near Los Angeles.

Late in December 1876, Petrovits departed, once again, for South America, probably Chile, where he stayed for a year. Not later than January 1878, he was again in the United States, this time in Nevada, in Virginia City. The artist's stay in this rapidly developing city is evidenced by three articles published in the local newspaper *Territorial Enterprise*, famous for the fact that Mark Twain was one of its contributors.

The first article, published on January 9, 1878, presents a description, rather professional and highly praiseful, of some of the paintings exhibited in Petrovits's studio at the local Arlington House. One of them – a large-scale canvas featuring a boy slumbering with his head leaned on the body of large dog sleeping on the floor of the room – was titled *Siesta*. Other mentioned

paintings were unfinished portraits. The first was a depiction of the artist's wife, Elizabeth, while the other featured a daughter of "one of the leading citizens" of Virginia City.

The next text about the Serbian painter was published on February 26, 1878, and it dealt with Petrovits's portrait of an anonymous lady exhibited at the aforementioned Chilean International Exhibition.

The last article, published on March 31, 1878, is certainly the most interesting because it deals with Petrovits's alleged role in the British capture of the Koh-i-Noor, the world's largest diamond at that time. According to the painter's account, it was him who had revealed to the British where the famous diamond had been kept. This happened in Lahore in late 1846, when Petrovits was painting a portrait of the young Maharaja of Punjab, Duleep Singh.

The wandering artist did not bother to stay long in Virginia City. Already in April 1878, he was once again settled in San Francisco, as reported by the *Los Angeles Daily Herald*, which also said that the painter planned to return soon in Los Angeles. It seems that the plan to return fell through. Petrovits would soon leave California and go to Portland, Oregon, and then to Victoria, the capital of British Columbia, which had joined the Canadian Confederation some time before his arrival. In all probability, he stayed there during the second half of 1878 and early in 1879. Nevertheless, he lived there long enough to gain "many friends", as reported by the local daily *British Colonist* on March 26, 1879, which also announced that "the distinguished artist and portrait painter" would leave for Australia that very day on the *City of Boston Ship*.

Petrovits probably disembarked from the mentioned ship in Sydney. His visit to the city was reported in *The Sydney Morning Herald*, the daily newspaper which also presented a description the artist's portrait of Roger Vaughan, the Roman Catholic Archbishop of Sydney, in an extensive, unsigned article published on September 3, 1879.

The portrait is presently held in the Great Hall of St John's College, University of Sydney, whose rector was Roger Vaughan. At the end of the same month, Petrovits displayed four portraits at the International Exhibition in Sydney as one of the six selected representatives of New South Wales, the host of the exhibition.

In April 1880, Petrovits painted a portrait of John Williams, the Grand Master of the Masonic Lodge of New South Wales, and, three months later, he left for Melbourne. In Melbourne, too, he made a portrait of a local Masonic officer – Frederick Standish, the head of the Melbourne city police. This acquaintance may have been beneficial for Petrovits because early in April 1881, Petrović's wife, Elizabeth, lost her life under suspicious circumstances.

This tragic event is evidenced in an article published in Melbourne's daily newspaper *Argus* on April 4, 1881. The article was titled *Melancholy Suicide*, and it reported that "Mrs. Elizabeth Petrovits, wife of Paul Petrovits, an artist", had committed a suicide the previous morning. It is interesting that two months later, the same event was reported differently in a newspaper published in Los Angeles. According to it, the painter had killed his attractive but flirtatious wife in a fit of jealousy. The mentioned report, which had probably been planted by some of Petrovits's opponents, perhaps Pío Pico, was seven decades later accepted as credible by Henry Winfred Splitter, a historian of press in California in the second half of the nineteenth century. Splitter also supplemented the news with the information that Petrovits had been sentenced to death for the murder. This version was further adopted by American art historians, who have

only briefly dealt with the life and work of the Timisoara-born painter in the United States but who have nevertheless claimed that the painter had been hanged in Australia.

The news report on Petrovits's death penalty and hanging was undoubtedly false. There are a number of reports related to Pavel's activities after the death of his young wife. The earliest among them was published in mid-July 1881. According to it, Petrović departed from Melbourne for San Francisco on the steamer *Zealandia*. Upon arrival in California, he painted a portrait of Lloyd Tevis, the president of the banking company Wells Fargo & Company, and then moved to New York. Early in November 1881, he had a studio on Washington Square, where he painted a portrait of Betty Naphtali from New York.

Less than a year later, late in August 1882, we find Petrovits in the US city of Cincinnati. An anonymous journalist of *The Cincinnati Enquirer* reported that "Senor Pablo Petrovits" had arrived in this city in Ohio the previous month accompanied with a reputation established in France and Australia and well-deserved awards received at exhibitions in Melbourne, Sydney and Chile. At the moment when the interview was taken, the painter was working in his studio on a portrait of Dr. Isaac M. Wise, a learned Rabbi of the Synagogue in Cincinnati. During the few weeks spent in Cincinnati Petrovits had also completed the portrait of William Wiswell, as well as the portraits of E. P. Welty, of the Big Four railway company, and his wife. This last work, "indeed a work of art and a beautiful likeness of a beautiful lady", was to be displayed at an exhibition in the city.

It is not known how long Petrovits stayed in Ohio. It is reliably known that he was settled in Hawaii since the end of April 1885. The arrival of the Timisoara-born painter in Honolulu, the capital of the Kingdom of Hawaii, was reported in the capital's newspapers in the summer of 1885. It was noted that the artist had stayed in Hawaii for four months, during which time he had painted three portraits of the king, and one of the queen and Princesses Poomaikelani. He also made a portrait of Walter Gibson, the Minister of Foreign Affairs of the Kingdom of Hawaii, and Alexander J. Cartwright, a former New Yorker and a Royal Court Counsellor who is now primarily known as the inventor of baseball.

The aforementioned royal couple were King Kalakaua and his wife Queen Kapiolani, who had married already in 1863, ten years before Kalakaua was crowned as the ruler of the Kingdom of Hawaii. They had no children but they adopted the sons of the queen's sister Victoria. The aforementioned Princess Poomaikelani (1839–1895) was the queen's sister and she had a very important role at the royal court. Her portrait done by Petrovits is presently kept at the Iolani Palace in Honolulu. It was once the official residence of the Hawaiian kings and King Kalakaua had it rebuilt between 1879 and 1882 guided by the desire to imitate the courts of European rulers. The fate of the other mentioned portraits still remains unknown, though it is very likely that they were positively esteemed, having in mind that the Timisoara-born painter was referred to as the newly appointed "Artist in King's Household" already on September 5, 1885. The official notification was published in the capital's newspaper *The Pacific Commercial Advertiser*.

Along with the information related to the appointment of Petrovits as the royal court artist, the aforementioned newspaper also reported on the painter's departure to Calcutta, via Australia.

The Serbian painter departed for India in pursuit of his painting commitments. King Kalakaua commissioned him to paint the portraits of the Viceroy of India, Lord Dufferin and his

wife; Sultan Abu Bakar of Johor; King Rama V of Siam; Tewfik Pasha, the Khedive of Egypt; as well as the portraits of the Italian royal couple, King Umberto I and Queen Margherita, in order that the royal palace in Hawaii may be decorated with them. Petrovits accomplished this commission within a year, between January 1886 and January 1887. After that, he fell ill and died in Rome on June 13, 1887. The information about his death reached the Hawaiian and American public through the Consul of the Kingdom of Hawaii in Rome, James K. Hooker, who made sure that Petrovits be buried at the Roman Catholic Cemetery in Rome.

The Timisoara-born painter was also mentioned in Hawaiian press in July 1888, in reports related to the probate proceedings of his will held on July 18 at the courtroom of the Supreme Court of the Hawaiian Islands in Honolulu. After hearing the evidence provided by two witnesses, the aforementioned Alexander J. Cartwright and his son Bruce, a document received through the Foreign Office was read; it stated that the “testator” died in Rome on June 14, 1887. The power of attorney to execute the will was then granted to Hermann Koeckemann, Bishop of Olba. Petrovits devised all of his property – which included real estate in California, worth 10,000 dollars, and several paintings that remained in Hawaii, worth about 300 dollars – to the Roman Catholic Mission of Honolulu.

(translated by Milica Ševkušić)

Велимир Матановић

Градски музеј у Косовској Митровици
matanovickm@open.telekom.rs

ПРИЛОГ ТУМАЧЕЊУ ВИЗАНТИЈСКО-СРПСКИХ УТИЦАЈА У ПОЉСКОЈ*

Апстракт: у фокусу рада су поједини утицаји сакралне уметности византијског света и његовог духовног круга, у овом случају средњовековне српске уметности, на стваралаштво у Пољској. У првом делу рада предмет пажње су поједине особености живописа Благовештенске цркве Богородичиног манастира у Супрашлу (Пољска), тачније речено његових остатака, будући да је скоро у потпуности девастирана у Другом светском рату. На основу сачуваних фрагмената, уочено је да бар један аутор тог сликарства потиче из света Византије, односно из Србије. У другом сегменту рада утврђује се веза између појединих иконографских детаља на двокрилним бронзаним вратима у Гњезну и скулпторалне пластике саборног храма манастира Студенице.

Одређивање и указивање на друге, осим италијанских, романске утицаје, на свеукупно порекло и развој српске романске уметности до сада у науци није помно урађено. Досадашњи синтетички прикази углавном су генезу романских утицаја тражили у италијанским и далматинским уметничким центрима, не упуштајући се у могућност утицаја других подручја.

Кључне речи: Благовештенска црква у Супрашлу, црква Гњезну, пољска уметност, српска уметност, византијска уметност, Нектарије Србин, Студеница

Од малобројних сачуваних примера зидног сликарства византијског порекла у Пољској истиче се фреско живопис Благовештенске цркве Богородичиног манастира у Супрашлу [Supraśl, пољ] у североисточном делу Биалистока [Białystok/Województwo białostockie, пољ], подигнуте између 1509. и 1516. године. Њени ктители били су велики маршал литванског кнежевства Александар Ивановић Ход-

* Овај рад представља сегмент докторске дисертације *Елементи романске уметности у средњовековној уметности Србије и и земаља централне и југоисточне Европе*, одбрањене на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 2013. године (ментор: проф. др В. Мако). Текст докторског рада је за ову прилику прилагођен, што значи да су и извори селективно наведени.

кевић [Chodkiewicz, пољ] и митрополит руски и архиепископ смоленски Јосиф Солтан (у оквиру манастирског комплекса налазила се и омања црква посвећена св. Јовану Богослову, изгорела у пожару у XVII веку). Недостатак детаљнијих истраживања о поменутој Благовештенској цркви условљен је чињеницом да је она уништена у Другом светском рату (1944), с тим што су конзервација сачуваних фрагмената и фотографска документација унеколико омогућили њено проучавање. Иначе, првобитни живопис је у пуном сјају највероватније потрајао до средине XVII века, када цркву преузимају унијати, који у цркви изводе прве преправке, што је допринело првој значајнијој девастацији живописа. У другој половини XIX века сликарство је прекречено. Дефинитивно уништење цркве 1944. године догодило се када је црквено здање страдало у експлозији. Сачуване фреско представе на стубовима и фрагменти лукова су нешто касније скинути и конзервирани. Тај фонд се састоји од тридесет фрагмената, шест целих фигура, седамнаест делова фигура, три медаљона и четири орнаментна, а данас представљају део сталне поставке у Опатској палати у Супрашлу, с пратећим каталогом (Lebedzinska, 1968). Иначе, аутори тог зидног сликарства имали су на располагању простор који је био приближан византијским црквама са куполом, што значи да нису били приморани да се прилагођавају њима непознатом архитектонском концепту. Срећом, првобитни распоред може се реконструисати на основу описа Петера Покришкина (Покришкин, 1911, стр. 222–237) и појединих фотографија.

Најважнији проблеми који се односе на проучавање живописа цркве у Супрашлу су тачно време њиховог настанка, стилске особености и утврђивање њиховог изворишта. Занимљиво је да се руски истраживачи не изјашњавају о њиховом пореклу. Помпеј Н. Батјушков, на пример, казује да је у питању добар пример зидног сликарства прве половине XVI века (Батјушков, 1890, стр. 41). Јулиус Стажињски и Михал Валицки, пак, наглашавају богат колорит живописа, сматрајући да је реч о делу из 1568. године, те да је реч о остварењу уметника пристиглог из Србије (Starzynski, Michal Walicki, 1936, стр. 1038). Бавећи се византијско-руским сликарством у Пољској, Војеслав Моле тврди да је њихов аутор „Сербин Нектариј малер“, без детаљнијих објашњења (Molè, 1962, стр. 186). Говорећи о експанзији српског сликарства ван балканских граница, Светозар Радојчић као најистуреније тачке на северу помиње живопис у Коваљову у околини Новогорода (из осамдесетих година XIV века) и зидно сликарство у Супрашлу (Radojčić, 1955, стр. 162). Вреди рећи да прва шира анализа потиче од Људмиле Лебиећинске, која наводи 1557. као годину настанка поменутог живописа. При том, њихов иконографски тип приписује завршном периоду тзв. ренесансе Палолога (друга половина XIV – почетак XV века), с тим што сматра да је реч о непосредном утицају српског сликарства (Lebedzinska, 1968, стр. 8–14). Заправо, она одлике сликарства у Супрашлу доводи у везу са фреско сликарством последњег раздобља српске уметности Моравске школе, пре свих са живописом саброне цркве Св. Тројице манастира Манасије (1418). Иконографске особености, у овом

случају архитектонска и пејзажна „подлога“ композиција, као и детаљи одеће, оружје и орнаменти, заиста могу бити повезати с реченим ставом.

Тереза Кмиећинска-Качмарек сматра врло значајним местом на ком су у Супрашлу приказани св. ратници и мученици, аналогно манасијској саборној цркви (Kmiecinska-Kaczmarek, 1973, стр. 143). Анализирајући тип пропорције људске фигуре у сликарству Моравске школе, Кмиећинска-Качмарек сматра да су у изради живописа у Супрашлу учествовала два сликара. Првом аутору она приписује јасноћу и изражајност слике – графички стил, фронталност, избегавање контрапоста, декоративност и чврстину набора одеће, док други сликар, по њој, пружа ликовнији израз, представљајући фигуре са дискретним контрапостом и друкчијим изразом лица (окренутог $\frac{3}{4}$ од нимба). Станислав Шимански тврди да је студија фигуралних партија отежана због „каноничности иконографије“ (Szymanski, 1972, стр. 161–181).

Сретен Петковић утврђује три важне одлике које сведоче о могућем пореклу аутора живописа, имајући у виду да се медаљони са представама светих и мотиви преплета срећу у сликарству Моравске школе, што ће рећи у средњовековној Србији. Затим, представљање светих у цркви у Супрашлу, у нижем појасу програма куполе, а реч је о Илариону, Клименту, Сави и Симеону, Петковић доводи у везу с угледним светитељима с подручја Балкана – Иларионом Магленским, Климентом Охридским, Савом Немањићем и Симеоном Немањићем (Петковић, 1972, стр. 211–224). Према Петковићу, стил живописа у Супрашлу може се довести у директну везу са српском уметношћу у време обнове Пећке патријаршије 1557. године. Физиономије појединих светитеља из Супрашла томе иду у прилог, јер имају сличности (и) са ликовима апостола из приправе Пећке патријаршије (1561), на пример. Начин на који сликар у Супрашлу осветљава и затамњује поједине партије лица, укључујући и облик очију, указује на значајну блискост са српским црквеним сликарством друге половине XVI века. Штавише, један од сликара доводи се у везу и са влашком традицијом, односно фреско сликарством у Румунији, насталим у првој половини XVI века (Петковић, 1972, стр. 211–226).

Вреди истаћи да Александар Сиешко (Aleksander Siemaszko) у монографији о живопису цркве у Супрашлу систематизује доданашња истраживања. Бавећи се стилском анализом и пореклом њихових аутора, његови закључци се углавном не разликују од Петковићевих ставова (Siemaszko, 2006, стр. 10–48; уп. Musiuk, 2009, стр. 131–148; Mironowicz, 2012, стр. 11–35).

На основу до сад казаног, као и на основу анализа појединих орнаменталних мотива супрашлског сликарства наметнуо се закључак по коме сликарство Благовештенске цркве углавном наликује црквеном сликарству на подручју Србије и Македоније (с тим што постоји мишљење да се аутор живописа у Супрашлу образовао на старим узорима, али не и на сликарству Моравске школе).

У посматрању иконографског садржаја живописа у Супрашлу могуће је издвојити неколико тема и мотива који указују на њихово порекло, у овом случају

Сл. 1
Сл. 2
Сл. 3
Сл. 4



Св. Ђорђе, Св. Мученик, Св. Димитрије, неименовани светитељ,
Благовештенска црква Богородичиног манастира у Супрашлу

Сл. 5
Сл. 6
Сл. 7



Св. Никита, Св. Мученик, Св. Вахх,
Благовештенска црква Богородичиног манастира у Супрашлу

Сл. 8
Сл. 9
Сл. 10



Св. ратници, Саборни храм манастира
Раванице, 1381.

Св. Ђорђе, Св. Димитрије,
Благовештенска црква Богородичиног
манастира у Супрашлу

највероватније са средишњег Балкана, односно из Србије. Једна од таквих представа је и илустрација Богородичиног акатиста. Истине ради, због немогућности реконструкције тог циклуса у Супрашлу, тешко је са сигурношћу указати на непосредни предложак. Тешкоћу представља и непотпуност супрашалског циклуса који је обухватао 14 од уобичајених 24 представа. Оно што је значајно за даље истраживање јесте и Недремано око (Јовановић, 2010, стр. 417–423). По концепту, наликује истој представи у католикону манастира Хиландара на Атосу (XIV век), као и у црквама у Леснову (1449), Св. Петра у Беренду у Бугарској (XIV/XV век), те саборној цркви Св. Тројице у манастиру Манасији (1418).

Вреди истаћи да у Супрашлу Недремано око није независна представа већ је у оквиру Богородичиног акатиста, и то у склопу илустрације 10. кондака. Аутор се приликом избора сцена вероватно послужио импортованом иконом или илустрованим рукописом. Преношење на зид верзије с иконе или минијатуре, тј. из тзв. књишког сликарства, могло је да услови сведеност сцене у иконографском погледу.

Утисак је да су балканског порекла и представе јеванђелиста (с одговарајућим атрибутима) на пандантифима. Сличне интерпретације, као и у Супрашлу, срећу се и на фреско представама из доба после обнове Пећке патријаршије – у Морачи (1574) и Св. Тројици Пљеваљској (1592).

Понављање иконографског концепта огледа се и у експонирању св. ратника и мученика. Њихов број и место, које су заузимали у фреско ансамблу цркава, били су условљени политичким приликама у Србији. Друкчије речено, пораст опасности од Османлија допринео је јачању њиховог култа. У Супрашлу, међутим, за њихово представљање не постоје поменути разлози, те отуд св. мученици и св. ратници представљају преношење устаљеног система, виђеног у ондашњем сликарству православних цркава на подручју Пећке патријаршије.

По свему судећи, српског порекла су и детаљи одеће светих. Везује се то с османлијским утицајем. У сликарству се најчешће појављују у детаљима оружја: у елементима оружја, луковима и облицима штитова. Византијску форму, пак, имају тунике и огртачи. У Супрашлу су оне насликане врло једноставно, а њихова декоративност се ограничава само на обрубима.

За проналажење стилске генезе живописа у Супрашлу, вреди поновити, посебну тешкоћу представља мали број сачуваних фрагмената. Фотографије из 1939. године пружају тек незнатне податаке.

Анализирајући питања ауторства и учешће Нектарија Србина у осликавању цркве у Супрашлу намеће се хипотеза да је он могао бити један од аутора. Ту претпоставку потврђује анализа стила сачуваног сликарства. Упоредјујући начин приказивања лица светитеља могу се уочити три различита типа. У том контексту, Сретен Петковић оправдано сматра да је реч о макар три мајстора која су деловала у поменутој пољској цркви. Један од њих примењује принцип представљања главе $\frac{3}{4}$ уписујући је у овал. Он на карактеристичан начин исцртава линију која (већ од ушију) истиче подбрадак, а окончава на коси. Праменови косе су представљени

Сл. 11

Сл. 12



Св. Ђорђе, Св. Димитрије, фреске са неутврђеног места на стубу, Благовештенска црква Богородичиног манастира у Супрашлу

Сл. 13

Сл. 14



Св. мученици, светитељи, фрагменти фресака са неутврђеног места на стубу, Благовештенска црква Богородичиног манастира у Супрашлу

шематски помоћу осветљавања. Коса светитеља је кратка и завршава се савијеном линијом над челом. Њихове обрве су широке и деликатно савијене; носеви су прави, а уста мала и непропорционална у односу на браду. Сликaр користи сенку, пре свега, у партијама врата и подбрадка, постижући на тај начин већу ликовност. Овом сликару приписују се прикази светитеља (сл. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

Порекло инспирације тог уметника могуће је довести у везу са сликарством на простору обновљене Пећке патријаршије после 1557. године. Такав став поткрепљује и аналогија између сачуваних фреско представа у Супрашлу и оних из истог доба у Србији (Св. Димитрије из Пећи (1561), те апостоли у Васкресењу Лазаревом у Богородичиној цркви у Студеници, као и апостоли у Тајној вечери, такође у поменутом студеничком храму, насликани 1568. године). Предводник групе зографа који су деловали у Супрашлу био је близак тенденцијама присутним у српском сликарству тог времена. Ако се томе дода и њихова хронолошка подударност, могуће је да је један од аутора фреско сликарства у Супрашлу био управо Нектарије Србин (Петковић, 1972, стр. 211–226).

Други сликар, пак, склон је фронталном приказивању фигура, што је допринело да ликови „његових“ светитеља делују монументалније. Пропорције ликова су усклађене с моделом Моравске школе. Изражајан цртеж којим се одликују његови ликови такође је близак сликарству Моравске школе. Дobar пример је поређење тројице св. ратника из саборног храма манастира Раванице (сл. 8) са св. Ђорђем и св. Димитријем из Супрашла (сл. 9, 10). Сличност је несумњива у лику средњег ратника из Раванице и св. Ђорђа у Супрашлу (сл. 11). Исто се односи и на скоро дословно понављање модела одеће и оружја ратника са леве стране у Раваници и св. Димитрија у Супрашлу (сл. 12).

Трећи сликар, слично првом, примењује принцип $\frac{3}{4}$ облик лица, док линија контуре прати анатомске одлике главе. Коса је сликана слично као и код првог сликара; обрве су, међутим, нешто савијеније, а браде краће. Сликaр не поклања велику пажњу светло-тамним партијама. Његово дело су представе светих (сл. 13, 14). Утисак је да је овај сликар у великој мери завистан од претходно поменутих зографа. Он од првог преузима облик главе и тип фризуре, док пропорцију главе и њен облик преузима од другог аутора. Највероватније да између првог и трећег сликара постоји зависност, проистекла из релације мајстор–ученик.

Живопис Благовештенске цркве у Супрашлу, као целина, делује монолитно; остварења сликара се међусобно не разликују ни у колористичком погледу. Из наведеног се може извести закључак да сва тројица сликара имају исто извориште инспирације. Покриће за такав став су и декоративни мотиви Благовештенске цркве у Супрашлу, који као да се надовезују на Моравску школу (Szymanski, 1972, стр. 161–181). Такво мишљење мотивисано је сликарском сродношћу једног од сликара са подручја обновљене Пећке патријаршије. Уколико се томе дода порекло плетенице са медаљонима у стилу моравске школе, још је јасније порекло сликара из Супрашла.

Сл. 15



Бронзана врата, Гњезно, друга половина XII века

*

У истраживањима уметничких утицаја византијског света, односно српске медијевалне пластике у Пољској, намеће се и један од најзначајнијих споменика пољске романске уметности – двокрилна бронзана врата у Гњезну [Gniezno, пољ] (сл. 15), на којима је представљено 18 сцена из живота св. Војћеха [Wojciech, пољ], патрона гњезњенске катедрале и Пољског краљевства. Аутори тих двери данашњици, нажалост, нису знани. Заправо, некадашње читљиве сигнатуре њихових твораца данас су енигма, јер су оштећене под зубом времена. Највероватније су у њиховој изради учествовала три мајстора. Више иконографских елемената, као и формална решења, указују на то да је њихов узор био јужнонемачки уметнички скрипторијум. Посредник преношења баварске традиције у Пољској био је данас изгубљени илуминирани рукопис о животу св. Војћеха из катедралне библиотеке у Гњезну (Dobrzniecki, 1953, стр. 18). Имајући у виду важност тог споменика у ок-

виру пољске романске скулптуре посебну пажњу у оквиру наше теме заслужује украсни оквир (бордуру), који инспирише на установљење различитих аналогija, у овом случају са српском средњовековном уметношћу.

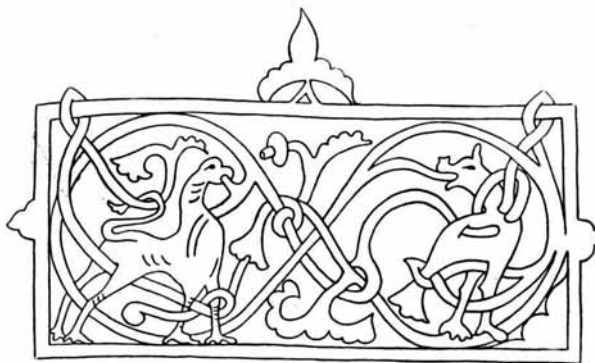
У сваком случају, идејно полазиште аутора гњежњенских врата је сазнање да се Царство небеско може заслужити апостолском мисијом, односно мучеништвом за Христа, као што је био и живот светог Војћеха. Аутори скулпторског програма имали су намеру да остваре документарни карактер споменика и значај његовог култа (Kalinowski, 1959, стр. 327–340). Интерпретација бордуре гњежњенских врата аналогна је романској скулптури. Штавише, украсни оквир садржи све што је ондашњи дух времена могао да пружи. Њен скулпторски садржај сагласан је оновременом схватању живота и природе, света (Kalinowski, 1959).

Истине ради, порекла стилских одлика тих врата, у пољској литератури је углавном разјашњено, а као извор непосредне инспирације сматрају се бронзана двокрилна врата цркве Св. Михајла у Хилдесхајму [Hildesheim, нем]. На сваком крилу представљено је по осам рељефа са фигуралним сценама из Старог и Новог завета. Стилско порекло тих сцена повезано је са каролиншким минијатурним сликарством, нарочито с оним из Тура (Sauerlander, 1968, стр. 42). Међутим, за формирање романског стила важну улогу има уметност која се развијала у области Мозел [Die Mosel, нем, Moselle, фр], која, географски, обухвата области Келна, Лијежа, Утрехта, Триера. Претпоставља се да ти аутори потичу управо са тог подручја. На иконографију појединих сцена и мотива највероватније је утицао илуминирани рукопис живота св. Војћеха из катедралне библиотеке у Гњезну (Swiechowski, 2000, стр. 73). Веза пољских илуминираних рукописа, из друге половине XII века, са гњежњенским вратима је најочљивија на украсном раму – бордури. У Пољској се у тим рукописима, тип орнамената с увијеном лозицом појављује око 1148. године, што значи пре израде гњежњенских врата. Време настанка пољских иницијала с тим мотивом у трећој четвртини XII века потврђује време настанка бронзаних врата у Гњезну, а реч је о другој половини XII века (Mogelowski, 1956, стр. 95–96).

Веза скулпторских мотива с илуминираним рукописима, међутим, уочљива је и у српској средњовековној уметности. *Мирослављево Јеванђеље*, на пример, једно је од дела с иницијалима романског порекла. *Хиландарско четворојеванђеље* бр. 22 је можда најбољи пример да је иницијална орнаментика романског стила имала свој развој у Србији и у XIII веку. Управо у том периоду „књишко сликарство“ има одлике тзв. зрелог романског стила (уп. Радојчић, 1955, стр. 165). Прво заглавље тог јеванђелистара (сл. 16) понавља мотив са западног портала Богородичине цркве у Студеници (ил. 290).

Минијатуре *Мирослављевог Јеванђеља* и студеничка пластика са јасним одликама романског стила сродни су и бенедиктинској уметности друге половине XII века. Утицај мозанске уметности на српску уметност тог доба је евидентан (Walic-ki, 1956, стр. 42–100).

Сл. 16



Прво заглавље Хиландарског јеванђеља (бр. 22), XII век

Сличности приказа у *Мирослављевом Јеванђељу* и скулптуре саборног студеничког храма са рељефима на оквиру (бордури) бронзаних гњежњенских врата то добро сведоче. Наиме, кентаур стрелац са бронзаних врата у Гњезну има свој пандан у кентауру-стрелцу на архиволти саборног храма манастира Студенице (сл. 17). Притом, у Гњезну и у Студеници кентаури су уплетени у декоративне волуте декоративног рељефа. Додуше, кентаури у Гњезну су представљени као дувачи и стрелци, док су у Студеници приказани као дувачи, стрелци и ратници са штитовима.

Истовремено, Захеј приказан на дрвету у *Мирослављевом јеванђељу* истоветан је са представом човека који бере грожђе на рељефном оквиру гњежњенских врата (сл. 18). Флора и птице из *Мирослављевог јеванђеља* сличне су декоративним рељефима истог споменика (сл. 19). Лишће студеничке трифоре врло је слично са „гњежњенским лишћем“ (сл. 20).

Одlike бронзаних врата у Гњезну најочљивије су у декоративним мотивима, преузетим из, очито је, иницијалне орнаментике (Radojčić, 1963, стр. 184–191). На истоветан начин та орнаментика је утицала и у средњовековној Србији, и то у илуминацији и скулптури.

Флора и фауна на гњежњенским вратима, попут студеничке пластике, истоветно је реална и митолошка, стварна и измишљена. Такав начин интерпретације стварности и фантазије је својствен уметности XII века. Примењена стилизација је, заправо, слика ондашњег познавања и поимања природе (уп. Kalinowski, 1959, стр. 320). Доказују то и стилске и иконографске сродности поменутих споменика.

Сл. 17



Кентаур стрелац, бронзана врата,
Гњезно, друга пол. XII века



Кентаур стрелац, западни портал,
Студеница, крај XII века

Сл. 18

Сл. 19



Мирослављево јеванђеље, крај
XIII века



Биљке и птице, бронзана врата,
Гњезно, друга пол. XII века

Сл. 20



Мотив трифоре на олтарској апсиди,
Студеница, крај XIII века



Мотив бронзаних врата у Гњезну,
друга пол. XII века

ЛИТЕРАТУРА

- Батюшков, П. (1890). *Белорусия и Литва*. С. Петербург: Типография Товарищества „Общественная Польза“.
- Grabar, A. (1969). *Vizantijska umetnost*. Novi Sad: Matica srpska, IP „Bratstvo Jedinstvo“.
- Dobrzniecki, T. (1953). *Drzwi Gnieznienskie. Klejnoty sztuki polskiej*. Warszawa: Wyd. PIW.
- Јовановић, З. М. (2009). *Кроз двери ка светлости. Лексикон литургије, симболике, иконографије и градитељства православне цркве*. Београд: Пирг.
- Kalinowski, L. (1959). *Tresci ideowe i estetyczne Drzwi Gniezninskich*, nadbytko z T. II, Drzwi Gniezninskich. Wrocław: Zakład im Ossolinskich.
- Кмiecинска-Качзмареk, Т. (1973). *Uwagi do artykulu S. Stawickiego*. Warszawa: Państwowy instytut sztuki.
- Lebedzinska, L. (1968). *Freski z Suprasla*. Katalog wystawy. Białystok: Museum ikon w Supraslu.
- Musiuk, A. (2009). XXV lat odbudowy Monasteru Supraskiego. Jego odrodzenie oraz wzrost znaczenia. *Elpis – Czasopismo Teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku*, 11, 131–148.
- Mironowicz, A. (2012). Powstanie Ławry Supraskiej. *Białostockie Teki Historyczne, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok* 10, 11–35.
- Mòle, V. (1962). *Sztuka bizantyńsko-ruska [w:] Historia sztuki polskiej*. Krakow: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Morelowski, M. (1956). *Drzwi gnieznienskie, Forma i zrodla*, motywow bordiury T. I. Wrocław: Zakład im. Ossolinskich.
- Петковић, С. (1972). Нектарије Србин, сликар XVI века. *Зборник за ликовне уметности*, 8, 211–226.
- Покришкин, П. (1911). Благовешченскя в Супрасалском манатирие. *Сборник археологических статей поднесенных графу А. А. Бобримскому*. С. Петербург.
- Radojčić, S. (1963). *Der Kentaur – Bogen Schutze in der serbischen Plastik der spaten XII Jachrhunderts – Sudost – Forschungen*, Bd. XXII, Munchen, 184–191.
- Радојчић, С. (1955). *Мајстори српског сликарства*. Београд: Nolit.
- Радојчић, С. (1955). Уметнички споменици манастира Хиландара. *Зборник радова Византолошког института*, 44 (3), 163–194.
- Sauerlander, W. (1968). *Skulptur der Mittelalters*. Ulstein: Bucher; Berlin: Frankfurt/M.
- Schapiro, M. (1974). On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art. In K. Baharatha. *Art and Thought*, 130–150. London.
- Siemaszko, A. (2006). *Freski z Suprasla. Muzeum ikon w Supraslu*. Białystok: “Między niebem a ziemią” Andrzej Sokólski.
- Starzynski, J. Michal, W. (1936). *Dzieje sztuki polskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Swiechowski, Z. (2000). *Sztuka romanska w Polsce*. Warszawa: Arkady.
- Swiechowski Z. (2006). Ewa Swiechowska. *Sztuka polska. Romanizm*. Warszawa: Arkady.
- Szymanski, S. (1972). *Freski z Suprasla. Proba rekonstruowania genealogii*. Rocznik Białostocki: Museum w Białymstoku.
- Walicki M. (1956). (M. Morelowski, red.). *Drzwi gnieznienskie ich zwiazki zesztuka obca a problem rodzimosci*. Wrocław: Zakład im narodowy Ossolinskich.

Velimir Matanović

A CONTRIBUTION TO THE INTERPRETATION OF BYZANTINE-SERBIAN
INFLUENCE IN POLAND

The focus of the paper is a certain impact of the sacred art of Byzantium and its spiritual circle, in this case Serbian medieval art, on the creativity in Poland. In the first part of the paper, attention is paid to the characteristics of the frescoes in the Annunciation Church of the Mother of God's Monastery in Suprasl (Poland), more precisely, its remains, as it was almost completely destroyed in the World War II. Based on the surviving fragments, it was observed that at least one author of these paintings comes from the world of Byzantium, i.e., from Serbia. In the second segment of the paper, the relationship between certain iconographic details on the double bronze doors in Gniezno and sculptural plastic of the cathedral church in the Studenica monastery is studied. Determining and indicating other Romanesque influences (except Italian) on the overall origin and development of Serbian Romanesque art has not been carefully done in a scientific way so far. Former synthetic representations mainly searched for the genesis of Romanesque influences in Italian and Dalmatian art centers, not looking into the possibility of the influence of other areas.

Ана Милошевић

Народни музеј у Смедеревској Паланци
anamilosevitz@gmail.com

ВЛАДАРСКЕ ВРЛИНЕ КАРЛА VI У СВЕТЛУ АУСТРИЈСКО-ТУРСКОГ РАТА 1716–1718.*

Апстракт: Представљање Карла VI у јавности путем пропагирања његових врлина, сагледава се у раду кроз анализу одабраног визуелног материјала везаног за аустријско-турски рат 1716–1718. године. Идеал владоца којем су тежили хабзбуршки владари, обједињавао је у себи политичку етику, хришћанску моралну филозофију и посебни династички канон врлина. Он је универзалним језиком империјалне имажерије исказан у визуелним медијима (медаљама и гравирама) кроз концепте, идеје и појмове: вера у Христов крст и константиновско наслеђе, Карло VI победник над Турцима, *August pacator* – император и миротворац; врлине *modestia* и *constantia*, као и појам *salus publica*.

Кључне речи: Карло VI, медаље, владарске врлине, *pietas austriaca*, аустријско-турски рат 1716–1718, Пожаревачки мир

Представљање Карла VI у јавности и избор медија репрезентације уобличио су, са једне стране, универзална схватања хришћанске монархије устројене по угледу на божанску хијерархију, а са друге актуелна политичка филозофија и посебне династичке традиције. Карактеристично за све теорије државе још од времена католичке реформације је да инсистирају на јавној привлачности и ефикасном деловању владаревих врлина у јавности. Посебно цењене су биле такве врлине које су владару могле да прибаве углед и омиљеност код поданика. Послушност поданика зависила је од владареве моћи али и личних квалитета, тј. врлина. Моћ се не заснива само на расположивој војној сили и финансијској снази, већ и на перцепције реалности: јак владар биће још јачи ако вешто пројектује своје величанство – тј. ако створи ауру ауторитета – што је подједнако културна колико и војна и дипломатска творевина (Blanning, 2002, стр. 13). Из тога произилази да је моћ владара изведе-

* Основу рада представља поглавље „Комуницирање царских врлина и империјалне идеје магистарског рада *Уметност Краљевине Србије између Пожаревачког и Београдског мира*, одбрањеног на групи за историју уметности Филозофског факултета у Београду 2008. године.

на директно из његове репутације, а репутација директно зависна од владаревог практиковања врлине. Најбитнија веза између владаревих врлина и поступака и послушности поданика је, по Ђованију Ботеру, управо *reputazione*. „Владар може постићи да истовремено буде и омиљен и веома поштован: ове две ствари су основа сваког управљања државом“.¹ Исти аутор посебно истиче великодушност као врлину владара, која је даље повезана са величајношћу и патронажом. „Владар треба да покаже величајност у свим својим поступцима“, да се ангажује на „часним и величанственим подухватима“, нарочито јавним грађевинама и делима (Hörfl, 2004, стр. 93). Дакле, углед (*reputacione*) и омиљеност (*amore*) владара неопходне су претпоставке за вршење власти, а „репутација“ неког владара у јавном мњењу заснована је на слици коју поданици изграде о њему (Matsche, 1981, стр. 57). Идеал врлина које су пропагирани Хабзбурзи, а нарочито Карло VI базирао се на идеалу владарца који је у себи обједињавао политичку етику и хришћанску моралну филозофију, али и специфично хабзбуршки канон врлина који није приписиван само појединим владарима, већ укупној династији. Те „посебне“ врлине посматране су као генетски наследне и стицале су се самим пореклом као традиционално право и „наслеђено добро“ (Matsche, 1981, стр. 55–56). Из тог разлога се генеологија врлина односила и на претке и на потомке, као и на владаре других земаља и универзално владање у смислу *translatio imperii*. Аргументи у прилог водећој улози хабзбуршких владара почивали су како на дугогодишњој династичкој традицији, тако и на континуитету *virtutes genaelogie* њихове владавине уназад све до антике.²

Управо одбијање да се повуче јасна разлика између сфере религије и сфере политике било је централна тачка самодефиниције Хабзбурга. Идеја принца-хероја – модерна верзија старог схватања хришћанског владара била је дефинисана на односу, тј. балансу, између моралности и политичке моћи.³ Термин *pietas austriaca* подразумева сет идеја које дефинишу портрет побожног цара као идеал хришћанског владара сумирајући елементе вере и религиозне праксе. Као Христов заступник на земљи цар стоји у средишту божанског плана, одакле произилази христомиметички карактер и космолошка аура хабзбуршких владара. Концепт је почивао на идеји да су врлине цару биле подарене од Бога управо у циљу спровођења службе владања. О схватању *pietas* као владарске врлине царске династије Хабзбурга, ос-

¹ У делу *Della regione di stato* (1589) Ђовани Ботеро је чак два поглавља посветио „начинима да се сачува нечија репутација“ и „оним владарима који су због своје изузетне репутације заслужили титуле `Велики` или `Мудри`“ (Hörfl, 2004, стр. 92).

² У традицији оваквих схватања стоји фантастични покушај Максимилијана I да конструише породично стабло којим је поменуто идеологију наслеђивања требало поставити на историјску и правну основу (F. Matsche, 1981, стр. 56).

³ Идеја се јавила као одговор на дилему засновану на две фундаменталне политичке тенденције католицизма: духовне моћи владара која долази директно од Бога, и стварне, ефективне моћи која потиче од сагласности поданика. Помирење супротности нађено је у практиковању врлине (Lavin, 2000, стр. 450–451).

новне идеје пружа нам публикација *Princeps in compendio* која је временом задобила велику важност као „правило понашања по коме су сви аустријски принчеви обучавани уметности владања“.⁴ За речи из *Прича Соломунових* 8,15: „По мени краљеви краљују и великаши деле правду“ (Bibliја, 1983, стр. 616), сматрало се да значе не само да Бог позива владаре да владају (у смислу божанског права краљева), већ и да им непрестано помаже у њиховим задацима и инспирише их да праведно владају. Зато је један од кључних задатака владара да штити религију тако што се бори против јереси (Höpfel, 2004, 78–83), али и да је промовише тиме што јавно практикује своју веру. Супротно „макијавелистичким схватањима“, католички политички теоретичари и заговорници католичке реформације гледали су на побожност и друге хришћанске врлине као основу владавине једног монарха.⁵

*

Врлине владоца биле су, дакле, посебно орјентисане на јавно деловање. Кроз уметничке садржаје демонстрирала се моћ и слава владара у јавности. Врлине владара биле су видљиве и пред очима поданика, што је његову репутацију подстицало и учвршћивало. У проучавању средстава кроз које владарева репутација узима облик, медаље као репродуктивни медији заслужују посебну пажњу (за термин „механички репродуктивни медији“ видети Венјамин, 1986, стр. 125–151). Могућност производње у великом броју примерака и релативно лака дистрибуција, омогућавали су већу „видљивост“ у поређењу са класичним уметничким дисциплинама као што су архитектура или монументална скулптура и сликарство.⁶ Медаље које се кују да би комеморисале важне догађаје из актуелне историје, иако релативно скупе, могу се израђивати у стотинама примерака (Burke, 1992, стр. 16). Медаљерство се традиционално везивало за цара као баштиника античких империјалних идеја. Како су европски владари своје узор тражили у класичној прошлости, студије антике добиле су велики значај, посебно нумизматика као један од главних извора информација о времену и владавини римских царева. Сакупљање и проучавање

⁴ *Princeps in compendio* припада типу „принчевског огледала“ и сматрало се да га је написао цар Фердинанд II лично. Потоња истраживања показала су да то није случај, али је извесно да је рад наручио император зарад васпитања свог сина и да је написан у његовом непосредном окружењу (Coreth, 2004, стр. 3). Утицај неостоичке филозофије Јустуса Липсуса у овом приручнику, препознатљив је нарочито у концепту *pietas* који је одиграо значајну улогу у обликовању династичке идеологије Хабзбурга у 17. веку (Goloubeva, 2000, 168; Oestreich, 2008², стр. 100–101).

⁵ Идеја позната као антимакјавелизам појавила око средине XVI века у делима већег броја католичких аутора који су Макјавелијеву политичку праксу „стигматизовали“ као изразито аморалну, супротстављајући јој једну врсту „идеалне“ реал политике (Bleznick, 1958, стр. 542–550).

⁶ У зависности од материјала израде медаље су биле доступне различитим друштвеним слојевима становништва – од страних владара, дипломатских представника и аристократије, до оних који су их куповали на тржишту и сл.

античких кованица водило је до продукције сличних дела за сопствене потребе, а владара представљало као принца-филозофа – учењака и пријатеља уметности и науке (Matsche, 1981, стр. 32). Медаљерство које представља спој историографије и уметности, добило је управо у бароку улогу да кроз сликовне представе владара пропагира његова дела и амбиције, а имитирањем античких узора, потврђивана је сродност у владању. По угледу на „Историју у металу“ Луја XIV,⁷ предузимали су и хабзбуршки владари сличне подухвате који остају трајно сведочанство о њиховој владавини (за време Леополда I видети: Schumann, 2003, стр. 331–339). Ове идеје износи Карл Густав Хереус, царски инспектор за медаље у тексту за „Шпански кабинет“ Карла VI, где он тумачи збирку као споменик политичког значаја из времена царевог боравка у Шпанији (Matsche, 1981, I, стр. 33). Визуелни садржаји на медаљама исказивани су општеприхваћеним језиком хришћанско-хуманистичке симболичке традиције, алегорије и амблематике. Портрети владара следили су у репрезентацији античку иконографију врлине, до најситнијих детаља. На медаљама које комеморишу царске победе у аустријско-турском рату 1716–1718. године, на аверсу је, по правилу, Карло VI у погрсу, представљен као римски император у профилу, са лоровим венцем и обучен у антички костим.⁸

На медаљама које разматрамо срећу се многи класични и средњевековни појмови који реферирају на универзалну владавину и одговарајућу типологију врлина, који су кроз раније векове везивани за Царство, као и специјално хабзбуршки узори и „династичке мисије“. Појмови који су обухваћени термином *pietas austriaca*, на које ћемо се овде осврнути су *Вера у Христов крст* и *Константиновско наслеђе*, који истовремено представљају и универзално-историјску и специфичну хабзбуршку традицију. Универзална типологија врлина огледа се у првом реду на медаљама које представљају Карла VI као римског императора, тријумфатора и миротворца, и кроз различите римско-античке узоре попут Херкула који представљају део универзалне империјалне имажерије. Слично је са појмовима *Бургундско наслеђе* и *Ред Златног руна* који представљају део хабзбуршке династичке заоставштине. Врлине као што су *modestia* (скромност) и *clementia* (самилост), али и други појмови који указују на ревновање за веру Карла VI, смештени су и пропагирани у контексту аустријско-турских ратова, и такође ће бити разматране на наредним страницама.

⁷ Клод-Франсоа Менстрие објавио је 1689. године *Histoire du règne de Louis-Le-Grand par les médailles, emblèmes, devises, jetons, inscriptions, armoiries et autres monuments publics*. Четири године касније објављено је друго издање, док су званична издања Академије изашла 1702. и 1723. године (Burke, 1992, стр. 115–119, 206–208; Marin & Franko, 1980, стр. 17–36).

⁸ Медаље су представљене кроз гравуре у *Brevis explicatio numismatum aliquot ex iis quae in Carolis VI. historia numismatica aeternitati ... dicantur* коју је Карл Густав Хереус приредио за Карла VI, и као део *Inscriptiones et symbola varii argumenti* 1721. и 1734. године.

ВЕРА У ХРИСТОВ КРСТ И КОНСТАНТИНОВСКО НАСЛЕЂЕ

Идеја цара као новог Константина, представљала је један од камена темељаца на којима се заснивала идеја државе Хабзбурга и владарска идеологија Карла VI, а исказивала се кроз веровање у Божју датост династије и њену мисију да у знаку крста војује против непријатеља (Matsche, 1981, стр. 127). Као они који управљају Христовим царством на земљи, Хабзбурзи су се сматрали позваним да његову империју бране од непријатеља хришћанске вере. Непријатељ кога је требало победити у знаку крста, био је у првом реду Ислам тј. Отоманско царство које је још од пада Константинопоља, а нарочито од времена Карла V у великој мери угрожавало хабзбуршке поседе са југоистока и из северне Африке. Против неверника је вођен је крсташки поход – а свака победа пропагирана је као победа крста. За узор су Хабзбурзи узели првог хришћанског владара римске империје – Константина Великог – који је у знаку крста, уз небеску помоћ поразио своје безбожне противнике. Као што је Христ крстом и Васкрсењем победио смрт, тако уз помоћ истог знака и Константин и Хабзбурзи побеђују своје непријатеље. Скоро два века дуги ратови са Турцима схватани су у смислу крсташког похода, а у тој традицији сагледавани су и ратови Карла VI. У светлу контрареформације крст је тумачен и као позив на борбу против јеретика – непријатеља праве, католичке вере, чији су заштитници цареви. Крст се интерпретира и као апостолско-мисионарски налог да се хришћанска вера пронесе све до краја света (Матеј 28, 19; Марко 16, 15) – налог који треба да испуне цар и његови наследници (Matsche, 1981, стр. 129).

Код Карла VI била је посебно изражена *Вера у Христов крст* (Coreth, 2004, стр. 37–44), и њен војни аспект, како у пракси тако и у визуелном представљању. Небеска визија крста који се указао Константину и речи које је чуо „in hoc signo vinces“ често се на медаљама представља у сведеном облику, у виду крста окруженог зрацима светлости. Лабарум, ратна ознака римске војске на којој је Константин истакао Христов монограм (о лабаруму видети Belting, 1994, стр. 107, 109), био је, такође, један од честих симбола којим су Хабзбурзи истицали своју мисију. У време избијања новог аустријско-турског рата 1716. године, било је, свакако, живо сећање на велике битке XVII века – одбрану Беча или опсаду Будима, битке код Сланкамена и Сенте. Тада је Марко д’Авијано (Marco D’Aviano) као пре њега Лоренцо од Бриндизија (Laurenenco de Brindisi) и њихов заједнички узор Иван Капистран – на бојном пољу, делима и речима пропагирао Крст као знамење царске војске, која је у исто време представљала и војску целог хришћанског света (Evans, 2002², стр. 129, 146). Нешто слично покушало се и у новом аустријско-турском рату 1716–1718, када је Карло слављен као нови Константин и бранилац хришћанске Европе од неверника.

Као победа у знаку крста прослављало се на медаљама још освајање Београда 1688. године. На аверсу медаље из Народног музеја у Београду је персонификација

Цркве (Ecclesia) са представом сунца на грудима и крстом у десној руци из кога исијавају зраци. Поред крста је натпис IN HOC SIGNO. Побеђени Турчин, на коленима прекрива лице рукама заслепљен светлошћу. У натпису се каже IMBELLES TURCOS CRUX ATQUE ECCLESIA VICUNT (сл. 1).⁹ На другој медаљи издатој тридесет година касније, поводом ослобођења Београда 1717. године, представљен је на реверсу крст окружен зрацима и натпис: IN HOC VICTOR (TURCAR. ET BELGRADI. DIE 16. 18. AVG. 1717.) (Вајферт, 1884, бр. 30, 31, сл. бр. 20, Таб. IV). Исти симбол је и на медаљи поводом Пожаревачког мира 1718. године (сл. 2б) на којој је представљена персонификација Дунава испред ведуте освојеног Београда. На небу изнад сцене приказан је крст окружен зрацима сунца како растерује облаке и натпис IN HOC SIGNO.¹⁰

сл. 1



Медаља освајања Београда 1688. године, Народни музеј у Београду, Збирка новца новог века, медаља и одликовања, инв. бр. Мс. 867.

Прва велика победа аустријског оружја – битка код Петроварадина – означена је као победа у знаку крста. У Музеју Војводине чува се гравира *Vue et Representation de la Bataille de Peterwaradin donnée le 5 D'aout 1716*, Јана ван Хухтенбурга (сл. 3).¹¹ Изнад приказа битке, у левом, горњем углу су отворена небеса у којима је Јупитер, који персонификује Карла VI,¹² приказан како седи на облаку и шаље Религију са лово-

⁹ Сребро, кована. Резао Friedrich Heinrich Müller. Народни музеј у Београду, инв. бр. Мс 867. (Тодоровић, 1964, кат. бр. 15, 43–44). Иста медаља али од калаја чува се у Државној збирци новца у Минхену (Јеринић, 2012, стр. 170, сл. 9).

¹⁰ Сребро, кована, резао Johann Carl Hedlinger. Народни музеј у Београду, инв. бр. М. XI 888 (Тодоровић, стр. 170, 521); Народни музеј у Пожаревцу, инв.бр. 694 и 752/1 (Манојловић, 2002, стр. 62).

¹¹ Графички лист (бакорез, 45 x 57 cm, МВ инв.бр. Л 209) је нацртао и изрезао по својој слици Јан Хухтенбург (Jan Huchtenburg). Среће се у оба издања књиге „Batailles gagnées par le Prince Eugene de Savoie ...“ (Хаг 1720. и 1725), као и првом тому „Histoire militaire du prince Eugene de Savoie, du prince et duc de Marlborough, et du prince de Nassau-Frise“ из 1729. године (Prinz Eugen und das Barocke Österreich, 1986, стр. 30).

¹² Оваква адаптирана класична иконографија са аустријским пантеоном којим председава Јупитер који је слика цара, актуелна је од времена Карла V па све до дубоко у XVIII век (Goloubeva, 2000, стр. 43).

сл. 2а
сл. 2б



Медаља Пожаревачког мира 1718. године, Народни музеј у Београду, Збирка новца новог века, медаља и одликовања, инв. бр. М. XI. 886).

ровим венцем на земљу према принцу Еугену. Иза Јупитерових леђа стоји Врлина обучена у оклоп римског легионара са копљем у руци. Религију прате две крилате Фаме које трубама објављују победу, као и три крилата Пута од којих први, који лети изнад царског орла носи победнички венац и палмину грану, а други штит са Христовим монограмом – знак у коме је извојевана победа.

сл. 3



„Vue et Representation de la Bataille de Peterwaradin donnée le 5 D'aout 1716“ (детал), гравира Јана ван Хухтенбурга, Музеј Војводине, инв. бр. Л 209.

Сличан симболички акцесориј који реферира на константиновско наслеђе употребљен је на медаљи изdatoј у част битке код Петроварадина (Winter, 2009, Tafel 22, 76; за гравире медаље Heraeus, 1721, 35). Крилата Викторија представљена је како стоји на заробљеним турским топовима и другим војним знамењима. У једној руци држи лоровов венац и палмову гранчицу – симбол победе и мира, а у другој победоносни хришћански знак – Христов монограм под којим је Константин

тријумфовао над непријатељем. На врху стандарда је царски орао *Aquila Romana*, симбол под којим су римске легије победиле варварска племена. „Да би се појаснило да слава цара не подразумева штету за друге хришћане, већ напротив, обећава заштиту и благостање за хришћане у окружењу, додат је кружни натпис: VICTORIA CAROLI FELICITAS CHRISTIANORUM“ (Heraeus, 1721, стр. 35),¹³ објашњава Карл Густав Хереус, идејни творац програма. Овим је наглашена одбрамбена тенденција рата у складу са којом је цар бранилац религије и заштитник хришћана (за идеју праведног рата видети: Hörfl, 2004, стр. 96). У исечку се каже да се цар борио сасвим сам – тј. без подршке кнежева Римског царства, али и других хришћанских владара. Тиме је у исто време истакнута услуга коју је Карло VI учинио за хришћански за-пад као апологетски противаргумент онима који аустријско-турски рат нису посматрали као ствар од општег интереса за хришћанство и Царство, већ за лични подухват Хабзбурга.

ПОБЕДНИК НАД ТУРЦИМА

До времена Леополда I војни аспект био је прилично занемарен приликом формирања владареве слике у јавности, мада су идеолошке основе за милитаристичку слику положене много пре његове владавине (Goloubeva, 2000, стр. 123). Посебно у време аустријско-турских ратова, репутација владара као тријумфатора и победника над Турцима била је веома раширена и позитивно примана у Царству али и целој хришћанској Европи.

Неверник као претња хришћанству и политичком поретку у Европи, представљао је топос установљен још у XVI веку. Он се заснивао на анти-турској реторици која је исказана кроз пет аспеката. Први аспект топоса представљала је политичка и војна подмуклост Турака која се откривала у безмерној жељи за освајањем и нарочито окрутном начину ратовања (тзв. *Türckengruel*). Други је представљао Отомане као смртну претњу хришћанској вери, што је често илустровано неподношљивим условима живота балканских хришћана који су били изложени прогонима и перманентним притисцима да приме ислам. Трећи аспект тицао се опасности од поткопавања традиционалних вредности хришћанског друштва и њиховог замењивања страним навикама отоманске империје. Есхатолошка визија борбе између хришћана и Турака као последња фаза борбе добра и зла и посматрање неверника као казне Божје послате због религијских и социо-политичких греха хришћанског друштва – преостала су два аспекта антитурске реторике.¹⁴ Оваква реторика коју су користили дворске апологете куће Хабзбурга, уобличена

¹³ Овде се првенствено алудира на Луја XIV, који је, на основу општеважећег мишљења, ратове водио из чистог славољубља и на штету хришћанства.

¹⁴ У свом пуном обиму, ове идеје могу се наћи у проповедима Абрахама Санта Кларе, харизматичног августинца чија је највећа служба императору било управо његово ватрено анти-турско проповедање. (Goloubeva, 2000, стр. 125).

још у првој половини XVI века, није се суштински мењала до времена аустријско-турских ратова с краја XVII и почетка XVIII века, када су Турци стигматизовани традиционалним епитетом „Erbfeind“ или „наследни непријатељ“.

На великом броју медаља које комеморишу победу код Београда 1717. године, представљен је на аверсу цар Карло VI победник над Турцима – у погрсју, у античком костиму са лоровим венцем на глави. Погрсје цара некад замењује његова алегоријска представа – најчешће царски орао који напада турску утврду или положаје,¹⁵ или нека друга персонификација.¹⁶ На реверсима су каткад приказане сцене битака или ведуће Београда.¹⁷ Често су то амблематске или алегоријске композиције које директно алудирају на самог Карла VI: царева лична девиза CONSTANTIA ET FORTITUDINE са сунцем које исијава зраке и царским орлом који у канџама држи полумесец, док испод њега лавица са лавићима који представљају Аустрију и њене савезнице, нападају аждају – тј. Турску (Вајферт, 1884, бр. 29, 31, сл. бр. 23. таб. IV). Слично могу бити тумачене и медаље на којима је цар представљен као Херкул (Matsche, 1981, I, стр. 343–371). Као што је славни херој поразио речног бога Ахелоја и одузео му рог (који се везује и за рог изобиља), тако је и Карло VI, нови Херкул, победио турску речну флоту и донео благостање ослобођеним народима (сл. 42).¹⁸ На другој медаљи издатој истим поводом, Херкул се бори са Антајем који је поистовећиван са мухамеданством, док на земљи поред Херкулове тољаге, лежи тоболац са стрелама и турски турбан (Вајферт, 1885, бр. 32, стр. 64, сл. бр. 24, 25, Табла V; гравира ове медаље представљена је у Heraeus, 1721, стр. 39) (сл. 4).¹⁹ Натпис FVNESTA LACESSITIO реферира на стихове Плинија

¹⁵ Орао баца муње на тврђаву и на турске шаторе. Около је натпис SECIDIT UTRUMQUE (Вајферт, 1884, бр. 18, 27, сл. бр. 13. таб. III); Орао лети уз кулу, десном ногом (канџама) држи муњу, а левом скиптар и крст. На врху куле је полумесец, у њу ударају муње из облака. Натпис: DEISEN NICHT ZUHOCH VEST (Вајферт, 1884, бр. 20, 28, сл. бр. 15. таб. III; Vereš i Mandić, 2007, стр. 49).

¹⁶ Испред куле у пламену на коју падају муње, седи женска фигура огрнута плаштом, расплетене косе. Натпис: DOMINE, DIXERUNT: PAX ERIT VOBIS, ET ECCE PERVENIT GLADIUS USQ AD ANIMAM. Посребрена бронза, резао Martin Brunner. НМБ, инв. бр. Мс 1054 (Mandić, 2006, сл. 6, 62).

¹⁷ Приказана је битка и турски шатори, у позадини бомбардовање београдске тврђаве. Натпис: TRADIDIT DOMINUS IN MANUS EIUS MADIAN OMNIA CASTRA EIUS. IVD. 7. Бронза, резао Martin Brunner. Музеј града Београда, инв. бр. 1029 (Crnobrnja, 2004, сл. 6, 63); План Београдске тврђаве, околних утврђења и турског табора. Натпис: CAROLO SUBIGITUR BELGRADUM (Вајферт, 1884, бр. 25, 30, сл. бр. 19. таб. IV; Vereš i Mandić, 2007, стр. 49).; План тврђаве са натписом: ULTRIMUM OPUS MARTIS CETERA PACIS ERUNT. Реверс медаље у напомени 18; Панорама града на месечини испод звезданог неба, и натпис DER TÜRCHEN HEER ZERSTIEBT UND BELGRAD SICH ERGIEBT D.18. AUGUSTI. 1717. Реверс медаље из напомене 17.

¹⁸ Херкул стоји огрнут лављом кожом, десном руком држи батину, а левом рог. Натпис: DEVICTI ACHELOI E CORNIBUS UMUM (Вајферт, 1884, бр. 23, 29, сл. бр. 18. таб. IV). Херкул се борио са Ахелојем, највећим од речних богова, око Дејанире, лепе Енејеве ћерке. Херкул је успео да баца Ахелоја на земљу, али се он претворио у змију, а затим у бика, коме је Херкул сломио рог. По једној верзији Херкул је рог врагио Ахелоју, а овај му је за узврат дао Амалтејин рог изобиља (Срејовић и Цермановић, 1987, стр. 71).

¹⁹ Антај, краљ Либије, одликовао се циновским растом и изузетном снагом. Херкул је са њим морао да се такмичи у рвању. Причало се да је Антај Геин син и да сваки пут кад додирне земљу стиче нову

сл. 4



Медаља освајања Београда 1717. године, гавира из књиге К. Г. Хереуса
Inscriptiones et symbola (1721), стр. 39.

млађег, којима су се римски војници ругали мртвом Децебалу након победе над Дачанима: „О Децебале, зар ти нисмо рекли да је погубно изазивати Херкула?“. Опет попут Херкула, Карло VI поразио је бројчано много јачег непријатеља: у одсечку се каже да је потучено двеста хиљада Турака. Појављивање Херкулових стубова на медаљама не указује само на Карла као новог Херкула – који је дошао до граница познатог света, већ и на Херкула предводника муза и покровитеља уметности, о чему сведочи и само царско интересовање за такав цењени уметнички род као што је медаљерство. Неке представе на реверсу медаља реферирају на новоослобођене области које су после победе над Турцима дошле у посед царске круне. Попрсе бога сунца Аполона постављено је на стуб на коме су две круне које симболизују присаједињене провинције Дацију и Мезију, као и турске заставе и тугови који указују на побеђеног непријатеља. У подножју стуба седе две мушке фигуре – једна са скиптром у руци, друга са прекинутим ланцима, које представљају ослобођене провинције које су донедавно грцале у турском ропству.²⁰ Цар који се по римској империјалној традицији сматрао потомком Аполона, на високом је, уздигнутом постољу, одакле сија попут светионика свима наочиглед.²¹ На једној медаљи два војника са српом у руци постављају на брежуљак сноп жита, на коме је грб Тривалије, вепрова глава прободена стрелом.²²

снагу. Херкул га је победио тако што га је одигао од тла (Срејовић и Цермановић, 1987, стр. 34).

²⁰ DACIA MOESIAQ. SUP. PROVINCEAE CAROLI. Сребро, кована. Резао В. Richter. (Вајферт, 1884а, бр. 27, ил. бр. 21 и 22. таб. IV).

²¹ Хероизација римских императора симболисана је култом непобедивог сунца, персонификованог у Аполону, док је идентификација Христа са овим соларним божанством, изведена је из јеванђеоске метафоре о светлости (Јован 8, 12; стр. 9, 5; итд.). Ноћни пут сунца од запада ка истоку, значио је, по теолозима, Христов пут од сахране и силаска у Хад, до Васкрсења и Вознесења у небо. Од посебног значаја било је приписивање Христу пророчког имена „сунце правде“ по стиховима из Малахије 3, 20 (упоредити О’Rourke, 1997, стр. 179–180; за значење код Хабзбурга Matsche, 1981, стр. 358–363).

²² Натпис: НАЕС FUERAT DIGNA · ТЕ · AUGUSTO CAESARE. MESSIS (Вајферт, 1884, бр. 18, 28, сл. бр. 13. таб. III). Реверс медаље из напомене 17.

На извесном броју представа на медаљама Карло VI се слави као нови Гидеон и аустријски Јасон. Прича о пророку Гидеону и традиција Златног руна заузимали су важно место у империјалној идеологији (Matsche, 1981, стр. 253–266).²³ Кроз повезаност аустријских владара са причом о Јасону и Златном руно, наглашавала се повезаност садашњих царева са њиховим бургундским прецима. Војевање Карла VI против Турака посматрано је као специфично хабзбуршки династички задатак који подразумева крсташки поход зарад *бургундског наслеђа*. После пораза католичке крсташке војске код Никопоља 1396. године, Јован Неустрашиви од Бургундије провео је своје понижавајуће заточење у Конхизу – управо у месту у ком је Јасон стекао златно руно. Ратови са Турском требало је, зато, да остваре освету за срамно заточење, у име Карлових бургундских предака који у сопственом подухвату нису успели. Хабзбурзи који су себе сматрали потомцима Бургунђана сматрали су се и наследницима витешког реда Златног руна који је 1429. године основао војвода Филип Добри. Још у XV веку *Gedeonis signa* био је изабран за симбол и заштитни знак реда, а старозаветни пророк Гидеон и сам повезан са руном, сматран је префигурацијом самог цара управо због бескомпромисне борбе са идолатријом и јереси (Pinson, 2001, стр. 217).

На медаљи издатој поводом освајања Београда Карло VI приказан је са Ордемом Златног руна око врата, док на реверсу две фигуре – Вера и Мир – држе штит. Око представе је натпис REP CHRIST PACE BELLOQ STABILITA (Vereš i Mandić, 2007, стр. 48). На реверсу друге медаље изнад панораме освојеног Београда лети крилата Викторија са огњеним мачем и стоји натпис: GLADIUS DEI CAROLI ET GIDEONIS EUGENII (Вајферт, 1884, бр. 19, 28, сл. бр. 14. таб. III; Vereš i Mandić, 2007, стр. 49). На медаљи из Музеја града Београда, на реверсу, је коњаничка представа принца Еугена са уздигнутим мачем у руци, на којој је означен као „Мач Гидеонов“ – NON EST HEIC ALIVO NISI GLADIUS GIDEONIS (сл. 56).²⁴ Формулација следи старозаветну слику праведне освете над неверницима вођене Божјом руком (Књига о судијама 7, 13–14, 20) по којој пророк Гидеон са својом малобројном војском поражавала Мадитјане. На сличан начин Еуген као изасланик и заступник цара Карла VI и његов мач, поражавала Турке у бици код Београда.²⁵ На гравирима које описују војне победе царске војске, уместо цара Карла VI јавља се Еуген Савојски као његов

²³ У контексту бургундског наслеђа тумачи се и крст Светог Андреје (*crux vitrix*), који је у исто време и Христов иницијал. Мотив срећемо на медаљи издатој поводом Пожаревачког мира (Вајферт, 1884, бр. 39, 67, сл. бр. 31, таб. VI).

²⁴ Музеј града Београда, инв. бр. 256 (Crnobrnja, 2004, стр. 63).

²⁵ На већ помињаној гавири Јана ван Хухтенбурга *Vue et Representation de la Bataille de Peterwaradin donnée le 5 D'août 1716*, Еуген Савојски приказан је у центру композиције на пропетом коњу са мачем у руци, у тренутку тријумфа, како даје последње инструкције својим официрима, док му са неба пристиже лоровов венац. На другој Хухтенберговој гавири из Музеја града Београда *Vue et Representation de la Bataille de Belgrade donnée le 16 D'août 1717*, константиновски аспект потпуно је потиснут зарад истицања идеје хришћанског витеза. Усамљена фигура принца Еугена Савојског, изразито портретских одлика, приказана је у доњем левом углу сцене, на пропетом коњу који гази штит пораженог Турчина, док му победнички венац и палмову грану доноси царски орао.

сл. 5а, 5б



Медаља освајања Београда 1717. године, Музеј града Београда, инв. бр. 256.

заступник. Он је главнокомандујући царских снага и председник Ратног већа, изасланик цара и његова продужена рука. Када се 14. маја 1717. године принц Еуген опраштао од Карла VI да би кренуо у поход на Турке, цар му је предао „Распеће богато украшено дијамантима у чијем знаку треба да поведе рат против заклетог непријатеља“ (Matsche, 1981, стр. 132–133). Он је угарски Марс, оличење храбрости и врлине, представљен у античком оклопу с уздигнутим мачем у руци (Х. Вајферт, 1884, бр. 36, 65, сл. бр. 28, табла V). На аверсу једног броја медаља представљен је принц Еуген како око врата носи ланац витеза Златног руна (Сл. 5а).

Коњаничка представа базира се на традицији која поштује формулацију *Miles Christianus* широко прихваћену у европским оквирима још од XVI века, која је била актуелна након избијања аустријско-турских сукоба крајем XVII века и примењивана у оквирима владарских пропагандних програма. Овакве кончетистичке основе представљале су опште место европске нововековне културе и засноване су на Еразмовом раном делу *Enchiridion Militis Christiani* (Тимотијевић, 1987, стр. 81–91). Концепт хришћанског војника веома је стар. Прву форму даје му свети Павле када шаље инструкције Ефесцима. Он саветује: „Стојте, дакле, опасавши своја бедра истином, и обукавши оклоп праведности, обујте ноге приправношћу на еванђеље мира. При свем том узмите штит вере, којим ћете моћи да погасите све огњене стреле нечастивога. Примите и кацигу спасења и духовни мач, који је реч Божија“ (Еф. 6, 14–17 у Нови завет, 1992, 388). Младачки рад Еразма Ротердамског из 1506. године *Enchiridion militis Christiani* био је током реформације и контрареформације изузетно утицајан као морализаторско штиво и имао велики утицај на уметничке програме.²⁶ Идеја о хришћанском војнику у изворном, еразмијанском облику није

²⁶ Овај приручник послужио је као литерарни предлог Албрехту Диреру за легендарни отисак *Витез, смрт и ђаво* који се у историјско-уметничкој литератури узима као амблематски *exemplum* за хришћанског витеза (Panofsky, 1955, 151–154; за другачија схватања видети Emison, 2005, стр. 511–522).

имала никаквих владарских импликација, и накнадно је, од времена Карла V, била увучена у механизам владарске пропаганде.

Сагледан у овом светлу, принц Еуген Савојски је *Gladius Gideonis* и *Mars Hungaricus*, чије врлине и ратну вештину славе панегирици тога времена. Његова омиљеност била је огромна широм Европе, а генијалност војног стратега доказана у свим великим биткама Рата за шпанско наслеђе и поново са Турцима. После победе код Београда, папа Климент побожном генералу који је границе хришћанства проширио на штету неверника, као знак посебне наклоности шаље мач (Павловић, 1901, стр. 166; Prinz Eugen, 1986, стр. 240–241).

AUGUST PACATOR

На крилима великог ратног успеха и са значајним територијалним проширењима, оживела је на сликовним представама Карла VI империјална иконографија којом се хабзбуршки монарх слави не само као предводник хришћанског света у борби против неверника, него и као доносилац мира и благостања народима под његовом влашћу (за римско-цезарске узоре у владавини Карла VI видети Matsche, 1981, I, стр. 291–296). Ова реторика у себи је обједињавала идеје праведног рата са миром који му следи, за који је пресудна улога монарха као врховне хармонизирајуће силе.

Идеја да без праведног рата добијеног уз Божју помоћ не може да наступи жељени мир, исказана је и на медаљи поводом Пожаревачког мира на којој су на аверсу представљени орао и сова како седе на дрвету палме. Изнад орла је сунце, а изнад сове месец – симболи Аустрије и Турске, док дрво палме симболише управо склопљени мир.²⁷ Иста медаља на реверсу носи представу Карла VI, у пуној фигури и обученог у римски оклоп (Вајферт, 1884, бр. 49, 106, 107, сл. бр 40, таб. VII). Он десну руку у којој држи скиптар диже према сунцу, високо на небу, а левом показује ка месецу који се спушта. Библијски стих „Стани сунце, изнад Гибеона, и мјесече, изнад дола Ајалона!“ (Јошуа 10, 12 у Библија, 1983, стр. 179), указује на старозаветни догађај када је Исус Навин са израелском војском притекао у помоћ савезничком граду Гибеону, и призвавши Божје име поразио војску пет краљевина која је опседала град. Библијски догађај сведочи да је Јахве зауставио сунце које није зашло докле год сви непријатељи Израела нису поражени. Карло VI је, попут Исуса Навина, изабраник Божји и војсковођа – онај који је изабрани народ „Немачки Израел“ увео у обећану земљу.²⁸

²⁷ Током ратова са Турцима, у јавности је интензивно пропагирана идеја о евхаристичном сунцу које ће победити отомански месец (Симић, 2011, стр. 57).

²⁸ Поновљена је формулација медаље Леополда I која обележава Битку код Офена и медаље поводом освајања Будима 1686. године (Schumann, 2003, 328, 566, Abb. 33; Goloubeva, 2000, стр. 147).

сл. 6



Медаља Пожаревачког мира 1718. године, Народни музеј у Београду, Збирка новца новог века, медаља и одликовања, инв. бр. М. XI. 888

Са оживљавањем интереса за антику, хабзбуршки владари себе објављују за наследнике Августа, а своје врлине и дела комплементарним схватањима античког света. Као што је Август после победе над Марком Антонијем затворио врата Јанусовог храма, која су симболично отворана у време рата, слично чини и Карло започињући Пожаревачким миром ново доба трајне мирнодопске владавине. Медаља Пожаревачког мира из Народног музеја у Београду (сл. 6),²⁹ чији је идеатор Хереус, веома јасно реферира на личност цара као новог Августа. Она показује императора крунисаног лаворовим венцем – због трајне победе над Турцима, то јест због мира који је успостављен победом. Он је обучен у тогу и ослоњен на крст коме је у својој побожности приписао победу. За крст је причвршћен штит – симбол победе, који је означен натписом DE BARBARIS GENTIBUS.³⁰ Тријумф је још више истакнут поломљеним оружјем непријатеља, приказаним у подножју крста. Религија у десној руци држи књигу затворену са седам печата, симболима седам сакрамената, док је крај њених ногу положен је хришћански земаљски шар (*orbis christianus*) који симболизује народа које је Карло VI ослободио у Турском рату. Цару се пружа храстов венац по угледу на Августа – доносиоца мира. Карло VI је натписом означен као AUGUSTO PACATORI. III – тј. као троструки доносилац мира у ратовима које је окончао: са Мађарском – тј. дугогодишње ратовање са побуњеницима Франца Ракоција; са Французима – рат за Шпанско наслеђе; и са Турском који је окончан Пожаревачким миром (Heraeus, 1721, стр. 55).

²⁹ Бакар, ливена. Народни музеј у Београду, инв. бр. М. XI. 886 (Тодоровић, 1970, стр. 521, бр. 5).

³⁰ Такав распоред имитира античке новчиће на којима је штит причвршћен за палму (Matsche, 1981, стр. 136).

Један број медаља на реверсу има представе споменика: обелиск са хералдичим обележјима,³¹ цареву бисту,³² или царев коњанички споменик на високом постаменту.³³ Било да је царева победа означена крилатом Викторијом или окованим робовима који седе на подножју постамента или грбовима освојених тј. ослобођених земаља, присуство споменичког обележја увек сугерише трајност, али не само материјалних тековина, већ мира који се будућим генерацијама преноси као наслеђе.³⁴ Цар попут новог Августа започиње *рaх готана*, ново доба општег благостања под благословеном владавином Хабзбурга. О општем добру као трајној тековини мира сведочи натпис на стубовима који фланкирају коњанички споменик Карла VI: *salus ultra*, док су Херкулови стубови, вишевековни амблем Хабзбурга, овде украшени царским орловима (за настанак девизе видети Rosenthal, 1971, стр. 204–228).

MODESTIA И CLEMENTIA

Побожност, правдољубивост и самилост кључне су за свако политичко деловање у пракси, па се у хришћанској владарској доктрини врлине владара сагледавају и са становишта корисности. Јустус Липсиус пише о предностима и очигледној неопходности религије за друштво и посебно за владара и његове поданике.³⁵ Из тог разлога треба пустити религију да буде свеза и темељ државе. Ослањајући се у великој мери на античке ауторитете али и Свето писмо (Римљанима 13, 1), Липсиус је тврдио да краљ све прима од Бога. Посебно важне међу владарским врлинама биле су оне изведене директно из религије: скромност (*Modestia*) и самилост (*Clementia*) – за које се сматрало да су карактеристичне за аустријске владаре још од најстаријих времена.

Скромност је представљала битну компоненту хабзбуршке побожности која је посебно наглашавана радњама попут обожавања Сакрамената. Том приликом се цар наочиглед јавности појављивао као смерни учесник еухаристијске процесије, гологлав и у једноставној одећи. Исте идеје почивају и у хабзбуршким сакралним грађевинским подухватима, од којих је најистакнутији пример црква св. Кар-

³¹ Иза обелиска крунисаног венцем су палмова и храстова грана и турски тугови и заставе. На њему су медаљони са полумесеком и са предстама Темишвара и Београда. У дну седе два заробљеника. Натпис је *HOС VIRTUTIS OPUS*, док се у исечку каже да је Турцима наметнут мир (Вајферт, 1885, бр. 41, 67, сл. бр. 35, табла VI).

³² Натпис: *RHENI PA/CATOR ET/ ISTR/ CAROL VI/ R:I*. Сребро, кована, резао Johann Carl Hedlinger, Народни музеј, инв. бр. М. XI 888 (Тодоровић, 1970, 521, бр. 7) (сл. 2а).

³³ Сребрна, кована, резао Vestner. Народни музеј Пожаревац, инв. бр. 695 (Манојловић, 2002, стр. 64).

³⁴ „Заборав и нехајност будућих генерација уништавају статуе и олтаре, ништа није вечно; због тога се недостатак вечности компензира лојалним срцима поданика“, каже се у често цитираном наводу из *Панегирика Трајану* Плинија Млађег (Goloubeva, 2000, стр. 93).

³⁵ Ове идеје Липсус износи у својој књизи *Monita et exempla politica, qui virtutes et vitia principum spectant* (Антверпен 1605) коју је посветио владару шпанске Низоземске, надвојводи Алберту (Coreth, 2004, стр. 3).

ла Боромејског у Бечу. На многобројним медаљама издатим поводом Пожаревачког мира, видљиве су, мада у много мањем обиму, сличне тенденције. На медаљи из Народног музеја у Пожаревцу на којој Религија вози четворопрег, истакнут је аспект царево скромности која се испољава управо кроз презентовање побожности (сл. 7).³⁶ Истакнуте су истовремено две врлине: *побожност* која, по Хереусовом објашњењу, сама по себи представља „тријумф мира“, али демонстрира и *скромност* цара, који по угледу на неке римске императоре није желео почести. Уместо њега, место у тријумфалним колима заузима Религија (Hereaus, 1721, стр. 53). Она уместо уобичајене лаворове гране симбола победе држи – маслинову грану, симбол мира, а уместо скиптра од слоноваче, владарске регалије – победоносни знак крста, јер је управо на тај начин цар почињао и завршавао рат, не на штету других, као код већине ратова у Европи, већ за општу добробит. Царево умерено држање (*moderatio*) подједнако је у миру као и у победи. У колима се налази још, уместо персонификације победе, представа Мира (*Pax*) која крунише мајку слоге, тј. Религију. Мир то чини победничким венцем, док у другој руци држи Меркуров штап. Поред тријумфалних кола, на левој страни, стоји Правда са мачем и вагом у једној, а штитом као противтежом у другој руци. Овај мотив би, по Хереусу, требало да симболише „праведну“ тј. равномерну заштиту свих народа уједињених под царским скиптром. На другој страни стоји *Virtus* са знаком царских легија које су извојевале победу – римским легионарским орлом на копљу (Hereaus, 1721, стр. 53). Тријумф се означава натписом DE CHRIST. NOMIS HOSTIBUS. Код ове медаље сусреће се као споредни мотив повезивање правде и рата и њихове укупне подређености миру (Oestreich, 2008², стр. 51), односно религији – што је у сагласју са горе поменутих врлинама владоаца. Повлачење Карла VI у сцени тријумфа у корист Религије којој он препушта заслуге за победу, стоји у вези са његовом изузетно посвећеном религиозношћу и скромношћу пропагираној у панегирицима.³⁷ Док је код ранијих Хабзбурга скромност само литерарна традиција, код Карла VI она налази сликовно-симболички израз – и то не само на овој медаљи.

Отац Карла VI Леополд I кроз пола века дуг ривалитет са Лујем XIV, прихватио је неке од екстремних видова саморепрезентације. Представе Луја као Аполона који вози тријумфалну квадригу на слици из Версаја или Јосифа I на сличној композицији на своду трпезарије у Шенбруну, сведоче о томе (Burke, 1992, стр. 177). Важно је поменути како Карло VI није представљан као учесник у биткама, што је било уобичајена пракса у ранијим временима. Оваква одлука може се тумачити

³⁶ Сребрна, кована, резао Fuchs (реверс), Народни музеј Пожаревац, инв. бр. 690 (Манојловић, 2002, стр. 63).

³⁷ На медаљи издатој поводом освајања Београда 1688. године Леополд I и престолонаследник Јосиф приказани су као тријумфатори у процесији, у двоколици коју вуку два царска орла, док их са неба крунише персонификација Угарске (Schumann, 2003, стр. 330, 567, Abb. 36). На цртежу Јана Онгерса из Мађарског Немзети музеја, насталог поводом склапања Карловачког мира, испред тријумфалне кочије са Леополдом I и Максимилијаном Емануелом, налази се кочија са папом која симболише тријумф хришћанске вере над мухамеданством (*Baroque Art*, 1993, стр. 136, 302, Abb. 117).

сл. 7



Медаља Пожаревачког мира 1718. године, Народни музеј у Пожаревцу, инв. бр. 690.

инсистирањем на владаревој скромности, али и улози брижног *pater patriae* који се моли за своје поданике док они војују у рату. Као израз скромности може се тумачити и недостатак споменика са представом цара у јавном простору (ако се изузме неколико ретких примера), које су у потпуности заменили религиозни споменици који су дословни израз цареве побожности.³⁸

*

Clementia је као владарска врлина слављена још у античком добу.³⁹ Она се у јавном животу Рима развила из осећања самилости који се у рату исказивао према побеђеном непријатељу и била квалитет који се очекује од императора у односу према његовим поданицима.⁴⁰ Пример *clementiae* Јулија Цезара који је после рата са Помпејем, амнестирао све побеђене непријатеље, прихваћен је и у хришћанској етичкој доктрини као компатибилан Божјој милости, нарочито преко радова, Томе Аквинског.⁴¹ Кроз оживљавање неостиоцизма у XVI и XVII веку ушла је *clementia* и у актуелне владарске теорије. Позивајући се на Сенеку, Липсиус самилост слави као „најљудскију од свих врлина“ (Oestreich, 2008², стр. 44). Хабзбуршка *Clementia Austriaca* посебно је истицана у опозицији са дивљаштвом (*saevitia*) и суровошћу (*crudelitas*) непријатеља – Турака, чија се варварска природа сматрала узрочником рата (за идеју *Clementia Austriaca* видети Matsche, 1981, стр. 218–223). Цар показује

³⁸ Ово је посебно видљиво опет у поређењу са Лујем XIV и његовим грандиозним пројектима само-репрезентације као што су краљева скулптура „Луја Победника“ на Place des Victoires, или коњаничка статуа на Place Luis-le-Grand.

³⁹ Термин *Clementia Caesaris* односи се на време после грађанских ратова када је Јулије Цезар свим противницима дао амнестију и прихваћен је као владајућа етика.

⁴⁰ Познато је Сенекино дело „De Clementia“, својеврсно античко „принчевско огледало“, које је упутио свом некадашњем васпитанику Нерону као упутство за успешно владање .

⁴¹ Аквински у *Summa Theologica* нарочито расправља о сличностима и разликама између самилости (блажности) и кроткости (Aquinas, 1947, стр. 4181–4189).

сл. 8а
сл. 8б



Медаља Пожаревачког мира 1718. године, Народни музеј у Београду, Збирка новца новог века, медаља и одликовања, инв. бр. М. XI. 886.

самилост и према таквом противнику. Непријатељ понизно моли за мир, а цар га у својој великодушности и самилости даје. На аверсу медаље издате поводом Пожаревачког мира представљена су два Турчина како стоје и држе у свакој руци по једну маслинову грану. На земљи међу њима, положена су две укрштене сабље. Около је натпис: NULLA SALUS BELLO PACEM TE POSCIMUS. На реверсу је суво дрво на чијим гранама висе два пробušена турска ратна бубња са натписом ACCEPTA ACCEPTAE SUNT VERBERA CAUSA QUIETIS (сл. 8а и 8б).⁴² На аверсу друге медаље представљен је цар који седи на престољу, под балдахиним. Испред њега клече три Турчина која моле за мир. Цар има круну на глави и скиптар у десној руци, док леву пружа Турцима у знак прихватања мира.⁴³ На још једној медаљи Пожаревачког мира Меркур подноси цару повељу мира на којој је натпис: INDUCIAE // CUM HOSTIBUS. Цар седи испод крошње палме. У средини је мастионица у облику топа. Около горе натпис: VICTOR NON ALIO SUBSCRIBIT PACTA COLORE. Иза Меркура клечи Турчин молећи за мир. У одсечку: IN PACIS // INDUCIAS DEBELLATO SUPPLICI HOSTI // GLORIOSE CONCESSAS.⁴⁴ Извештаји кажу да је приликом склапања мира у Пожаревцу, од стране аустријске делегације непрестано вођено

⁴² Сребрна, кована, несигнирана. Народни музеј у Београду, инв. бр. М. XI 766 (Тодоровић, 1964, 45, бр. 21; Тодоровић, 1970, 520); Народни музеј у Пожаревцу, инв. бр. 697, 698, 752/2 (Манојловић, 2002, стр. 61); Музеј града Београда, инв. бр. 2985 (Crnobrnja, 2004, стр. 63, сл. 9).

⁴³ Натпис DABIMUS CAESARI QUAE SUNT CAESARIS део је стиха (Мареј 22, 21; Марко 12, 17 и Лука 20, 25) из јеванђеоског извештаја о плаћању пореза. На реверсу је орао са круном на глави који у кљуну држи географску карту на којој су називи земаља које је царска војска ослободила од Турака. Натпис: SIC REDIT AD DOMINUM, QUOD FUIT ANTE SUUM. У одсечку: PAX SANCITA PASSA: // ROWIZ XXI. IUL. // MDCCXVIII. Сребрна кована, резао Martin Brunner. Народни музеј у Пожаревцу инв. бр. 696 (Манојловић, 2002, стр. 64). Народни музеј у Београду, инв. бр. М. XI 890 (бакарна) (Тодоровић, 1970, стр. 522, бр. 9).

⁴⁴ Сребрна, кована, резали (аверс) Vestner и (реверс) Ph. H. Müller. Народни музеј у Београду, инв. бр. М. XI. 885 (Тодоровић, 1970, 520, бр. 4); Народни музеј у Пожаревцу, инв. бр. 691 (Манојловић, 2002, 61); Музеј града Београда, инв. бр. 2986 (Crnobrnja, 2004, стр. 63, сл. 8).

рачуна о томе да се јасно истакне ко мир тражи а ко га даје. За преговарачким столом царски представници морали су да наступају са надређеног положаја, положаја победника, а сваки договор са супротном страном, тумачен је као концесија и израз добре воље милостивог цара.

„SALUS PUBLICA“

Полазна база идеологије врлина Карла VI било је опште схватање да одређене врлине владоца, било монархистичких или републиканских, чине основу и гаранцију „добре владавине“, тј. добро уређене и просперитетне државе. При томе су и код врлина монарха доминирале пре свега оне које су се односиле на јавни интерес – коме теже и држава и поданици. При разматрању хабзбуршког канона врлина више пута смо наилазили на интенције које упућују на бригу владара за благостање поданика, тј. опште добро – *salus publica* (Matsche, 1981, стр. 223–233). Оно се кроз уметничке теме и програме слави као крајњи циљ и сврха свих царских врлина. Поред основне конотације *pietas* као побожности, она по античком схватању представља осећај дужности који човек има према другима и манифестује се кроз деловање појединца у циљу општег добра – било у служби државе, или ради прослављања богова, или кроз лојалност према породици.⁴⁵ Зато владар не само што својом побожношћу представља узор за поданике, подиже цркве и друге сакралне грађевине, штити и брине се за душе поданика, већ његова *pietas* активно делује и на телесно благостање поданика. Идеја општег добра заузимаће централно место у теорији државности од времена Просветитељства, мада није необична и нова ни за време барока и апсолутизма, макар не у теорији. Идеја представља античко наслеђе из периода римске републике, које је актуелизовао нововековни политички хуманизам. Сем тога, по средњовековном схватању, опште добро је било циљ и сврха саме државе и постојања и власти и владара. Из свега наведеног произилази концепт општег благостања у теорији државности раног апсолутизма, који су у првом реду заступали апологети контрареформације, те је из тог разлога био теолошки орјентисан.⁴⁶

Код свих подухвата Карла VI, општа корист била је увек посебно истицана. Она је његовој владавини утемељеној на Божјој милости и праву рођења, давала легитимитет и са практичне стране. Јединство са поданицима у заједничком мате-

⁴⁵ Појму *pietas* био је у бароку близак појам *patria* (за детаљно сагледавање појма патриотизма видети Симић, 2012, стр. 26–27). Јустус Липсиус у свом делу *De Constantia* (1584) напада лажну *pietas* маскирану у љубав према отаџбини. Права *pietas* може се односити само на Бога и родитеље, док је за осећања према домовини доличније користити појмове *amor, inclinatio, caritas*. (Oestreich, 2008², стр. 20).

⁴⁶ Идеја „јавног добра“, актуелна је у филозофији државе од времена Карла V кроз неосхоластику, нарочито у Шпанији. О томе говори у свом делу *De Potestate Civili* (1528) шпански доминиканац Франциско Виторио, обновитељ аристотелијанско-томистичке високе схоластике и хришћанског хуманизма (Valenzuela-Vermeiren, 2013, стр. 83).

ријалном циљу, наглашавање идеје опште добробити, било је за Хабзбурге израз њиховог хришћанског режима, а он је био резултат реалполитичког размишљања у пракси.

*

Владарске врлине Карла VI манифестују се на видљив начин кроз споменике и грађевине и директан су производ и последица њиховог деловања у јавности. У том смислу написао је језуита Антон Хелер 1733. године трактат *Augustae Carolianae Virtutis Monumenta*, у коме се представљају цареви подухвати, како реалполитички, тако и уметничка достигнућа.⁴⁷ Овај трактат у великој мери илуструје аутентичну концепцију програма јавних подухвата Карла VI. Кроз намену грађевина и споменика које је цар подигао, на директан начин се изражавају његове врлине које успешно делују на јавно мњење у корист државе и зарад опште добробити (Matsche, 1981, стр. 62). Дело *Augustae Carolianae Virtutis Monumenta* представља важан аргумент у прилог тези да у основи укупних подухвата Карла VI – на пољу архитектуре, скулптуре и грађевинарства уопште, као и у избору објеката и њиховој практичној намени, значењу и функцији, као и подели на области – лежи државно-политички програм чији је циљ да манифестује врлине монарха. Из тога произилази да грађевинска активност Карла VI подлеже не само функционалним или естетским захтевима, већ и политичком концепту (Matsche, 1981, стр. 386).

Трактат је подељен на области од којих је свака илустрована посебном гравиром на којој су представљени споменици из различитих домена: религије – *Aedificia sacra*; грађевинарства, науке и уметности – *Aedificia docta*; привреде и трговине – *Aedificia oeconomica*; социјалног и јавног поретка – *Aedificia civilia*; ратне опреме за обезбеђење мира – *Aedificia bellica*; Последњи одељак Хелеровог трактата посвећен је војном грађевинарству које је „уз највеће могуће трошкове подигао цар за одбрану провинција од упада непријатеља, или за сигурно чување ратних направа и заштиту здравља војника било рањених или здравих“ (Höller, 1733, стр. 85). Главне тачке одељка су утврђења у Београду, Темишвару, Оршави, Порта Каролина у Карлсбургу, Дом инвалида у Пешти, касарне и Дунавска флота. На листу који илуструје *Aedificia bellica* приказан је ратни трофеј – оклоп са кацигом, на дорском стубу који стоји на почасном постољу окружен ратним заставама, оружјем и другим војним знамењима (сл. 11).⁴⁸ На платнима застава које су окачене о копља, на штиту и груд-

⁴⁷ Спис има пун наслов *Augustae Carolianae Virtutis Monumenta seu Aedificia a Carolo VI. Imp. Max. P(ater). P(atris) per Orbem Austriacam Publico Bono posita* и представља дисертацију из области слободних уметности, илустровану бакрорезима, коју је језуита Антон Хелер 1733. године објавио у Бечу код царско-краљевског дворског штампара.

⁴⁸ У Алфатијевим *Амблемима*, на амблему уз мото „Из рата у мир“ (*Ex bello pax*), представљена је кацига окружена пчелама, и епиграмски текст: „погледајте кацигу коју је некада носио неустрашиви војник, која је некада била попрскана крвљу непријатеља; сада, са доласком мира, предата је пчелама да је користе њену шупљину, и сада доноси саће и слатки мед. Нека оружје почива далеко одавде.

ном оклопу налазе се представе царских подухвата – тј. војног грађевинарства. На застави обележеној римским бројем I представљен је *Утврђени Београд*, где се виде новосаграђени бастиони и прилази, као и Горњи и Доњи град. На углу испред зида приказан је бастион пред којим мирно стоји *Constantia*. Она се одмара од рада ослоњена на стуб, „пошто је највећи део утврђења управо завршен“, објашњава Хелер (Höller, 1733, стр. 86). Она показује на грб са царским двоглавим орлом на зиду. *Constantia* је сигурна у његову заштиту – чему одговара цитат из Марцијала постављен изнад панораме града: NON TIMET HOSTILES IAM LAPIS ISTE MINAS (Martial, 1919, стр. 407). До њених стопала је минер који вири из изрованог тла, представљен као турски ратник ћелаве главе са перчином.⁴⁹

Када је 1733. године Хелер објавио своју тезу, Београдска тврђава је била највећим делом реконструисана, а неопходни објекти и спољна утврђења интензивно су се градили. У складу са концептом *salus publica*, Београдска тврђава замишљена је као јавни „споменик“ из домена војног грађевинарства, за употребу у војне сврхе, за смештај људи и опреме, чији је првенствени циљ очување мира. У њој је још једанпут обједињена идеја праведног рата са миром који му следи, а за који војна сила, оличена у многољудним гарнизонима и снажним утврђењима, представља најбољу гаранцију.

ЛИТЕРАТУРА

- Aquinas, T. (1947). *Summa Theologica*. New York: Benziger Bros. Christian Classics Ethereal Library. <http://www.ccel.org/ccel/aquinas/summa.pdf> (12. 09. 2014).
- Baroque Art in Central Europe, Crossroads*. (1993). Budapest: Budapesti Történeti Múzeum.
- Belting, H. (1994). *Likeness and Presence, A history of the Image before the Era of Art*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Benjamin, V. (1986). Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. *Estetički ogleđi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Biblija: stari i novi zavjet*. (1983). Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Blanning, T. C. W. (2002). *The Culture of Power and the Power of Culture, Old Regime Europe 1660–1789*. Oxford: Oxford University Press.
- Bleznick, D. W. (1958). Spanish Reaction to Machiavelli in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 19, No. 4. Philadelphia: Penn Press. DOI: 10.2307/2707922.
- Burke, P. (1992). *The Fabrication of Luis XIV*. New Haven, London: Yale University Press.
- Вајферт, Х. (1884). Споменице о узећу Београда од Турака године 1688. 1717. и 1789. *Старинар српског археолошког друштва* 1 и 2. Београд, 20–31, 64–68.

Нека буде законито латити се оружја само када се не може на други начин одржати вештина мира“ (Emblemata, 1548, 141).

⁴⁹ Хелер детаљно описује грађевине Доњег и Горњег утврђења, подигнуте до 1733. године, градска утврђења и она са друге стране Дунава и Саве (Höller, 1733, 86–88).

- Вајферт, Х. (1885). Споменице о узету Београда од Турака године 1688. 1717. и 1789. *Старинар српског археолошког друштва* 1, Београд, 105–110.
- Valenzuela-Vermehren, L. (2013). The Origin and Nature of the State in Francisco de Vitoria's Moral Philosophy. *Ideas y Valores*, vol. LXII, No 151. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Vereš, S. & Mandić, R. (2007). Medalje osvajanja Beograda u XVII i XVIII veku, na aukcijama londonske firme Baldwin's 2005. i 2006. godine. *Dinar* 28 (Srpsko numizmatičko društvo).
- Goloubeva, M. (2000). *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*. Mainz: Philipp von Zabern Verlag.
- Emblemata Andreae Alciati*. (1548). Lugduni: Gulielmum Rouillium.
- Emison, P. (2005). Dürer's Rider. *Renaissance Studies*, Vol. 19, Issue 4. Oxford, UK: Society for Renaissance Studies, John Wiley & Sons Ltd. DOI: 10.1111/j.1477-4658.2005.00111.x
- Evans, R. J. W. (2002). *The Making of the Habsburg Monarchy, 1550–1700*, Oxford, UK: Claredon Press.
- Lavin, I. (2000). Bernini's Image of the Ideal Christian Monarch. In *The Jesuits, Cultures, Sciences, and the Arts*. O'Malley, J.W., Bailey, G.A., & Harris, S.J. (eds.), 442–447. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Јеринић, М. П. (2012). Поглед изблиза: Медаље у спомен освајања Београда 1688. године из државне збирке новца у Минхену. *Зборник Народног музеја XX-2*, 157–172.
- Mandić, R. (2006). Medalje izdate povodom zauzeća Beograda 1688, 1717. i 1798. godine, iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu. *Dinar* 26, 60–64.
- Манојловић, М. (2002). Музејски предмети о Пожаревачком миру 1718. године у Народном музеју у Пожаревцу. *Браничевски гласник* 1, 57–70.
- Marin, L. & Franko, M. (1980). The Inscription of the King's Memory: On the Metallic History of Louis XIV. *Yale French Studies*, No. 59. New Haven, CT: Yale University Press. DOI: 10.2307/2929813
- Martial, *Epigrams*, with an English translation by Walter C.A. Ker. (1919). Book VI. LXXVI. London, New York: Heinemann, Putnam.
- Matsche, F. (1981). *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI, Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, I, II. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Нови Завет*. (1992). Београд: Библијско друштво Србије.
- Oestreich, G. (2008). *Neostoicism and the Early Modern State*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- O'Rourke, M. (1997). *Loyola's Acts: The Rhetoric of Self*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Павловић, Д. М. (1901). Административна и црквена политика аустријска у Србији (од 1718–1739.), по грађи из бечких архива. *Глас СКА* 62, Београд: Српска краљевска академија.
- Panofsky, E. (1955). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Pinson, Y. (2001). *Imperial Ideology in the Triumphal Entry into Lille of Charles V and the Crown Prince (1549)*. *Assaph: Studies in Art History*, 6. Department of Art History, Tel Aviv University. <http://www5.tau.ac.il/arts/departments/images/stories/journals/arhistory/Assaph6/09pinson.pdf>. (22. 09. 2014)
- Prinz Eugen und das Barocke Österreich*. (1986). Wien: Niderösterreichischen Landesmuseum.
- Rosenthal, E. (1971). Plus Ultra, Non plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 34, pp. 204–228. London, UK: The Warburg Institute. DOI: 10.2307/751021

- Simić, V. (2011). Patriotism and Propaganda: Habsburg Media Promotion of the Peace Treaty of Passarowitz. in: *The Peace of Passarowitz*, Ingraо, Ch., Samardžić, N. & Pešalj, J. (eds), 267–290. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Симић, В. (2012). *Патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Schumann, J. (2003). *Die andere Sonne, Kaeserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I*, Berlin: Akademie Verlag.
- Срејовић, Д., Цермановић, А. (1987). *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Тимотијевић, М. (1987). Христифор Цефаровић – Коњанички портрети браће Стратимировић – као Milis Christiani, *Зборник Народног музеја XIII-2*, 71–82.
- Тодоровић, Н. (1964). *Југословенске и иностране медаље*, Београд: Народни музеј.
- Тодоровић, Н. (1970). Пожаревачки мир, 1718, у литератури, гравирани и медаљерству, *Зборник Народног музеја VI*. Београд: Народни музеј, 510–524.
- Höller, A. (1733). *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta Seu Aedificia A Carolo VI. Imp. Max. P. P per Orbem Austriacam Publico Bono posita*, Vienna, Austria: de Ghelen.
- Höpfl, H. (2004). *Jesuit Political Thought, The Society of Jesus and the State, c. 1540–1630*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Caroli Gustavi Heraei sacrae caes., majest., consilarii, & rei antiquae, nec non feriundis numismatibus praefecti, Inscriptiones et symbola varii argumenti.* (1721). LIPSLÆ: Joann Georg Monath.
- Coreth, A. (2004). *Pietas Austriaca*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Crnobrnja, N. (2004). Spomen medalje izdate povodom austrijskog osvajanja Beograda 1688, 1717. i 1789. godine i Požarevačkog mira 1718. godine, iz zbirke Muzeja grada Beograda. *Dinar* 23.
- Winter, H. (2009). *Glanz des Hauses Habsburg: Die habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*. Wien: Kunsthistorisches Museum.

Ana Milošević

THE RULER'S VIRTUES OF CHARLES VI
IN THE LIGHT OF TURKISH WAR 1716–1718

On the medals that commemorate the imperial victories in Turkish war 1717–1718 there are many terms that refer to the universal rule as well as the special Habsburg ideals and “dynastic missions”. The idea that the emperor was a new Constantine was expressed through belief in God given dynasty and its mission to be at war against the enemy for the sake of the cross – in this case against the Islam. The heavenly vision of the cross that Constantine saw in his vision and the words that he heard at the time “in hoc signo vinces”, together with *labarum*, the military sign of the Roman army with Christ monogram, are the symbols that are often seen on medals and other media.

On a large number of medals that commemorate the Belgrade victory in 1717, Charles VI was presented as Hercules, Apollo, new Gideon and Austrian Jason, while the equestrian presentation on the medals and engravings of Eugene of Savoy, classified as “the sword of Gideon”, were based on tradition that respect the widely spread formulation of *Miles Christianus*.

On the wings of a big war success and with significant expansion of territories, the imperial iconography was revived by presenting Charles VI as a monarch, celebrated as a peace-maker among the nations that he ruled. On one medal made in the honor of The Peace of Passarowitz Religion awards the ruler with the oak laurel Charles VI was marked by inscription as AUGUSTO PACATORI. III – threefold peacemaker, bringing the peace after ending the three wars.

Especially important among the ruler’s virtues were those derived directly from religion: modesty and clemency. On medal made to commemorate The Peace of Passarowitz in which Religion drives a four-in-hand, the piety represents “the triumph of peace” but also the modesty of the ruler. Although the Habsburg *Clementia Austriaca* was juxtaposed with savagery and cruelty of the Turks, the ruler shows compassion even to such an enemy. On a number of medals there are presentations of enemy begging for peace, and the emperor, in his generosity in compassion, granting it.

The starting point of ideology of Charles VI virtues was a common belief that there were specific ruler’s virtues that make the foundation and guarantee a good reign. The most important ones were the virtues related to common good – *salus publica*. In that spirit, the Jesuit priest Anton Höller wrote the treatise “Augustae Carolianae Virtutis Monumenta”. The last section devoted to military construction is illustrated by different military trophies including the flag with the walls of Belgrade on it. In front of the walls *Constantia* stands peacefully reclining on one pillar “after the large part of the fortification has been just completed”. When in 1733 Höller published his thesis, the Belgrade fortress was almost completely reconstructed, the necessary buildings and the outside fortifications were built. The idea of the just war was unified with the peace that followed, guaranteed by the army, presented by numerous garrisons and strong fortifications.

Lida Fabian Miraj

Instituti i Arkeologjise, Qendra e Studimeve Albanologjike/
International Albanian Association of Byzantine Studies, Tirana, Albania
miraj.lida@gmail.com

THE EARLY CHRISTIAN MOSAICS FROM DURRËS

Abstract: *Coloniae Juliae Augustae Dyrrachinorum*, the most strategic city in the Adriatic coast, one of two principal gates of Christian diffusion into Balkans (the other is Salona), was a main centre of a province, part of a large region, often named *Dyrrachia* always within the limits of the Macedoine province. In the late-antique period, a series of large-scale works were carried out, including the construction of basilicas, villas, the round forum or macellum, the chapel in the amphitheatre, the sewer system, etc. The mosaics discovered in Durres are very fine examples of the Early Christian period and demonstrate the importance of the city as the principal gate into Balkans.

Key words: Dyrrachinorum, Dyrrachium, Durrës, Early Christian's art

The modern city of Durrës, Albanias second largest city, is built on the remains of the ancient one, known as Epidamnos or Dyrrachion, transformed into Dyrrachium in Roman period, dates from the seventh century BC.¹ It was the most strategic city on the Adriatic Sea and a major port of Illyria for Italy, whence a branch of the Via Egnatia runs past (technically bypasses) Salonica to Constantinople.²

¹ The oldest city in Adriatic sea was officially colonized by the Greeks in 627 BC. According to Thucydides, the city was colonized by the Kerkyraeans, who were joined by Corinthians and other Dorians in establishing the city, named Epidamnos. Its founder (*oecist*) was Phalius, a Bacchiad, son of Eratocleides of Corinthian stock and a descendant of Heracles, who was invited from Corinth, Kerkyra's mother-city. Epidamnos flourished, minting its first coins with Corinthian symbols: Athena and Pegasus with the archaic *epsilon* as a legend, in the first half of the fifth century. Aristotle visited Epidamnos, a city ruled by élites, to argue for a constitutional monarchy. See L. Miraj, The Earliest Coinage of Epidamnos/Dyrrachion as a Source, *Greek Influence along the East Adriatic Coast*, Proceedings of the International Conference held in Split, September 24–26, 1998, Split 2002, pp. 435–470.

² M. Fasolo, *The way Egnatia I. From Apollonia and Dyrrachium to Herakleia Lynkestidos*, Rome 2003; F. L. F. Tafel, *De via militari romanorum Egnatia qua Illyricum, Macedonia et Thracia iungebantur*, Tübingen 1842, repr. London 1972, 16–20. See also L. Miraj, *Via Egnatia and Corridor 8. The use and abuse of a road, Acts of the 1st Albanian Congress on Roads*, Tirana 2012, pp. 20–29.

Fig. 1



The Schematic Plan of the City 1. The Byzantine Walls, 2. The Amphitheater, 3. The Public Roman Bath, 4. The Byzantine Round Forum, 5. The Polychrome Hellenistic Mosaic, 6. The zone outside the first circuit of Walls, 7. The Black and White Roman Mosaic with marine theme, 8. The Orpheus Mosaic.

The schematic plan of the city shows the use of the orthogonal system in the town planning, the system that is preserved even today.³ (fig. 1) The Schematic Plan of the City 1. The Byzantine Walls, 2. The Amphitheater, 3. The Public Roman Bath, 4. The Byzantine Round Forum, 5. The Polychrome Hellenistic Mosaic, 6. The zone outside the first circuit of Walls, 7. The Black and White Roman Mosaic with marine theme, 8. The Orpheus Mosaic.

Being in the same territory for around 27 centuries it was always very difficult undertaking archaeological excavations, but some of the discovered monuments are a good testimony for the development of the most strategic city in the Adriatic coast.

At the end of fourth century Dyrrachium had already a confirmed town-planning coming from Roman period⁴, when the city as the *Coloniae Juliae Augustae Dyrrachinorum*,⁵ one of two principal gates of Christian diffusion on Balkans (the other is Salona), was a main centre of a large region, often named *Dysrrahia*.⁶ As part of East Illyricum and Macedonian Diocese, Dyrrachium was the capital of the Province of Epirus Nova, when Theodos divided Roman Empire in two parts.⁷ In the first centuries AD a series of large-

³ Studying the town-planning of Roman period is noted the rigorous north-south and east-west orientation of walls and streets that obliged us to have a clear vision that town-planning was based on the orthogonal system, which had perhaps the earlier origin, and is influenced by the geographical position, which to a certain extent, is preserved even today. See L. Miraj, Dyrrah in the first centuries AD. A general view in urbanistic and architecture, *Acts of XIV Congreso Internacional de Arqueologia Classica*, Tarragona 1994, pp. 285–287.

⁴ In the vast majority of cases a Byzantine city was merely the continuation of a Roman city, which, in turn, may have been founded in the Hellenistic period or even earlier. Cf. C. A. Mango, *Byzantine Architecture*, Roma 1978, p. 20.

⁵ L. Miraj, Inscriptions on the construction of Dyrrah, *Caesaraugusta* 711, Zaragoza 1995, pp. 229–240; F. Miraj, H. Myrto, Ujësjetësi i Dyrrahut, *Iliria* 1 (1982), pp. 131–156; F. Miraj, Mbishkrimet për ujësjetësin e Durrësit, *Monumentet* 2 (1981), pp. 127–129.

⁶ S. Byzantini, *De urbis et populis, Ilirët dhe Iliria*, 1965, p. 41.

⁷ J. J. Wilkes, *The Illyrians*, Oxford 1992, p. 210.

scale works were carried out, including the construction of the Public Baths,⁸ Amphitheater with a seating capacity of 20 000 spectators,⁹ the Library,¹⁰ Aqueduct,¹¹ the Temple of Artemis¹², Basilicas¹³, Villas decorated with mosaics,¹⁴ the Round Forum or *macellum*,¹⁵ the Early Christian Chapel in the amphitheatre,¹⁶ Fortress,¹⁷ the Sewer System,¹⁸ etc.

We will be focused on the Early Christian Mosaics of this very important city, but in very beginning have to mentioned that the tradition of the mosaics in Durrës is dated much earlier. The earliest discovered is the 9 m² *opus vermiculatum* mosaic, elliptical in shape, depicting a woman's head on a black background surrounded by flowers, spirals and other floral elements.¹⁹ Mosaic dates in the second half of IVth century BC, and was

⁸ L. Miraj, Termat Publike të Durrësit, *Iliria* 1–2 (1994), pp. 215–247.

⁹ L. Miraj, Amfiteatri i Durrësit, *Iliria* 2 (1986), pp. 151–171; V. Toçi, Amfiteatri i Durrësit *Monumentet* 2 (1971), pp. 37–41.

¹⁰ L. Heuzey, H. Daumet, *Mission archéologique de Macédoine*, Paris 1861; L. Miraj, Mbishkrime për Ndërtimet e Durrësit, *Iliria* 1–2 (1991), pp. 249–259.

¹¹ F. Miraj, H. Myrto, Ujësjetësi..., pp. 131–156.

¹² L. Heuzey, H. Daumet, *Mission archéologique de Macédoine*, 1861; L. Miraj, Mbishkrime..., pp. 249–259.

¹³ H. Hidri, S. Hidri, *Die Frühchristliche Basilika in Arapaj/Durrës*, Wien 2011.

¹⁴ Often, during the excavations for the new construction of the city, are discovered fragments of these villas decorated with frescos, mosaics, etc. See and M. Zeqo, Rezultate të Gërmimeve Arkeologjike, *Iliria* 2 (1989), p. 285; M. Zeqo, Rezultate të Gërmimeve Arkeologjike, *Iliria* 2 (1988), pp. 259.

¹⁵ A. Hoti, Gërmimet arkeologjike të vitit 1988–Durrës, *Iliria* 2 (1988), pp. 271–272; A. Hoti, Gërmimet arkeologjike të vitit 1987–Durrës, *Iliria* 2 (1987), p. 262. See also E. Daci, The Byzantine Round Forum of Durrës, *Niš and Byzantium XI* (Niš 2013), pp. 91–99.

¹⁶ L. Miraj, The Chapel in the Amphitheatre of Durrës and its Mosaics, *Antichità AltoAdriatiche* LIII, Trieste 2003, pp. 245–291.

¹⁷ L. Miraj, Some new data on the construction date of Durrës' Byzantine walls, *Niš and Byzantium XI* (2013), pp. 201–218.

¹⁸ L. Miraj, Termat e Durrësit, *Iliria* 1–2 (1994), pp. 215–247.

¹⁹ The mosaic represents the Cretan goddess Eileithyia, known as the goddess of childbirth and midwifery, who assisted in the babies' healthy delivery or the figure of Aura in the middle of flowers, themes that is used mostly in the neck of the Apulian amphoras.

In Greek and Roman mythology, Aura is the divine personification of the breeze. The plural form, *Aurae*, "Breezes", is often found. The *velificatio*, a billowing garment that forms an arch overhead, is the primary attribute by which an Aura can be identified in art. A pair of *velificantes* (figures framed by a *velificatio*) that appear on the Augustan Altar of Peace have sometimes been identified as *Aurae*. Pliny describes statues of the *Aurae velificantes sua veste*, "making a sail with their garment", at the Porticus Octaviae in Rome. *Aurae* can resemble Nereids, from whom they are distinguishable mainly by the absence of marine imagery. The Augustan poet Ovid introduces Aura into the tragic story of Cephalus and Procris, playing on the verbal similarity of Aura and Aurora, the Roman goddess of the dawn who was the counterpart of Greek Eos. In the *Dionysiaca* of Nonnus (early 5th century), Aura is the goddess of the breeze and the fresh, cool air that comes in the early morning. She was the daughter of Lelantos and Periboa and mother of Iacchus by Dionysus.

See K. M. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 47; K. M. Dunbabin, Technique and materials of Hellenistic mosaics, *American Journal of Archaeology* 83(3), 1979, pp. 265–277 and A. M. Guimier-Sorbets, New perspectives for Hellenistic mosaics: from Macedonia to Alexandria, Pergamon and Delos, in *Mosaics: recent discoveries – new research*, Acts of the Workshop organized by the Archaeological Research Unit, Department of History and Archaeology, University of Cyprus, Nicosia, 24 April, 1999. ed. D. Michaelides, Nicosia 2000, p. 5.

Fig. 2

Fig. 3

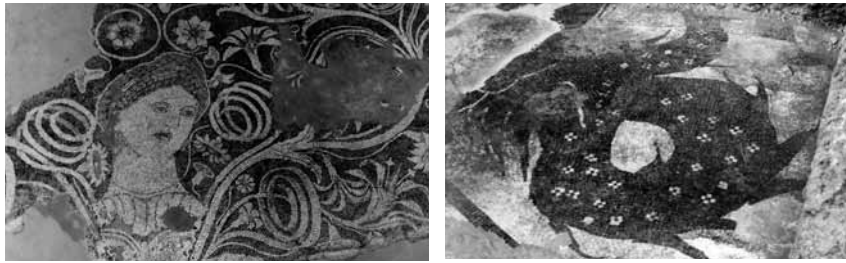
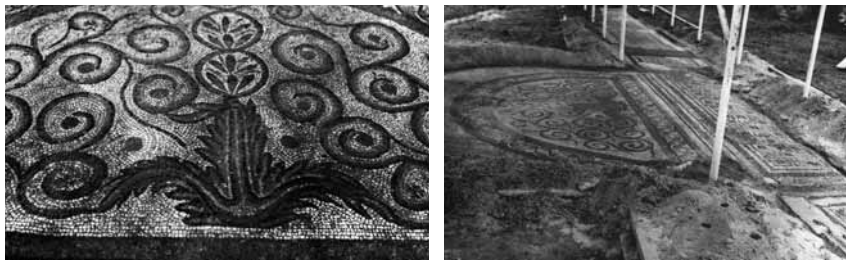


Fig. 4

Fig. 5



part of the decorative floor of a private and luxurious bath of a Hellenistic Villa, close to the city center²⁰ (Fig. 2).

Another black and white mosaic, 50 m² (5 m x 10 m), discovered occasionally in 1948, is composed with the marine theme: hippocampus, dolphins, and tritons. It is a testimony of the luxury villas in the mid Ist century BC²¹ (Fig. 3).

Often, during the excavations for the new construction of the city, are discovered fragments of villas decorated with frescos, mosaics, etc. One of the interesting mosaics, excavated years ago, is a Roman Polychrome IInd – IIIrd century mosaic, composed with floral motives that decorated a villa where one of the rooms paved with mosaics has an apse. This is one of the speaking mosaics, having the inscription: MARTINIA. The mosaic looks to be part of the *triclinium* of a villa (Fig. 4, 5).

The other beautiful mosaic is with Orpheus, the greatest of all musicians, surrounded by the animals of the *paradeisos* and vegetations. (Fig. 6, 7) Around the principle eikon the mosaic is composed by geometrical and floral motives²² (Fig. 8, 9, 10).

The theme of Orpheus charming the beasts had been adopted by the Christians as a parallel and symbol of Christ the Good Shepherd attracting and taming mankind, as

²⁰ Mosaic is discovered in 1916, during the World War by Austrians. See I. C. Praschniker, A. Schober, *Archäologische Forschungen in Albanien und Montenegro*, Vienna 1919. Eventually, after the war, The Beauty of Durrës was covered and lost; only to be rediscovered in 1947, by the archaeologist Vangjel Toçi. It became widely known for the scientific world only after 1959. In 1982 the mosaic moved from Durrës and was placed in the main hall of antiquity in the National Historical Museum, where it can still be visited today.

²¹ Was not possible to enlarge the excavation and mosaic was reopened and documented in 1988 and since there is under a sidewalk not far from the center of the city. See M. Zeqo, *Rezultate te Gërmimeve Arkeologjike, Iliria 2* (1988), p. 274.

²² L. Miraj, Orpheus. The evolution of the Myth in Greek, Roman, early Christian period and Orpheus Mosaic of Dyrrachium, *Niš and Byzantium XI* (2013), pp. 101–121; M. Zeqo, *Rezultate të Gërmimeve Arkeologjike, Iliria 2* (1989), p. 285.

Fig. 6
Fig. 7



early as the second century, as is known from and taming mankind, as early as the second century, as is known from writers and catacomb frescoes.

The mosaic of Dyrrachium used the same theme, as in other known mosaics, and the religious beliefs and atmosphere of the period were reflected in it. The surface of this mosaic is 1.72 m x 1.66 m and 1.10 m x 0.78 m, divided in these two parts from the fundament walls of the house constructed over it. The first part is composed with geometrical motifs: rhombus with sides 17 cm, quadrangles with sides 34 cm; and with floral motifs inside: rosettes with four petals; the Solomon star, etc... The tress motif goes around this geometrical composition. The central part of the mosaic as the main emblemata is with Orpheus and animals. There are small *tesserae* used, 0.6 cm. and 0.4 cm (Fig. 6–7).

The very fine mosaic in a villa at Dyrrachium might be compared with the mosaic of Sparta, but in our case we can't see the lyre because of the damage in mosaic. It is interesting that although Orpheus has the same expression and the same type of hat as in other mosaics, in Dyrrachium he is not between wild beasts as in general Orpheus is, but there is a goat, a kid, a calf and birds. It is one of eastern Orpheus mosaics of the third to fourth centuries illustrates a development in the representation of the singer and his audience departing from the naturalistic figure style inherited from Greek art. Significantly, it does appear to have been laid by a local team of mosaics workshop, having an old inherited tradition from Greek and Roman periods. The remains of this extremely rich and luxurious mosaic, is among the finest products of the Constantinian period.

Mosaic with Orpheus charming the beasts is probably one of the last testimonies before the big earthquake that happened in c. 345–346²³ and, the division of Roman Empire at c. 395.²⁴

²³ See E. Guidoboni, A. Comastri, G. Traina, *Catalogue of Ancient Earthquakes in the Mediterranean Area up to the 10th century*, Rome 1994; V. Grumel, *Traité d'études byzantines. I La Chronologia*, Paris 1958, p. 477. See also P. G. Valentini, *Contributi alla cronologia Albanese*, Roma 1942, p. 33; idem. 2nd edit. 1957, pp. 1104–1105 (Apollonia as Episcopal Centers with mentioned bishops: Felix, pp. 424–431; Eusebio, pp. 451–458; Fausto, p. 485).

²⁴ This 'definitive' division of Roman Empire, between Arcadius in the West and Honorius in the East, was by no means irreversible; that the two halves of the Roman world had almost always existed separately since the time of Diocletian and Constantine; and that the establishment of Germanic peoples in the west – an

Fig. 8
Fig. 9
Fig. 10



After that city began the new type of life and the new construction, although both paganism and Christianity faced difficult cultural chooses in both the third and the fourth centuries.²⁵ Thus at the second half of the fourth century, the appearance of Dyr-rachium began to change, both as a result of a new way of life and through the repairs of the destruction wrought by the earthquake.

Amphitheater was in use for more than two centuries and, is possible, being closed after the earthquake of 345/346 that destroyed the city although there are no sources, neither for the reparations after the damages created, nor for the interruption of its activities.²⁶ This coincides with the edict of Theodosius in 391 that urged the closing of all centers of pagans that has as a consequence three years later the interruption of the games.²⁷

One of the first and very interesting Early Christian constructions in Durrës might be the chapel at the amphitheater²⁸ (Fig. 11). The early Christian chapel is constructed, of course, after the abandonment of the amphitheater, when it was quite a hiding place. There are not data about the precise date of abandonment, but of course this happened after the earthquake of 345/346 AD, and in time it coincides not only with the interruption of gladiator-games in general but and with the adaptation of chapels in the other amphitheatres as well.²⁹ The chapel was constructed, when amphitheater was not only

entirely unpredicted event made permanent a division intended to remain transitory. See J. M. Spieser, *L'Empire byzantin de Constantin à la veille de l'Iconoclisme IVe-VIIe siècle*, *Byzance, L'art byzantin dans les collection publiques Francaises, Musée de Louvre*, 3 nov. 1992–1er février 1993, Paris 1993, p. 24; L. Bréhier, *The life and death of Byzantium*, Oxford 1977, p. 9. See also L. Miraj, *Via Egnatia...*, pp. 20–29.

²⁵ See A. Momigliano, ed., *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, Oxford 1963, pp. 300–301.

²⁶ L. Miraj, *op. cit.*, 2 (1986), 168. See and E. Guidoboni, *I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area Mediterranea*, Bologna 1989.

²⁷ See G. Grindle, *The Destruction of Paganism in the Roman Empire*, Oxford 1892, pp. 29–30.

Amphitheater was still visible to the end of fifteenth century (M. Barleti, *Historia e Skenderbeut*, Tiranë 1983) and was covered perhaps in the beginning of sixteenth century, during the works for the construction of the new fortress, after the Ottoman occupation in 1501. (L. Miraj, Report on the archaeological excavations in the amphitheatre of Durres, *Iliria* 2 /1987/, pp. 248–249. Houses that were constructed later on the structures of amphitheater covered all the visible traces until the early sixties, when was discovered. V. Toçi, *Amfiteatri i Durrësit*, *Monumentet*, 1975, pp. 42–46; V. Toçi, *Amfiteatri i Dyrrahit*, *Monumentet*, 2 /1971/, pp. 37–41).

²⁸ L. Miraj, *Dyrrachium in the Early Christian and Byzantine Period*, Tiranë 2013, 45–71; L. Miraj, *The Chapel in the Amphitheater...*, pp. 245–291.

²⁹ After Emperor Constantine's Edict of Toleration of 313, the customary gladiatorial sanctuary of Nemesis in

Fig. 11



Fig. 12

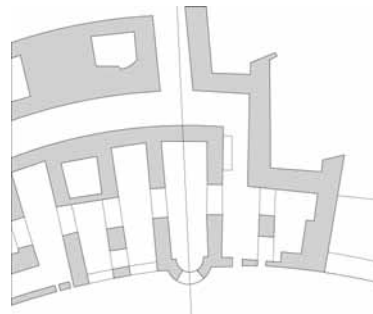
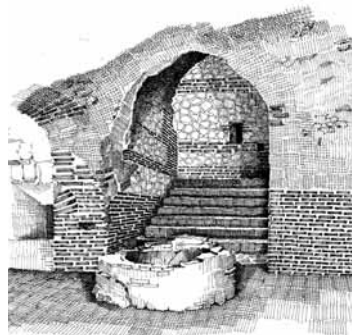


Fig. 13



Fig. 14

Fig. 14.1



a hiding place but used as the quarry of stone for other construction and this was the period with when the city had few economical resources (Fig. 12, 13). It is actually an intermediary period between the close of amphitheater and the construction of the chapel. There are visible stone steps of amphitheater used as a constructive material in the lateral walls of the chapel. For the construction of the chapel it was broken the stratum of *cavea*, which creates higher environment. Stone slabs and bricks are reused for the pavement. The altar also is constructed in *opus mixtum*, with these reused materials. The plan of this chapel is quadrangle narrowing to the east, according to the shape of amphitheaters radial gallery (Fig. 14). A baptistery is constructed at the northern side of the chapel (Fig. 14. 1). The position of the chapel coincides with the direction of the small axis of

the Salona amphitheater was converted into a Christian oratory to the martyrs, attracting subsequent tombs of the faithful. See M. Gillian Vallance, *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage*, Toronto 2003, pp. 221–222, n. 33, 36, 37. See also E. Dyggve, *History of Salonitan Christianity*, Oslo 1951.

Fig. 15

Fig. 16



the ellipse of amphitheater. Its freestanding two-windowed apse projects eastwards into the arena. The apse is added outside the wall of arena³⁰ (Fig. 12). The entrance in the chapel was from arena, using the nearest *vomitorium* of the amphitheater in the north. Its stone steps are much more used than others in the amphitheater are. This small chapel is mostly known for the mosaics on the walls, which postdates the construction.³¹ These mosaics are composed with three *eikons* in two panels that are putted in two different, quite perpendicular, walls under the sloped construction of the amphitheaters *vomitorium* that was part of the nave³² (Fig. 15, 16). The first icon is composed with the figure of St. Stephanos³³ (Fig. 17, 18); the second icon is composed with two archangels and a figure in the robes of an empress or emperor in the center, and two other small figures (Fig. 19, 20, 21); and the third one has a very damaged figure in the center, flanked by two archangels and outflanked by standing figures of St Eirene and St Sophia (Fig. 22, 23).

The second icon in the center has a nimbed figure in the robes of an emperor or empress, holding a staff *cruciger* in the right hand and a globe (not *cruciger*) in the other

³⁰ The entrance in the chapel was from arena, using the nearest *vomitorium* of the amphitheater in the north. Its stone steps are much more used than others in the amphitheater are. The chapel was in function in seventh century and it continues until tenth century, according archaeological materials and until thirteenth century according to the historical sources.

³¹ The Chapel was first decorated with frescos, and this dates in the second half of fourth century, and later on, on the sixth century, with beautiful mosaics. See L. Miraj, *The Chapel in the Amphitheater...*, pp. 245–291.

³² See L. Miraj, *Dyrrachium in the Early Christian...*, pp. 45–70, fig. 15–28; L. Miraj, *The Chapel in the Amphitheater...*, pp. 245–291.

³³ The first icon, is composed with the figure of St Stephanos, labeled by the inscription in Greek: † Ο ΑΓ[ιο] C CTEFANOC. The dimension of this figure is half-human. It is mentioned that St. Stephanos is not appeared with deacon dresses, but with tunic and pallio, and with younger face, similar with the mosaic of roman basilica of St. Lorenzo (579–590). See N. Thierry, *Une mosaïque a Dyrrachium*, *Cahiers Archéologiques* XVII, Paris 1969, pp. 227–229; M. Andaloro, *I mosaici parietali di Durazzo o dell'origine Costantinopolitana del tema iconografico di Maria Regina*, *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, ed. O. Feld, U. Peschlow 3 (1986), pp. 103–115, n. 6. For the mosaic of St. Lorenzo see G. Mathiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*. Roma 1967, pp. 152, 166, n.16, fig. 89.

The Protomartyr had gold hands as in St. Demetrius of Salonica. (The hands are not black as Nikolajević and Ducellier mentioned. See I. Nikolajević, *Images votives de Salone et de Dyrrachium*, *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 19 (1980), pp. 59–71; A. Ducellier, *Dernières découvertes sur des sites albanais du Moyen Âge*, *Archaeologia*, nr. 78, 1975, 45, n. 24). For the golden hands of St. Demetrio see R. Cormack, *The Church of Saint Demetrius: the Water colours and Drawings of W. S. George*, Thessaloniki 1985, p. 84.

Fig. 17

Fig. 18



Fig. 20

Fig. 21



(Fig. 20). Two nimbed archangels flank this figure, each also holding a staff, and below them a male and female donor in lay dress³⁴ (Fig. 21).

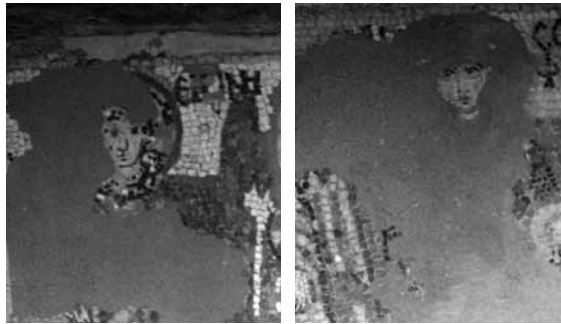
The principal figure in the second icon of the mosaic in the chapel of the amphitheater of Dyrrachium is only a human, an emperor or empress or someone presented by them and at the other side the impression that mosaic gives is peace. According to the different aspects of Byzantine art, it might be identified as *impérial et monarchique* connected with a political propaganda of the states programme that in fact remained with this spirit more in Orient than in Occident.

The third panel, in the west wall has a mosaic in less good condition. It has the quadrangle surface, 2.25 x 1.06 m and is composed with a figure in the robes of an empress or an emperor in the center, flanked by two nimbed archangels with staffs, with an (unidentified) male donor on the right and female donor on the left. But in this case the composition was outflanked by standing personifications identified from *tituli* as Eirene and Sophia. Sophia has a *globus* in the left hand. This panel is much damaged and the central figure of it is perhaps the key of explanation for the second panel on the south

³⁴ According to A. Notermans it is a 'speaking' mosaic, which combines pictures with texts. Is it one of the main sources of information about the function of the mosaic and the commissioner's influence? The main characteristic feature of this speaking mosaic seems to be to give a message to the viewer. Having more examples of 'speaking' mosaics from the public rooms in a house, which were accessible to visitors, doesn't mean that they are excluded from religious buildings, accessible to visitors as well. For speaking mosaics and their context in Romano-British villas see A. Notermans, Added information: speaking mosaics and their context, *XV International Congress of Classical Archaeology*, Amsterdam, July 12–17, Amsterdam 1998, pp. 108–109; J. Gómez Pallarès, *Edición y Comentario de las Inscripciones Sobre Mosaico de Hispania. Inscripciones no Cristianas*, Roma 1997.

Fig. 22

Fig. 23



wall. It is clear that the principal figure of this western scene is looking to the second panel of the south scene and especially to the central unidentified figure (Fig. 22, 23).

The stratum of the mosaic is 3–5 cm composed by lime and pounded bricks. The *tesseras* have different dimensions from 0.5 cm to 2–3 cm. White stones are principally lime stones, and their surface is damaged from the presence of humidity. Other stones are gray, blue, green, yellow, and black and glass stones painted in gold. There are also red and pink stones. The background of the mosaic tends to be white, as other earlier wall mosaics, perhaps a reminiscence of their lowly origin.³⁵ The humidity is very high and probably it creates more damages.³⁶

The composition of mosaic is with *eikons* (of which the modern spelling icon is only a variant) and is based on this term used in Byzantine writings to refer to any image whatsoever, from portable icons in the modern sense to monumental mosaics set on to walls or vaults.³⁷ According to Robin Cormack art was essential to the functioning of Byzantium – it would have been a different culture without icons. Moreover as Byzantine society changed over the centuries, so did also the visual culture of Byzantium.³⁸

It was a big discuss between different scholars about the chapel constructed in the galleries of the amphitheater of Dyrrachium. This discuss was based mostly on the interpretation and date of the mosaics.³⁹

³⁵ O. M. Dalton, *East Christian Art*, Oxford 1925, p. 267. He argued this with the fact that all mosaics are supposed to have begun as imitations in a more durable material of carpets and hangings; the region in which they originated was probably West Central or Western Asia, where such coverings were profusely employed. See and J. Strzygowski, *Origin of Christian Church Art: new facts and principles of research*, Oxford 1923, p. 133.

³⁶ For different intervention in the structures of focused in the elimination of the humidity see R. Gega, *La chapelle de l'amphitheatre' de Durres, XL Corso di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1993, pp. 527–536.

³⁷ Robin Cormack proposed that mosaics of the kind found in the church of St Demetrios were not unique to Thessaloniki, and similar types of composition have been discovered in the mosaics on the walls of the small chapel built into the of Dyrrachium. He mentioned the St Stephen's hands portrayed in gold *tesserae* like those of St Demetrios, the two small donor figures in the foreground closely resemble the portrayals of the citizens of Thessaloniki and the fact that Dyrrachium and Thessaloniki were linked by a Roman road. See Cormack 1985, p. 84, fig. 24.

³⁸ See R. Cormak *op. cit.*, 11

³⁹ The first one is the research of the archaeologist who first excavated it. He dated the mosaic and the chapel in tenth century, in the period of Alexander Emperor, interpreting the principal figure as Emperor Alexander (912–913), based on the inscription with the name of Alexander. According to him in this mosaic it was

The central figures in the second and third icons are probably the key of explanation for the entire mosaic.⁴⁰ Since the second icon is better preserved; the interpretation of mosaic is based more over the central figure of this icon that seems as looking at the central figure of the third icon. The principle figure of the second icon has at the left-hand *sphaira* or *globus*, symbolizing the orb of the world, and a trifold *scepter* with two crosses under, at the right. It is mentioned that scepters of any kind seem to have played only a minor role in Byzantine imperial ritual, and in the Book of Ceremonies the word *skeptros* is applied to the standards and ensigns borne by various groups of attendants

the image of Alexander Emperor as a young looking boy, and he thinks that the Emperor himself ordered the mosaic, as a possessor of this zone being in danger from Bulgarian occupation. He also argued this interpretation because of the presence of a coin found in one of the graves at the center of the Chapel that dates at 969–976. See V. Toçi Amfiteatri i Durresit, *Monumentet* (1975), pp. 44–45; V. Toçi Amfiteatri i Dyrrahit, *Monumentet* 2 (1971), p. 40.

N. Thierry published twice her opinion about the mosaic of the chapel. (N. Thierry, A propos de la mosaïque murale de Durrës, *Archeologia* nr. 83 (1975) pp. 60–62; Id. Une mosaïque a Dyrrachium..., pp. 227–229). The other interpretation was that the figures of mosaic are important persons of the city burying in the chapel, and it was constructed in the tenth or eleventh century based in the linear elements connected with the classic Byzantine style in this period (H. Nallbani, Mozaiku i kishës së amfiteatrit, *Monumentet* (1974), pp. 11–18. Alain Ducellier's opinion is that the mosaic is a composition with three pictures. He agrees Toçi's opinion and proposed that instead of Alexander it was the portrait of Emperor Leon, and in the third one the figure of one from his two wives. He argued also that the chapel couldn't be dated before seventh century, but in nine or ten centuries (A. Ducellier, Dernières découvertes..., n. 78).

Different opinion has M. Jean Castrillo. He proposed that the principal figure in the south wall is Constantine the Great and in the west one St. Elena, Constantine's mother. He mentioned that the only certain element noted in this mosaic was the old manner, and he suggests the date perhaps in 600–700, or 800–850, but absolutely not later (M. J. Castrillo, L'enigme de la mosaïque de Durres dans le courrier des lectures, *Archeologia* /1975/, p. 82).

Janine Reunis-Jandot has the other opinion about the date of mosaic. She dated it in the eighth century, but concluded that this mosaic remained always unknown and for the clarification expected the archaeological excavations there (Zh. Reynis-Zhando, La mosaïque murale dans la chapelle de l'amphitheatre de Dyrrachium, *Iliria*, Tiranë 1 /1983/, pp. 229–232).

The same opinion has Maria Andaloro (M. Andaloro, I mosaici parietali..., pp. 103–115), Moikom Zeqo (M. Zeqo, op. cit., 1989) and Robin Sinclair Cormack (R. Cormack, *Writing in gold. Byzantine society and its Icons*, London 1985, p. 84). Andaloro pretends for a female figure, not a male (The absence of bear and the presence of earrings), but she doesn't cite Janine Reunis-Jandot.

According to her, the main figure is "Maria Regina" without the child, artistically and iconographically independent from Rome, and she mentioned that this theme existed already in Byzantium (M. Andaloro, op. cit., pp. 106–108). According to her the mosaic is a votive panel, desired from wealthy people and represents the first image of St Maria in the middle of *admissionales* angels and donors Alexander and his wife, independent from the examples of west area (*Idem*. 106, n. 34, 35). She compares the figure of St. Stephanos with that of St Lorenz (579–590), although dressed differently, without the common suit of diachon, but with tunic and coat and without bear. (*Ibidem*) Other opinion is for the date of mosaics in a three centuries period, from sixth to ninth century (Dh. Dhamo, Vepra e tipare te pictures ne Shqiperi ne shekujt V–XV, *Studime Historike* 1 /1984/, pp. 148–151), opinion that was changed later to the earlier date, sixth century, because of the affirmation of Byzantine style in Illyrian provinces, during the preiconoclast period (Dh. Dhamo, Les mosaïques Paleochretiennes, *Dossier, Histoire et Archaeologie*, Nr. 111, December 1986, p. 69. For the Byzantine Iconography see A. Grabar, *Christian iconography. A study of its origins*, New Jersey, Princeton University Press, 1968, pp. 219–222, 234–248).

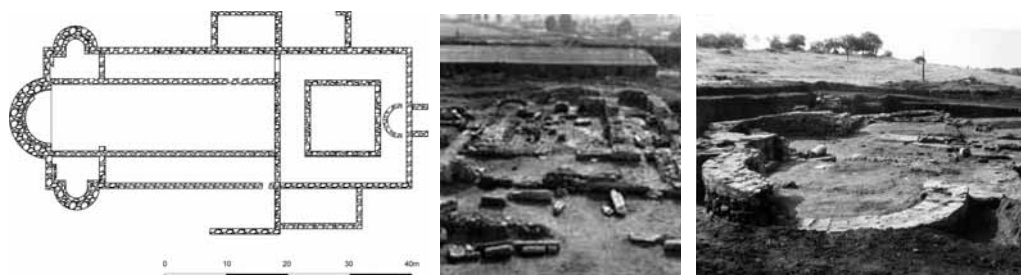
⁴⁰ The central figure of the second icon is very interesting part of this mosaic and of Early-Christian mosaics in general. See L. Miraj, *Dyrrachium in the Early Christian...*, pp. 45–70.

rather than to any regalia borne by the sovereigns. The cross scepter in fact made part of the consular regalia. The Christian emperors of the fourth and fifth centuries had often been shown holding a globe, representing the world over which they held dominion, as had their pagan predecessors, or a globe surmounted by a Victory in the act of crowning them, but not a globe with a cross. Procopius underlines its significance in his description of the great equestrian statue of the Justinian I in the Augusteum. "In his left hand he holds a globe, by which the sculptor signifies that the whole world and sea are subject to him, yet he has neither sword nor spear nor any other weapon, but a cross stands upon the globe which he carries, the emblem by which he had obtained both his Empire and victory in war."

Having the Imperial insignia this figure is more an Imperial figure than heaven. May we identify this figure by the portraiture? It is very expressive portrait, with an oval face and detailed eyes. This figure has an interesting look from the corner of the eye in the left direction, coincided with the other panel with mosaics. In comparison with the much known portrait of Theodora in Ravenna we might note that the empress has both delicate and strong portrait, although the mosaic of chapel in Dyrrachium creates not a delicate impression. The identification of the principal figure of the chapel's mosaic is so difficult. Our opinion is also that the principal figure in the mosaic of the chapel is neither Christ, nor the Mother of God, the Theotokos Empress, although it has been said that the beardless Christ is in accordance with the gracious and superficial art of Imperial times which, for example, substituted *putti* or children for the real, mature participants in an activity.⁴¹

⁴¹ In pagan and profane images, these children replace adults in scenes of agricultural work, gardening, the harvesting of grapes or wheat, horse racing, hunting, and so on. It is within the context of a prolongation of this art that the images of Christ as a young man, amiable and insignificant, whereas the images of the bearded Christ, when they occur in mosaics, appear to signify realistic preoccupations that would substitute seriousness for playfulness, the historical truth (Christ as a Semite) for the light idealism of the Romans. The unbearded Christ, a version popular in the fifth and sixth century in Italy, Istria and Egypt, is certainly a basically different conception from the bearded, 'Syrian' Christ that succeeded it in Christian art; but a comparison of the chapel of Hosios David in Salonica mosaic with various of its Western contemporaries clearly indicates the existence between them of fundamental spiritual differences. (See R. F. Hodkinson, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, London 1963, p. 176, fig. 48/b: "The church of Hosios David was a monastic establishment, erected during a long, seemingly unending period of insecurity, including the calamitous break-up of the entire Roman Empire in the West and even the sack and barbarian occupation of its ancient, imperial capital. In such times Christianity brought a message of hope and reassurance that spiritual faith would eventually triumph over the material forces of evil.") But call to mind two or three examples of these bearded Christs of Oriental aspect. One is in a fresco in the catacombs of SS. Peter and Marcellinus, where the subject is a scene of Majesty, as in the apses of basilicas. The ceiling decoration of the catacomb of Commodilla and the marquetry work at Ostia, however, each show a beautiful and very noble head with long hair and an abundant beard but with no Oriental traits. Comparative studies of Paleo-Christian images of Christ indicate that there was a good deal of variety in the use of all traits that sometimes served to characterize the figure and especially the head of Christ in order to create counterparts to the theological definitions of the second Person of the Trinity, either during or apart from the Incarnation (A. Grabar, *Christian Iconography...*, pp. 121–122). There are no similarities with the iconography of St. Maria, and this is based not only in the absence of the child, but also on the concept of this figure in general. The mosaic of chapel has not similar iconography scheme with the much known mosaic of St. Maria in Trastevere and the frescoes with *aurum coronarium* of St. Maria Antiqua in Rome, as Andaloro proposed (Andaloro 1986, p. 106. For St. Maria in Trastevere see C. Bertelli, *La*

Fig. 25
 Fig. 25.1
 Fig. 25.2



Of considerable importance, in particular on the wall which closes the niche from above, and which stands facing various mosaic scenes, is also the existence of the image on the ceiling with a scene that represents a nimbate Christos Pantokrator (Fig. 24). On this rectangular surface which measures 2.5 m by 1.5 m, the image of the Pantokrator, wearing a yellow chlamys and blue tunic, holding a large book in his left hand and making a two fingered-blessing with his right, the whole framed by a blue aureole contoured in red, depicted according to the well-known form, was discernable in previous times, while around Him, principally on his two sides, the evangelists were also depicted according to their symbols though two of them, the Bull, typically the symbol of the evangelist Luke, and the Lion, could hardly be distinguished. The imagery outside the aureole was almost wholly destroyed and now is quite invisible all the imagery.

On the other mural surfaces in the vicinity of the niche where there are mosaic panels, there are also traces of frescoes under the mosaics, but very damaged and is difficult to figure them out.

The existence of these mural traces demonstrates that the Church was once completely decorated with paintings, including also the areas where mosaic panels were later superimposed on pre-existing frescoes.

Madonna di S. Maria in Trastevere, Roma 1961, n. 25). The similarities are not with St. Mary in the mosaic of St. Demetrius church in Salonica, dated in sixth century, where the mosaic is between two arches of the colonnade and the Virgin in between two angels, seated in a throne and having on the knees the divine child. (See C. Diehl, *L'Art Chrétien Primitif et l'Art Byzantin*, Paris & Bruxelles, 1928, Pl. XVIII; C. Diehl, *Manuel d'art byzantin*. 2 vols., 2nd ed., Paris 1925, p. 209, fig. 95. See also Brubaker, L. Elites and patronage in early Byzantium: the evidence from Hagios Demetrios in Thessalonike, *The Byzantine and early Islamic Near East: elites old and new*, ed. J. Haldon et al., Princeton 2004, pp. 63–90). We couldn't not pretend for the first image of being St Mary, although this figure was much diffused both in the monuments and moving objects (icons or medallions) during sixth century. (For Ravenna cf. F. W. Deichmann, *Ravenna*. Vol.1, Wiesbaden 1958, p. 76, tav. 1; for Parenzo cf. *idem.* n.33; for destroyed mosaic of St. Demetrio of Thessalonichi cf. R. Cormack, *The Church of Saint Demetrios...*, 50–94; for Rotunda in Thessaloniki cf. G. Velenis, Some observations on the original form of the rotunda in Thessaloniki, *Balkan Studies* 15, Thessaloniki, 1974, pp. 298–309; for Tarragona cf. C. Goday Fernández, *Basílica de l'anfiteatre de Tarragona, Del Romà al Romànic*, Barcelona 1999, pp. 177–179; for Cyprus mosaics of Kanakaria at Lythrankomi and of Angeloktistos at Kiti, cf. C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei 4.–8. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, tav. XVI, XVII, 2; for the St. Maria in Trastevere at Rome cf. C. Bertelli, *La Madonna...*, n. 25, tav. I; for the frescos of the chapel XXVIII of St Apollonio convent at Bawit, cf. Ihm, *op. cit.*, tav. XVIII,1; for Sinai icon cf. K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, London 1977, pp. 18–21, t. 4–6; W. F. Volbach, *Art byzantin*, Paris 1933, n. 24, no. 137, 142, 145, 156; M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection II*, no. 36, Washington D.C. 1965, no. 36, t. XXVII).

It is not yet clear the date of the mosaic, but anyhow we might say that it looks not pre-Justinian, but more connected with the époque of Justinian, that Bréhier framed as the second époque of the Byzantine art, dated in VI–VII centuries, and Dalton called it the first one, pre-iconoclastic period or transition, between the fourth and seventh centuries. This was the period to which the work of Salonica, Rome and Ravenna belongs and has the Byzantine influence. Dyrrachium is in the middle way of those centers being the head bridge of the Egnatia Highway. At the other side the period of Justinian in Dyrrachium is connected with a big flux of constructions including Byzantine walls, a program of Proconessos marble importation, etc.

The fifth and sixth centuries were marked by an upsurge of building activity as in the other eastern provinces. The Ostrogothic Sack happened in 480. Anastasius, the emperor of Byzantium (491–518) was born in this city and perhaps begun the reconstruction of the walls. Justinian emperor (527–565) gifted a big amount funding the reconstruction after the earthquake of c. 529.

Mosaics of the Chapel dates in Sixth century and are among the others of Early Christian period.⁴² Our opinion is that the principal figure in the mosaic of the chapel is neither Christ, nor the Mother of God, the Theotokos Empress. These mosaic figures are works of great craftsmanship and the handling of the colored glass *tesserae* used in their production aimed at a very realistic kind of portrayal – it might have seemed to the viewers from the entrance that the figure of protomartyr, St Stephanos, was the first noted.

To conclude we might say that in this mosaic the Hellenistic point of view is still predominant, but oriental methods are already in evidence. The mosaics have richly colored forms at a distance from the eye. They have a grandeur and spiritual appeal of their own, enhanced by the light in which they are placed and by the manner in which the cubes composing them give it mysterious reflection. And the light on the mosaics entered not only from the windows in the apse and walls but from the *vomitorium*-s of amphitheater in both sides of the chapel, as well. Technically the mosaic is of a high quality, and stylistically it shows a complete fusion of the ideas and elements, which went to make up Byzantine art.

Another archaeological monument is an Early Christian Basilica, dedicated to Saint Michael and located in Arapaj, a village 6 kilometers south-east of the capital city of the province Epirus Nova.⁴³

The three-aisle complex (Fig. 25), excavated in the period between 1974 and 1989, (Fig. 25.1; 25.2) indicates considerable similarities in its layout to the basilicas in Epirus Vetus, such as Dodona, Paramythia and Nikopolis. With its measurements of 65 meters long by 28 meters wide, it is currently one of the largest uncovered churches in Albania. Its ground plan (like the triconch style) and structural design (columns, capitals, and wall-paneling) are indicative of the reign of the Emperor Justinian I (527–565 CE).

⁴² This date coincides with the expansion of the cult of images in the period between Justinian and Iconoclasm. See E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, *Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten Kongress*, München 1958. IV/1, pp. 1–50; E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), pp. 83–150.

⁴³ See H. Hidri, S. Hidri, *Die Frühchristliche Basilika...*, 2011.

Fig. 26

Fig. 27



The building is particularly meaningful on account of a mosaic that covers a grave chamber in the in a southwest side-chamber. Its superb state of preservation and excellent design make it wholly comparable to the mosaics in the imperial palace of Constantinople. It shows two stags to the left and right of a two-handed chalice (kantharos) decorated with a vine and also in a bucolic idyll, two figures facing each other, whose meaning is difficult to determine with this particular depiction. In the middle-Byzantine period, the building suffered extensive fire damage, which is why the church can be set in connection to the church of St. Michael, mentioned by the Byzantine chronicler Anna Comnena, in the context of the Norman invasion of 1081. Yet, ceramic and numismatic finds document its survival later into the fourteenth century.⁴⁴ Basilica is known for the beautiful and very special mosaic, dated in VIth century AD (Fig. 26, 27). The surface of the mosaic is 54 m², situated at the side funerary, martyrs, of this basilica. This polychrome mosaic is composed with two emblems one with Eucharistic scene, and the other with Bucolic scene. The second scene is based on the Good Shepherd and animals around the hills that might be the local landscape. Illustrations for Virgil's works afforded Roman painters opportunity to treat the subject of the shepherd with his flock. And pagan funerary art took it up also, in its turn, and used it often in its evocations of the ideal sojourn in the afterlife. Connections between these figurations and the earliest Christian versions were all the more natural because Christianity in its funerary art itself reserved an important place for the subject of the shepherd and his flock. Christian iconography was certainly led to this subject by the Scriptures, which compare Jesus to the Good Shepherd and Christians to the flock that he guards.⁴⁵ The Good Shepherd is a characteristic piece of Hellenic allegory, but as the illustration of a Christian text by a time-honored type of Hellenic and Hellenistic art with examples dating from the archaic cult-images of the Hermes Criophorus, bearing a ram on his shoulders, to similar Greco-Roman renderings of the shepherd-hero Aristaeus.⁴⁶

The New Testament speaks of the lost sheep which is returned to the flock by the Good Shepherd Jesus Christ (Matt. 18.12 ff; Luke 15.3 ff; compare John 10). But something of the classical bucolic symbolism was retained also in early Christianity, and it

⁴⁴ H. Hidri, S. Hidri, *op. cit.*

⁴⁵ See A. Grabar, *Christian Iconography...*, pp. 35–36, Color Plate Ii.

⁴⁶ Ch. F. Morey, *Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century*, 2nd ed., Princeton New Jersey–London–Oxford 1953, pp. 63–64.

could be combined with the symbolism of Orpheus, who tamed the animals with the music of his lyre. There are several catacomb paintings in which Good Shepherd, to all appearances, takes the place of Christ, as in the San Callisto catacomb or in the Cemetery of Domitilla, both in Rome. However, in the pictorial art of late antiquity and the early Christian period it is often only the context that reveals whether we are dealing with a Christian or a pagan work of art with shepherd or Orpheus symbolism.⁴⁷ A symbol from the first stages of Christianity, Christ as Orpheus was adopted from an identifiable pagan mythology. In this form, with lyre in hand, Christ is represented as the tamer of all living things, and an attractive and centrifugal force in the lives of all beings.⁴⁸

Before that Virgil wrote the *Georgics*, his first collection of poems the Eclogues (c. 42–37 BC) had adapted to Rome, among other themes, a set of Greek pastoral or bucolic myths, relating to rural matters, and dealing with such topics as shepherds singing contests and mutual bantering, laments for rustic lovers, and the like. This bucolic genre had been developed into a branch of Greek literature by Theocritus in the third century BC. Although Theocritus lived first, perhaps, at Cos and then at Alexandria – where he supported the crusade of Callimachus for short poems – he had been born at Syracuse, and it is to Sicily that the origin of these shepherd myths belongs. Tradition, however, came to associate them with the singing competitions of rustic Arcadia, in Greece itself, and Virgil blends references to the countryside with allusions to the region of his native north Italian Mantua as well.⁴⁹ According to Hoddinott the good Shepherd was an essentially Early Christian subject.⁵⁰

The Good Shepherd and the bucolic types had both achieved wide popularity, but, with the transmutation of the theme into the resplendent, dignified and princely figure portrayed in the chapel of Galla Placidia in Ravenna (circa 450). One branch of late classical iconography furnished a great number of motifs for the first generations of Christian image-makers: this was pastoral imagery, whose principal motifs are the shepherd, his dog, his flock of lambs or goats or, more rarely, his herd of cows, or a rocky landscape with a few decorative trees and sometimes a few rustic buildings. Since the Roman period, such visions of pastoral calm were the delight of city dwellers, and in mural decorations in particular they were frequent. However, the motif of the shepherd surrounded by his flock, like that of the shepherd carrying a sheep or the cowherd carrying a calf, is classical and pre-Christian. All these motifs were originally part of pagan pastoral symbolism (also called bucolic) which, from Theocritus to Virgil, praised the happiness and peacefulness of the pastoral life. It was also visually depicted, as for example the Pastoral Scene in a miniature, manuscript of Virgil.⁵¹

⁴⁷ G. B. Ladner, *God, Cosmos, and Humankind*, 1995, pp. 135–138. See and P. du Borguet, *Early Christian Art*, New York 1971, pp. 52–53 (Translated from the French by Th. Burton).

⁴⁸ See F. E. Hulme, *The History Principles and Practice of Symbolism in Christian Art*, New York: Macmillan & Co., 1891.

⁴⁹ M. Grant, *Myths of the Greeks and Romans*, Cleveland and New York 1962, p. 307.

⁵⁰ R. F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches...*, p. 217.

⁵¹ Shepherd guarding their flocks (Georgics III). Illuminated manuscript, first half of fifth century. Vergilius

To conclude we have to say that the Early Christian mosaics discovered in Durrës are very fine examples and demonstrate the importance of this important city and principal gate into Balkans.

LITERATURE

- Andaloro, M. (1986). I mosaici parietali di Durazzo o dell'origine Costantinopolitana del tema iconografico di Maria Regina, *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, ed. O. Feld & U. Peschlow vol. 3, 103–115. Bonn: Römisch-Germanisches Zentralmuseum. Forschungsinstitut für Vor und Frühgeschichte.
- Barleti, M. (1983). *Historia e Skenderbeut*, Tiranë: Naim Frashëri.
- Bertelli, C. (1961). *La Madonna di S. Maria in Trastevere*. Roma: Eliograf.
- Bréhier, L. (1977). *The life and death of Byzantium*. Amsterdam: North-Holland Publishing Co.
- Brubaker, L. (2004). Elites and patronage in early Byzantium: the evidence from Hagios Demetrios in Thessalonike, *The Byzantine and early Islamic Near East: elites old and new*, ed. J. Haldon et al., Princeton: Darwin Press.
- Byzantini, S. (1965). *De urbibus et populis, Ilirët dhe Iliria*.
- Castrillo, M. J. (1975). L'enigme de la mosaïque de Durres dans le courrier des lectures, *Archaeologia*.
- Cormack, R. (1985). The Church of Saint Demetrios: the Watercolours and Drawings of W. S. George. In *Catalogue of an Exhibition organised by the British Council*, Thessalonica, 45–72.
- Cormack, R. (1985). *Writing in gold. Byzantine society and its Icons*. London: Oxford University Press.
- Daci, E. (2013). The Byzantine Round Forum of Dyrrachium. *Niš and Byzantium XI*, 91–99.
- Dalton, O. M. (1925). *East Christian Art*, Oxford: Oxford at the Clarendon Press.
- Deichmann F. W. (1958). *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Baden-Baden: Verlag für Kunst und Wissenschaft Bruno Grimm.
- Dhamo Dh. (1986). Les mosaïques Paleochrétiennes. *Dossier, Histoire et Archaeologie*, 111.
- Dhamo, Dh. (1984). Vepra e tipare te pictures ne Shqiperi ne shekujt V–XV. *Studime Historike*, 1, 148–151.
- Diehl, C. (1925–1926), *Manuel d'art byzantin*. 2e éd. Augmentée. Paris: A. Picard & Fils.
- Diehl, C. (1928). *L'Art Chrétien Primitif et l'Art Byzantin*. Paris: Paris & Bruxelles; G. Van Oest.
- Du Bourget, P. (1971). *Early Christian Art*. New York: Reynal.
- Ducellier, A. (1975). Dernières découvertes sur des sites albanais du Moyen Âge, *Archaeologia*, 78, pp. 35–45.
- Dunbabin, K., M. (1979). Technique and materials of Hellenistic mosaics, *American Journal of Archaeology*, 83 (3), 265–277.
- Dunbabin, K., M. (1999). *Mosaics of the Greek and Roman world*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dyggve, E. (1951). *History of Salonitan Christianity*. Oslo: Aschehoug.
- Fasolo, M. (2003). *The way Egnatia I. From Apollonia and Dyrrachium to Herakleia Lynkestidos*. Rome
- Gega, R. (1993). La chapelle de lamphitheatre de Durres, *XL Corso di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna, 527–536.

Vaticanus and especially the Vergilius Romanus, Vat. Lat. 3867, 44 v. Vatican, Apostolic Library. See P. de Borguet, *Early Christian Art*, New York 1971, p. 199.

- Goday Fernández, C. (1999). Basilica de lanfiteatre de Tarragona. *Del Romà al Romànic*, Barcelona, 177–179.
- Gómez Pallarès, J. (1997). Edición y Comentario de las Inscripciones Sobre Mosaico de Hispania. Inscripciones no Cristianas. *Studia Archaeologica* 87, 148–152.
- Grabar, A. (1968). *Christian iconography: A study of its origins*. New Jersey: Princeton University Press.
- Grant, M. (1962). *Myths of the Greeks and Romans*. Cleveland and New York: World Publishing.
- Grindle, G. E. A. (1892). *The Destruction of Paganism in the Roman Empire*. Oxford.
- Grumel V. (1958). *Traité d'études byzantines. I La Chronologia*. Paris: Presses universitaires de France.
- Guidoboni, E. (1989). *I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area Mediterranea*. Bologna: ING-SGA.
- Guidoboni, E., Comastri A., Traina G. (1994). *Catalogue of Ancient Earthquakes in the Mediterranean Area up to the 10th century*. Rome: Istituto Nazion di Geofisica.
- Guimier-Sorbets, A. M. (2000). New perspectives for Hellenistic mosaics: from Macedonia to Alexandria, Pergamon and Delos. In *Mosaics: recent discoveries – new research* (ed. D. Michaelides), Acts of the Workshop org. by the Archaeological Research Unit, Department of History and Archaeology, University of Cyprus, Nicosia, 24 April, 1999.
- Heuzey, L., Daumet H. (1864). Mission archéologique de Macédoine. fouilles et recherches dans cette contrée et dans les parties adjacentes de la Thrace, de la Thessalie, de l'Illyrie et de l'Épire en l'année 1861, Paris.
- Hidri, H., Hidri, S., Pillinger, R. (2011). Die frühchristliche Basilika in Arapaj / Durrës (Albanien). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Hoddinott, R. F. (1963). Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art. London: Macmillan & Co. Ltd.
- Hoti, A. (1988). Gërmimet arkeologjike të vitit 1988 – Durrës. *Iliria* 2 (Tiranë), 271–272.
- Hulme, F. E. (1891). *The History Principles and Practice of Symbolism in Christian Art*. New York: Macmillan & Co Ltd.
- Ihm, C. (1992). *Die Programme der christlichen Apsismalerci 4.–8. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- Kitzinger, E., (1958). Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, *Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten-Kongress*, IV/1, 1–50. München : C.H. Beck.
- Kitzinger, E. (1954). The Cult of Images in the Age before Iconoclasm, *Dumbarton Oaks Papers* 8, 83–150.
- Mango, C. A. (1978). *Byzantine Architecture*. Milan: Electa.
- Mathiae, G. (1967). *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*. Roma.
- Miraj, F. (1981). Mbishkrimet për ujësjellësin e Durrësit. *Monumentet*, 2 (Tiranë), 127–129.
- Miraj, L. (1994). Termat Publike të Durrësit, *Iliria*, 1–2 (Tiranë), 215–247.
- Miraj, L. (1995). Inscriptions on the construction of Dyrrah, *Caesaraugusta*, 711, Zaragoza 1995, 229–240.
- Miraj, L. (2012). Some new data on the construction date of Dyrrachium's Byzantine walls. *Niš and Byzantium*, 201–218.
- Miraj, L. (2013). *Dyrrachium in the Early Christian and Byzantine Period*. Tirana: publisher not identified.
- Miraj, L. (2013). Orpheus. The evolution of the Myth in Greek, Roman, early Christian period and Orpheus Mosaic of Dyrrachium, *Nis and Byzantium XI*, 101– 121.
- Miraj, L. (1994). Dyrrah in the first centuries AD. A general view in urbanistic and architecture. *Acts of XIV Congreso Internacional de Arqueologia Classica*, Tarragona 1994, 285–287.

- Miraj, L. (2002). The Earliest Coinage of Epidamnos/Dyrrachion as a Source, *Greek Influence along the East Adriatic Coast*, Proceedings of the International Conference held in Split, September 24–26, 1998, Split, 435–470.
- Miraj, L. (2012). Via Egnatia and Corridor 8 – The use and abuse of a road, *Acts of the 1st Albanian Congress on Roads*, Tirana 20–29.
- Miraj, F., Myrto, H. (1982). Ujësjetllësi i Dyrrahut, *Iliria*, 1 (Tiranë), 131–156.
- Miraj, L. (1986). Amfiteatri i Durrësit, *Iliria* 2, 151–171.
- Miraj, L. (1987). Report on the archaeological excavations in the amphitheatre of Durres, *Iliria* 2, 248–249.
- Miraj, L. (1991). Mbishkrime për Ndërtimet e Dyrrahut, *Iliria*, 1–2, 249–259.
- Miraj, L. (2003). The Chapel in the Amphitheater of Dyrrachium and its Mosaics, *Antichità AltoAdriatiche* LIII, 245–291. Trieste: Editreg Srl.
- Momigliano, A., ed. (1963). *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, Oxford: The Clarendon Press.
- Morey, Ch. F. (1953). *Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century*, 2nd ed., Princeton New Jersey–London–Oxford.
- Nallbani, H. (1974). Mozaiku i kishës së amfiteatrit. *Monumentet*, Tiranë, 11–18.
- Nikolajević, I. (1980). Images votives de Salone et de Dyrrachium. *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 19, 59–70.
- Notermans, A. (1998). Added information: speaking mosaics and their context, *XV International Congress of Classical Archaeology*, Amsterdam, July 12–17, Amsterdam, 108–109.
- Praschniker, I. C., Schober, A. (1919). *Archäologische Forschungen in Albanien und Montenegro*. Vienn: Akademie der Wissenschaften. In Komision Bei Alfred Hölder.
- Reynis-Zhando, Zh. (1983). La mosaïque murale dans la chapelle de lamphitheatre de Dyrrachium, *Iliria*, 1 (Tiranë), 229–232.
- Ross, M., C. (1965). *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection II*, no. 36, Washington D.C.
- Spieser, J–M. (1993). L' Empire byzantin de Constantin à la veille de l'Iconoclasme IVe–VIIe siècle, *Byzance, Lart byzantin dans les collection publiques Francaises*, Musée de Louvre, 3 nov. 1992–1er février 1993, Paris.
- Strzygowski, J. (1923). *Origin of Christian Church Art: new facts and principles of research*, Oxford: Clarendon Press.
- Tafel, T. F. L. (1842). *De via militari romanorum Egnatia qua Illyricum, Macedonia et Thracia iungebantur*. Tübingen: VARIORUM.
- Thierry, N. (1969). Une mosaïque a Dyrrachium. *Cahiers Archéologiques*, XVII, 227–229.
- Thierry, N. (1975). A propos de la mosaïque murale de Durrës, *Archeologia*, 83, 60–62.
- Toçi, V. (1975). Amfiteatri i Durresit, *Monumentet* (Tiranë), 44–45.
- Toçi, V. (1971). Amfiteatri i Dyrrahit, *Monumentet*, 2, 37–41.
- Valentini, P. G. (1942). *Contributi alla cronologia Albanese*. Roma: Academia Nazionale dei Lincei (2nd edit 1957).
- Vallance, M. G. (2003). *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage*. Toronto: University of Toronto Press.
- Velenis, G. (1974). Some observations on the original form of the rotunda in Thessaloniki. *Balkan Studies* 15, Thessaloniki, 298–309.
- Volbach, W. F., Duthuit, G., Salles, G. (1933). *Art byzantin: Cent planches reproduisant un grand nombre de pièces choisies parmi les plus représentatives des diverses tendances*. Paris: A. Lévy.

Weitzmann, K. (1977). *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, London: Chatto & Windus.

Wilkes, J. J. (1992). *The Illyrians*, Oxford: Blackwell.

Zeqo, M. (1988). Rezultate të Gërmimeve Arkeologjike, *Iliria*, 2.

Zeqo, M. (1989). Rezultate të Gërmimeve Arkeologjike, *Iliria*, 2.

Lida Fabian Miraj

РАНОХРИШЋАНСКИ МОЗАИЦИ ИЗ ДРАЧА

Coloniae Juliae Augustae Dyrrachinorum (данас град Драч, у Албанији) је највећи стратешки град на источној обали Јадрана. Сматран је једном од две главне капије хришћанске дифузије ка Балкану (друга је Салона, у Далмацији, данас у Хрватској). Била је главни центар провинције, називане *Dyrrachia*, у оквиру граница римске провинције Македоније.

У касноантичком периоду у граду је спроведена серија великих радова, укључујући и изградњу базилика, вила, форума или мацелума (*macellum*), система канализације, капеле у амфитеатру итд. Једно од занимљивих открића, до кога је дошло пре више година, јесте полихромни мозаик са флоралним мотивима и натписом: *MARTINA*. Украшавао је једну од соба vile с апсидом, поплочане мозаицима. На другом мозаику је приказан Орфеј окружен животињама и вегетацијом. Реч је о приказу који је био изузетно популаран широм империје и вероватно представља једно од последњих сведочанстава насталих пре земљотреса који се догодио 346. године и поделе Римског царства (395). Након тих догађаја, град започиње нови живот, обележен суочавањем паганства и хришћанства.

Једна од занимљивих ранохришћанских грађевина је и капела у амфитеатру. Не постоје подаци о тачном датуму када је комплекс напуштен, с тим што се то свакако догодило након земљотреса 345/346. године. Капела је најпознатија по зидним мозаицима из VI века. Мозаичке представе чине иконе распоређене на три панела, постављених на два зида у уобичајеном положају и под косом структуром vomиторијума (*vomitorium*) амфитеатра, који је био део наоса.

Друга ранохришћанска базилика, подигнута у V или VI веку, посвећена св. Арханђелу Михаилу, лоцирана је у Арапају, селу које се налази шест километара југоисточно од Диракијума, у том тренутку главном граду провинције Нови Епир. Базилика је добро позната по лепом и веома посебном мозаику, површине од 54 m². Налази се у анексу базилике који је имао погребну функцију. Полихромни мозаик садржи два амблема: један приказује евхаристијску а други буколичку сцену.

Мозаици откривени у Драчу одлични су примери уметности ранохришћанског доба и показују значај града као истакнуте капије Балкана.

Радмило Пекић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици,
Филозофски факултет, Катедра за историју
bijeljani@yahoo.com

НЕКРОПОЛА БУНЧИЋА: ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ СРЕДЊОВЈЕКОВНИХ СПОМЕНИКА ЗНАЧАЈНИХ ЗА СВЈЕТСКУ КУЛТУРНУ БАШТИНУ

Апстракт: Предмет овог рада је једна од најрепрезентативнијих средњовјековних некропола у Босни и Херцеговини. Ријеч је о Бунчића некрополи која се налази у селу Баљцима у Општини Билећа а која је номинована за стављање под заштиту UNESCO-а.

Бунчића некропола, позната у историјској литератури, карактеристична је не само по великом броју сачуваних средњовјековних споменика, различитих облика и орнамената, већ и по бројним сачуваним натписима. Полазећи од ранијих и најновијих резултата теренских истраживања, упоређујући натписе са стећака и дубровачку архивску грађу, аутор у овом раду покушава да одговори на питање чији су мраморови у Бунчића некрополи.

Кључне ријечи: Некропола, Бунчићи, Билећа, Баљци, стећци, власи

Одавно је познато да су херцеговачки стећци, како по броју тако и по квалитету обраде, испред осталих. Ово је сасвим разумљиво ако имамо у виду чињеницу да је Херцеговина била богата каменом и добрим мајсторима каменоресцима.

Средњовјековни споменици стећци, као неисцрпна тема, већ одавно заокупљају пажњу историчара, археолога, историчара умјетности, пјесника, књижевника, а у новије вријеме и психолога. Једном ријечју, предмет су интердисциплинарне анализе, па сходно томе проучавају се са различитих аспеката. Као и у другим предјелима Херцеговине, тако је и на подручју Билеће, евидентиран велики број средњовјековних споменика. Општина Билећа је једно од херцеговачких мјеста која је препознатљива по бројним средњовјековним споменицима стећцима, па неки аутори чак и име Билеће изводе по ријечи „билег“, што значи мрамор, споменик или стећак (Пекић, 2014, стр. 174–181).

Од новембра 2009. године па све до недавно усаглашавани су ставови представника Босне и Херцеговине, Србије, Црне Горе и Хрватске о заједничкој номинацији и стављању под заштиту UNESCO-а једног броја средњовјековних некропола. Током наведеног периода, комисије су предузеле одређене радње и предложиле 30 некропола од тога 22 из Босне и Херцеговине, по три из Србије и Црне Горе и двије некрополе из Хрватске. Међу наведеним некрополама из Босне и Херцеговине номинована је и некропола Бунчићи која се налази у селу Баљцима у Општини Билећа, удаљена 4 km од градског средишта.

Истраживања у Бунчића некрополи отпочела су још од краја XIX вијека а врше се и данас. О њој су писали, Ј. Асобт, Ђ. Трухелка, Љ. Стојановић, М. Вего, Ш. Бешлагић и други. (Asbóth, 1887, стр. 74; Truhelka, 1895, стр. 269–270; Стојановић, 1905, стр. 19; Vego, 1964a, стр. 21–23; Vego, 1964b, стр. 188–189; Bešlagić, 1971a, стр. 389–390).

Некропола Бунчића је 2010. године проглашена националним добром Босне и Херцеговине. Поред назива Бунчићи, локалитет је именован и као „Праисторијски тумулус и некропола стећака Гребнице“. У објављеној одлуци сачињеној на темељу ранијих сазнања и теренскога рада, предочени су подаци и образложења о значају добра. Такође је приказан опис некрополе, наведене су димензије и оријентација мраморова (стећака) и друге карактеристике. Међутим, по свему судећи, комисији која је радила пратећу документацију није позната средњовјековна прошлост овога подручја. Наиме, у кратком осврту на историјат, преузели су непровјерене и нетачне податке и навели да је 1286. године у Дубровачком архиву Билећа регистрована под називом „Bilechia“ (Službeni glasnik Bosne i Hercegovine, 2011, стр. 19–21).¹

Могуће је да се Билећа помиње наведене године а можда и раније, међутим за такву тврдњу за сада нема писаних доказа. Податак о првом писаном помену Билеће који је нетачно навео Новак Студо Мандић, погрешно је преузет. Наиме, Н. Мандић писао је да се Билећа у изворима први пут помиње 1285. године, а не 1286. године и то изворно „de Belec“, а не „Bilechia“, како је наведено у поменутом образложењу. Н. Мандић, је приказао докуменат, а није знао или није желио навести, да је давних 30-тих година тај исти документ објавио Г. Чремошник. Поменути аутор је потом навео садржај документа у коме је записано да се половином октобра 1285. године изнад Дубровника налазила војска краљице Јелене. Затим је констатовао: „у изворнику се помиње неки Росин из Билеће („de Belec“) и на основу тога закључио: „ово би био први докуменат у коме се помиње Билећа“ (Мандић, 2000, стр. 454).

Одавно је научној јавности скренута пажња да су наведене тврдње о првом помену Билеће нетачне и да је поменути Росин, који је имао винограде у Омбли

¹ Детаљније можете пронаћи на страници: <http://www.kons.gov.ba>

(Ријека дубровачка) евидентиран у већем броју докумената, почев још од 70-тих година XIII вијека. Самим тим први помен Билеће датирао би из 1270-тих година а не 1285. године (Пекић и Томановић, 2006, стр. 36–38).

Поред наведених констатација у образложењу поменуто одлуке има и других непоузданих тврдњи, којима овом приликом нећемо посветити пажњу, осим података које се односе на некрополу Бунчића.

Поред осталог, констатовано је да се у некрополи налази: 291 споменик (218 плоча, 64 сандука, 1 сљемењак, 1 стуб, 1 крстача, 1 нишан и 5 утонулих стећака). Регистрована су 33 украшена стећка, док су ранија истраживања забиљежила 40 украшених стећака. Истовремено, позивајући се на Ш. Бешлагича и његово знаменито дјело *Стећци, каталошко-топографски преглед*, у којем је за Бунчића некрополу користио резултате ранијих истраживања и достављене податке са терена од стране двојице Билећана; наведена су позната сазнање о постојању седам натписа у којима се помињу 1. Рашоје, 2. Вукша Дубчевић, 3. Бунац Рушовић, 4. Цријеп и Рашко Влаховић, 5. Витоје Даковић, 6. калуђер Глигорије и 7. Рада Раичева (Bešlagić, 1971a, стр. 389–390). У извјештају је приказано тренутно стање у некрополи и констатовано да су пронађена само два натписа, и то натпис Бунца Рушовића и натпис у којем се помињу двојице браће Цријеп и Рашко Влаховићи, синови Влахови. Наведено је и да су два висока орнаментисана сандука, од којих један са натписом у коме се помиње Вукша Дубчевић, пренесена у Земаљски музеј у Сарајеву, а један стећак у Загреб.²

Такође је, на основу добијених информација са терена поменуто да су стећци клесани у мајдану Дрежница, од некрополе удаљеном око 2 км ваздушне линије. У извјештају нису дата објашњења о другим натписима који су раније у некрополи евидентирани али се наводи да је потребно чишћење стећака да би се натписи пронашли (*Službeni glasnik Bosne i Hercegovine*, 2011, стр. 19–21).

Међутим, неопходно је скренути пажњу на чињеницу да теренско истраживање није добро обављено. Изузев познатих стећака који су како је забиљежено одвезени у Сарајево, остали споменици нису дислоцирани а ни уништени, као што је то случај са бројним некрополама.

Остављајући наведено по страни вратимо се слиједу догађања. Некрополом Бунчића први се бавио Мађар Јанош Асбот, 80-тих година XIX вијека. Међутим, он није навео назив локалитета већ шире подручје Радмиловића а констатовао је да ту има пет натписа. Аутор наводи да се у првом натпису помиње Вукша Дубчевић, а у другом натпису није прочитао име и половину презимена. Трећи натпис је такође прочитао дјелимично и то: „и Рашко Влаховић, два Влахова син“. У четвртном натпису прочитао је само: „а се лежи...“; а у петом „Раица Раикева“ (Asbóth, 1887, стр. 74).

² Натпис Вукше Дубчевића, Гиро Трухелка је читао као Дубњевић.

Пред карај XIX вијека, у некрополи Бунчића, Ђ. Трухелка је ишчитао седам натписа, који су као такви публиковани и у познатој збирци Љ. Стојановића, *Стари српски записи и натписи* и то:

**А се лежи Добриш Вукићевић;
 А се лежи Рашое;
 А се лежи Бањец Рашовић;
 А се лежи Чрџп и Рашко Влаховић. А се лежи та два Влахова
 синь;
 А се лежи Вуکش Дубневић. Братие, ђа самь виw како ви, а ви
 ђете в...;
 Рада Раичева;
 А се лежи калџџерь Глигорие. Вечна паметь емѸ**

(Truhelka, 1895, str. 269–271; Стојановић, 1905, стр. 19).

Трагајући за новим натписима у Херцеговини и ревидирајући старија читања натписа, М. Вего је 60-тих година XX вијека обилазио и Бунчића некрополу у селу Баљцима. Полазећи од претходних сазнања анализирао је натписе и настојао да утврди вријеме постанка споменика. Био је сагласан са ранијим читањем Рашоевог натписа, Цријепа и Рашка Влаховића, али је ревидирао Трухелкино читање натписа Банац Рашовић и истакао да га треба читати као Бунац Рушовић.

У прилог томе навео је да се локалитет зове Бунчићи по братству Бунца Рушовића. Том приликом М. Вего је истакао да није пронашао споменике и натписе у којима се помињу калуђер Глигорије, Рада Раичева и Добриша Вукићевић, али је навео да је пронашао нов натпис у којем се помиње Витоја Даковић. Истовремено је ревидирао раније читање натписа са споменика који је из Бунчића некрополе дислоциран и премјештен пред Земаљски музеј у Сарајеву а у којем се помиње Вукша Дубњевић. Вего је сматрао да је натпис погрешно ишчитан и да умјесто Вукша Дубњевић треба читати као Вукша Дубчевић (Vego, 1964a, стр. 21–23; Vego, 1964b, стр. 188–189; Комар, 2014, стр. 139).

Нетачним и непрецизним наводима створене су и одређене заблуде. Наиме, натпис Добрише Вукићевића који је у „Старим српским записима и натписима“ евидентиран у Радмиловића Дубрави, не налази се на локалитету Бунчића, већ на локалитету „Чамов Крст“. На истом локалитету, на једној од три хумке на којима су смјештени стећци налази се и натпис Радана Божуровића који је пронашао М. Вего (Vego, 1964b, стр. 189; Веšlаgić, 1971a, стр. 389). Данас су ти натписи у лошем стању и готово невидљиви.

Након техничког снимања Бунчића некрополе, Г. Комар је објавио рад у којем је приказао своје снимке два натписа из Радмиловић Дубраве и то натпис у коме се помиње Рашое и други натпис Бунца Рушовића.³

³ Споменик на коме је уклесано „Асе лежи Рушое“, смјештен је са десне стране пута који раздваја Бунчића некрополу. Стећак је облика сљемењак с постољем а налази се на благо узвишеном бријегу

За први натпис Комар је сматрао да треба читати да „ту лежи Рушое а не Рашое“, док је у вези са натписом Бунца Рушовића, констатовао да је читање од стране М. Вега имена Бунац тачно, док би презиме Рушовић исправније било читати: Душовић (Комар, 2011, стр. 159).

Послије је Комар објавио монографију *Тирилични натписи у источној Херцеговини* у којој је презентовао своје снимке натписа из некрополе Бунчића у којима се помињу: Рушое, Рада Раичева, Цреп и Рашко Влаховић, калуђер Глигорије и Бунац Рушовић. У овом раду, Г. Комар је ревидирао раније мишљење и навео да је М. Вега добро ишчитао натпис и да се ради о Бунцу Рушовићу (Комар, 2014, стр. 106–108, 139–142).

Значајан допринос науци представља Комаров проналазак новог натписа у Бунчића некрополи у којем се помиње Мијана ћерка Бијела сина Косте и ревидирање садржаја натписа на недалеко удаљеном локалитету Врањој Дубрави у којем се помиње духовница Теодосија а не Дуица Троковић како је раније читано (Комар, 2011, стр. 136–137, 142–143).

И поред сачуваних натписа, научној јавности непознати су историјски подаци о Бунчића некрополи и личностима које се помињу у натписима. Недовољно је позната и средњовјековна прошлост Билеће, као и села Баљци у којем се налази Бунчића некропола.

За стећке је народна фантазија везивала многе легенде. Најчешће као и у другим крајевима, становништво сматра да они припадају Грцима који су, како се сачувало у легенди, некада давно насељавали ове просторе, али су због великих зима и хладноће, морали да се иселе из ових крајева. Досадашња историографија по питању припадности средњовјековних споменика, или стећака ни до данашњег дана нема усаглашен став. Нажалост, ови монументални биљези употребљавају се у политичке сврхе. Бројни су радови у којима се тврди да су стећци богумилски споменици. Поред наведеног, мањи број истраживача негирао је тврдње да су стећци богумилски споменици, већ да припадају православном становништву које није признавало ни Рим ни Цариград. Потом се појавило и мишљење да стећци нису резултат вјерских, већ социјално – економских прилика и да представљају културни одраз једног времена (Glušac, 1953, стр. 105–138; Wenzel, 1965, стр. 15; Bešlagić, 1971b, стр. 99; Bešlagić, 1982, стр. 520–526; Wenzel, 1999, стр. 18).

Познато је да су на стећцима присутни бројни украсни мотиви уз наглашени духовни и свјетовни симболизам својствен средњовјековној умјетности.

Одавно је скренута пажња на чињеницу да се на стећцима налази мали број натписа, који су оскудни информацијама о покојнику. Често је наведено само име покојника, као што је то случај и са неким натписима у Бунчићима. Имајући све

или хумки. На бочној страни споменика уклесан је натпис у два реда а уочљив је под одређеном сунчевом свјетлошћу. Никакви радови и чишћења нијесу потребни да би се пронашао натпис.

ове тешкоће у виду, јасно је због чега се о неким средњовјековним некрополама готово ништа не зна, већ се на основу симболике и орнамената упоређених са другим споменицима о њима дају уопштена и несигурна саопштења. Да бисмо егзактно а не на темељу маште одговорили на постављена питања, неопходно је консултовати дубровачку архивску грађу, на што је давно скренуо пажњу Б. Храбак (Hrabak, 1953, стр. 325–358).

На темељу фрагментарних података из историјске литературе, познато је да су средњовјековну Билећу насељавале влашке скупине, Предојевићи, Богдашићи, Мириловићи, Малешевци, Пилатовци, Мируши, и друга разграната братства, која су у директној вези са именима неких насеља у Билећи. У складу са тим а на темељу топонима, полазимо од претпоставке да су у селу Баљци у средњовјековном периоду били настањени власи Бунчићи, који су се разгранали од неког већег рода. Сахрањивани су у данашњој Радмиловића Дубрави на локалитету који је по њима прозван Бунчићи. Посматрајући смјештај некрополе Бунчића, територијално су им најближи Предојевићи и Богдашићи. Бунчићи су смјештени изнад данашњег села Пријевора, које је како је потврђено, било настањено Предојевићима. У Дубровачком архиву помиње се и село Предојевић, међутим немамо писаних доказа на основу којих бисмо тачно утврдили границе села. Средњовјековни гробови Предојевића и њихових разгранатих родова налазе се у данашњем селу Пријевору и недалеко у Билећком пољу, у Под Дубовцу, на локалитету Језерине. На том локалитету до данас су сачувани стећци („Чепрњин Греб“), челника Предојевића, катунара Чепрње Брајановића и његовог братственика Загорца Брајановића (Пекић, 2011, стр. 368–370).

Предојевићи су се сахрањивали и около своје цркве смјештене у селу Пријевору која се данас налази у руинираном стању. Током марта 2014. године, приликом обиласка Предојевића цркве и других локалитета, заједно са архитектом Милошем Бошњаком и археологом Чедомиром Поповићем, недалеко од улаза цркве, Чедомир Поповић чистећи терен пронашао је на једном стећку облика плоче, непознат и не објављен краћи натпис у два реда. Кључна слова нису добро очувана, па овом приликом нећемо износити претпоставке и анализе садржаја овог натписа.

За овај рад важно је сазнање да су поред Пријевора и у селу Баљцима живјели Предојевићи. Из насеља Баљака из Предојевића био је Драгић Радишић (Dragich Radissich de Bagliach de Predoevichi), који је 20. априла 1490. године у Дубровнику пословао са Радославом Ивановићем (DAD, Deb. Not. LIII, f. 92').

Пронаћи претке или наследнике особа које се помињу у натписима на стећцима није нимало једноставно. Ако знамо да су у средњовјековном периоду презимена била патримонијска, онда на основу натписа у Бунчићима, треба тражити писана документа у којима се помињу Рушићи (Рушојевићи), Бунчићи и

Влаховићи, с тим да су са подручја Билеће. Напомињемо да је одавно уочено да, идентична презимена неријетко имају и они који нису у сродству.

У казним списима дубровачког архива 1421. године оптужена су тројица браће Бранко, Рајан и Вукашин Рушићи, да су украли три јарца Надихни Петковићу. Браћа Рушићи били су из Билеће и то власи Предојевићи (DAD, Lam de for. IV, f. 337 (27. X 1421)).

Иако немамо писаних потврда, тројица браће Предојевића носила су презиме по оцу Рушоју па је сасвим могуће да је њихов отац Рушое који се помиње на натпису у Бунчића некрополи.

Ентузијастички добро упућени у досадашња истраживања о херцеговачким стећцима одавно сматрају да су у Бунчића некрополи два натписа – Рушоев и Бунца Рушовића – у директној вези и да су у питању отац и син. Међутим, наша досадашња сазнања ипак нам не омогућавају да са сигурношћу потврдимо или одбацимо поменуто мишљење.

Наведени натписи у којима се помињу Рушое и Бунац задавали су проблеме и Г. Комару. Претходно смо поменули да је Г. Комар наприје констатовао и објавио да у натпису пише Бунац Душоевић, умјесто Рушојевић. У међувремену, највјероватније под утицајем разговора са мјештанима и он се сложио са претпоставком да је Бунац могући син Рушоја, па је као што смо навели промијенио свој став и у другом раду констатовао да је М. Вего тачно ишчитао да се ради о Бунцу Рушојевићу (Комар, 2014, стр. 107).

Наведене констатације раније су нам изгледале прихватљиво, међутим, читајући дубровачку грађу мишљења смо да је највјероватније Комарово прво читање исправно и да под поменутиим стећком почива Бунац Душојевић а не Рушојевић. Дана 4. августа 1404. године у канцеларијским књигама Дубровачког архива забиљежени су власи Бунац Душојевић и Димитар Милчановић а били су из катуна Прикрачи.⁴

Овдје се ради о власима Пријерацима који се први пут помињу 1377. године а који се у изворима јављају у различитом облику као: „Prierazi, Pricraçi, Prierades, Prieradeç, Priradzi, Prieraçich“ на што је давно упозорила знаменита Десанка Ковачевић (Ковачевић, 1963, стр. 124).

У општини Билећа постоји и село Прераца чије је име слично поменутиим власима. О власима Пријерацима врло мало се зна. Поставља се питање од кога су већег влашког рода настали власи Пријераци и који су катуни изњедрени од овог влашког рода. Оно што је за нас важно јесте да се почетком 1398. године помиње Драгослав Богдашић из катуна Пријераца. Он се обавезао дубровачком кнезу Андрији Волчићу да ће вратити двије кобиле које су отете из руку слуге Твртка

⁴ Buneç Dussoevich et Radeç Miliuoevich (прецртано), Dimiter Milzanouich vlachi de chatoni Pricraçi... DAD. Div. Canc. XXXV, f. 94' (4. VIII 1404).

Бурсића. За дато обећање Драгослава Богдашића јамчили су Ратко Обрадовић и Вукоје Озерковић.⁵ На основу наведеног видимо да су власи Богдашићи, настали из катуна Приераца.

Некропола Бунчића као и село Пријевор гдје су живјели Предојевићи, недалеко су удаљени од села Богдашића које је добило име по власима Богдашићима.

У дубровачкој архивској грађи, сачуван је мањи број докумената о власима Богдашићима за разлику од неких других влашких скупина. Најранији помен влаха Богдашића датира из 1376. године. Дана 26. маја наведене године у Дубровнику је регистрован Радован Богдашић (DAD, Div. Canc. XXIV, f. 147).

Катунар влаха Приераца 1411. године био је Богавац Приерац (DAD, Lam. de for. II, f. 54).

Знаменити С. Ђирковић је констатовао да су након сукоба и подјеле између херцега Стефана и његовог сина Владалислава, власи Богдашићи били под влашћу кнеза Владислава (Ђирковић, 1964, стр. 257). Дана 16. новембра 1464. године оптужен је Цвјетко Миљеновић припадник влаха Богдашић да је опљачкао у Билећи Радашина Добровојевића (DAD, Lam. de for. XXXVI, f. 61').

Двије године раније од претходно наведеног догађаја у кредитним књигама дубровачког архива регистрован је Радослав Цвјетковић из Богдашића влах Приерац, који је 24. јула 1462. године позајмио 18 перпера од Радослава Ивановића.⁶ Радослав Цвјетковић био је син раније помињаног Цвјетка Миљеновића Богдашића. Међутим, власима Пријераца и Богдашићима посветићемо више пажње другом приликом.

Идући истом линијом, Бунчеве наследнике морамо тражити међу Бунчићима јер је без сумње и локалитет по њима добио име. Да би се доказало постојање влаха Бунчића, потребне су писане потврде.

Да су у Билећи живјели власи Бунчићи потврђује дубровачка грађа. На челу Бунчића 1419. године налазио се Вукота Бунчић (Храбак, 2008, стр. 269).

Вукота Бунчић је заједно са људима из свог катуна и са комшијама из катуна Богдашића, плачкао у непосредној околини гдје су настањени били власи Мириловићи. Наиме, познати су бројни уговори сачувани у дубровачком архиву који су везани за давање стоке на чување, под одређеним условима. Тако је Радивоје Стањевић склопио уговор са влахом Медојем Брајановићем из Мириловића којем је под одређеним условима предао стоку на чување. Међутим, 10. априла 1419. године Радивоје Стањевић је пред дубровачким кнезом Пасквалом Рестићем оптужио Вукоту Бунчића и Драгослава Богдашића да су заједно са својим људима

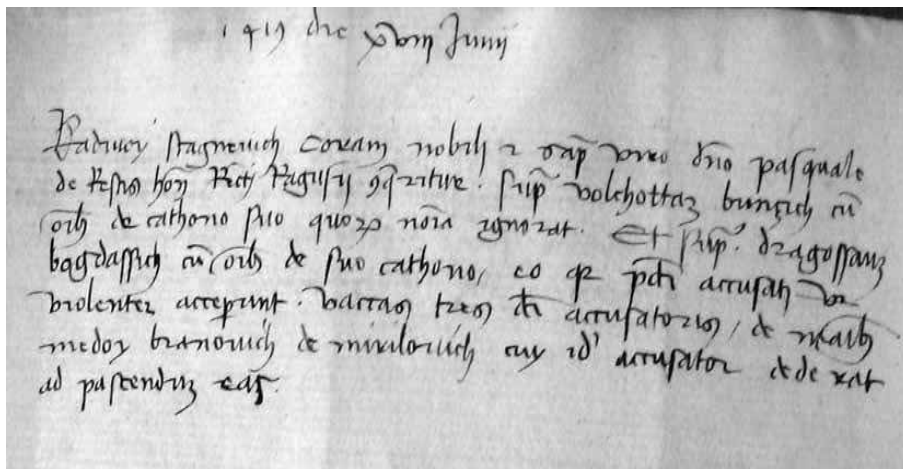
⁵ Dragoslaus Bogdassich de catono Prieradeç. DAD, Div. Canc. XXXII, f. 115 (30. I 1398).

⁶ Ego Radossauus Zuetchouich de Bogdassichi Prieradaz confiteor quod super me et omnia mea bona obligo me dare et soluere Radossauo Iuanovich ypperperos decem octo per totum mensem septem proxime futuros sub pena X pro cento. DAD, Deb. Not. XXXV, f. 53 (24. VII 1462).

отели три његове краве које је чувао Медоје Брајановић из Мириловића (DAD, Lam. de for. IV, f. 12’).

Као што можемо да видимо Вукота Бунчић је био из једног катуна, док је другом катуну припадао Драгослав Богдашић који је раније поменут као Пријерац. На жалост овога пута нису прецизирана имена катуна.

сл. 1



1419. die XVIII Junii.

Radiouy Stagneuich coram nobili et sapienti viro domino Pasquale de Restis honor Rectore Ragusii conqueritur supra Volchottam Bunčich cum omnibus de cathono suo quorum nomina ignorat. Et supra Dragossaum Bogdassich cum omnibus de cathono, eo qui predicti accusati violenter acceperunt vaccas tres dicti accusatoris de manibus Medoy Branoeuich de Mirilouich cuy idem accusator dede rat ad pascendum eas (DAD, Lam. de for. IV, f. 12’)

Одавно је архивским истраживачима пажњу скренула знаменита Д. Којић-Ковачевић, на тешкоће око транскрипције и уједначавање назива катуна које су писари различито евидентирали, па се у документима јављају неједнаког облика (Ковачевић, 1963, стр. 124). Такав случај је и са поменутиим Вукотом Бунчићем који је касније записан као Вокота Бончић (Vochotam Boncich). Септембра 1419. године један дубровачки месар поднио је тужбу против Вукоте Бунчића, Стојка Ивковића, Ратка Драгосалића, катунара Брајан и њихове дружине. Месар је наоружан, ишао са слугом у Гацко вјероватно да купи стоку, међутим наведени су их напали, месару одузели мач, повриједили му коња и ранили слугу јер је вјероватно пружао отпор. Том приликом нападачи су отели девет кастрираних овнова или јарчева. Као свједоци наведени су: Бранко Предојевић, Радач Виднић, Радослав Средановић и Никша Богавчић (DAD, Lam de for. IV f. 82’).

Поред Вукоте Бунчића, поменути катунар Брајан највјероватније је био Предојевић и то отац каснијег катунара Чепрње Брајановића и Загорца Брајовића,

чији се стећци налазе у Билећком пољу на локалитету Језерине (Стојановић, 1905, 20; Пекић и Томановић, 2006, стр. 40–42).

И ако је документовано потврђено постојање влаха Бунчића, који су насељавали подручје средњовјековне Билеће, остаје отворено питање од кога су влашког рода разгранавањем настали Бунчићи?

По извјесним показатељима у Баљцима су живјели Предојевићи. Међутим, не смијемо заборавити раније наведеног Бунца Душојевића који је припадао катуњу Пријераца, чије је могуће гробно мјесто у некрополи Бунчића.

У некрополи Бунчића налазе се мраморови и влаха Влаховића, двојице браће Чрепа (Цријепа) и Рашка Влаховића, синова Влахових (Стојановић, 1905, стр. 19; Vego, 1964b, стр. 188).

Свјесни чињенице да Цријеп и Рашко носе патримонијално презиме, непоуздано је тврдити да су у вези са познатијим из литературе власима Влаховићима који су насељавали подручје Врањске и села Влаховића (Храбак, 2003, стр. 183–184).

Године 1421. помињу се двојица људи Вучине Влаховића (*duos homines Volcichna Vlachouich in Buelscha*), али није јасно из ког су мјеста (DAD, Lam de for. IV, f 212²; Динић, 2003², стр. 390–391).

Интересантно је да су као и Предојевићи, који су имали своју цркву и попа Радића и власи Влаховићи били православне вјероисповијести што потврђује натпис Радослава Влаховића у којем призива Бога и Светог Јована (Стојановић, 1905, стр. 17).

Треба истаћи да су и власи Бунчићи били православне вјероисповијести, што потврђује стећак са помињаним натписом калуђера Глигорија.

Према предању у селу Баљцима налазио се средњовјековни манастир. Старији мјештани и данас показују локалитет и на којем је био манастир и причају по сјећању да су на том мјесту некада давно изораване црквене реликвије и средњовјековна оружја и оруђа. Недалеко од Бунчића некрополе, код куће Слоба Рогана на једном узвишењу видљиви су бројни ситни метални предмети, који нијесу били предметом анализе, па није позната њихова намјена и из кога су времена.⁷

Након што су Турци освојили Билећу, према предању велики дио становништва је напустио ова подручја и селио се ка западу. Према предању, у доба куте, а било их је више, неки владика одвео је становништво у данашњу Хрватску. Занимљиво је поменути да на подручју данашње Хрватске и Србије постоји презиме Бунчић, као што у Устиколини у Босни и Херцеговини постоји насељено мјесто Бунчићи. Индикативно је да се на подручју Далмације у данашњој Хрватској налазе идентични називи мјеста као и на подручју Билеће попут: Баљци, Мириловићи, Пађени

⁷ За наведене податке о манастиру и теренском истраживању и овом приликом захваљујемо се Слобу Рогану и географу Саву Вујовићу који припрема монографију о селу Баљци.

и други. Поред Билеће, у бившој Југославији село Баљци су припадали општини Дрниш а простиру се од планине Свилаје до ријеке Чиколе.⁸

*

На крају можемо закључити да су током XIV и XV вијека у средњовјековној Билећи, на подручју села Баљци били насељени власи Бунчићи, који су се издвојили из шире скупине и оформили свој катун. Њихова гробна мјеста на којима се налазе мраморови (стећци), орнаментисани фигуралним представама и натписима представљају најрепрезентативније средњовјековне споменике Босне и Херцеговине.

Бунчићи су добили име највјероватније по Бунцу, кога су са извјесном разликом херцеговачки клесари и дубровачки нотари биљежили као Душовић, односно Душојевић.

Бунац Душојевић живио је током XIV и XV вијека у Билећи, а помиње се 1404. године у дубровачкој архивској грађи као влах Прикрач.

Средњовјековни споменик са уклесаним натписом „Овдје лежи Бунац Душовић“ налази се у Билећи у селу Баљци на локалитету Бунчићи. Средњовјековна некропола у селу Баљци у општини Билећа припада власима Бунчићима и по њима је добила име.

Насљедник Бунца Душојевића био је катунар Вукота Бунчић који се помиње 1419. године у Билећи. У Бунчића некрополи сахрањен је калуђер Глигорије а његов стећак са натписом сачуван је све до данас.

Ово је још један од примјера да средњовјековни споменици стећци разасути по бројним локалитетима Билеће, без било каквих доказа не утемељено су приписивани и приписују се богумилима. Бунчићи, Предојевићи, Богдашићи, Мириловићи, Малешевци, Пилатовци, Влаховићи и други родови који су насељавали средњовјековну Билећу били су православне вјероисповијести.

Наведеним чињеницама из дубровачке архивске грађе, упоређеним са ранијим сазнањима, створена је полазна основа за разумијевање и даљња истраживања како знамените некрополе Бунчића, тако и средњовјековног становништва Билеће.

⁸ Према попису из 1991. године у Бунчићима у Устиколини је живјело 83 становника, док је према истом извору у селу Баљцима у општини Дрниш живјело 470 становника: 453 српске националности, 13 хрватске и четири осталих.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

Архивска грађа

Državni arhiv u Dubrovniku (DAD):

Debita Notariae (Deb. Not.) XXXV, (1462–1463); LIII, (1489–1491).

Diversa Cancellariae (Div. Canc.) XXIV (1375–1376); XXXII (1396–1399); XXXV, (1403–1405).

Lamenta de foris (Lam. de for.) II (1410–1412); IV (1419–1422); XXXVI (1464–1465).

Објављени извори

Vego, M. (1964a). *Zbornik srednjovjekovnih natpisa Bosne i Hercegovine*, knj. III., Sarajevo 1964: Zemaljski Muzej.

Стојановић, Љ. (1905). Стари српски натписи и записи, *Зборник за историју, језик и књижевност српског народа*, Прво одељење, књ. III, Београд: Српска краљевска академија.

ЛИТЕРАТУРА

Asbóth, J. (1887). *Bosznia és a Herczegovina: uti rajzok és tanulmányok: 33 egész oldalas képpel és 184 szövegrajzzal: egy történelmi és három statisztikai térképpel és táblázatokkal*. Budapest: Pallas irodalmi és nyomdai részvénytársaság.

Bešlagić, Š. (1971a). *Stećci, kataloško topografski pregled*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Bešlagić, Š. (1971b). *Stećci i njihova umjetnost*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Bešlagić, Š. (1982). *Stećci – Kultura i umjetnost*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Vego, M. (1964b). *Novi i revidirani natpisi iz Hercegovine*, Glasnik Zemaljskog muzeja, n.s. (Arheologija), sv. XIX, 173–211.

Wenzel, M. (1965). *Ukrasni motivi na stećcima*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Wenzel, M. (1965). *Bosanski stil na stećcima i metalu*. Sarajevo: Publishing.

Glušac, V. (1953). Problem Bogumilstva i Pravoslavlja Crkve Bosanske. *Godišnjak Istorijskog društva Bosne i Hercegovine* V, 105–138.

Динић, Д. (2003). *Из Српске историје средњег века*, (пр. С. Ћирковић и В. Ђокић). Београд: Equilibrium.

Ковачевић, Д. (1963). Средњовјековни катун по дубровачким изворима, у: С. Филиповић (ур.) *Симпозијум о средњовјековном катуњу*, одржан 24–25. новембра 1961. године, (стр. 121–140). Сарајево: Научно друштво СР Босне и Херцеговине.

Комар, Г. (2014). *Стари ћирилични натписи Источне Херцеговине*. Херцег Нови: Друштво за архиве и повјесницу херцегновску.

Комар, Г. (2011). Ћирилични натписи из старе Херцеговине. *Слово* 34–35, 146–166.

Мандић, Н. С. (2000). *Српске породице војводства Светог Саве*. Гацко: Издање аутора.

Пекић, Р., Томановић, Б. (2006). Постанак имена Билећа. *Српска слободарска мисао* 56/19, 36–45.

Пекић, Р. (2011). Трагом Богумила Храбака – власи Предојевићи, у: Д. Маликовић (ур.), *Живот и дело академика Богумила Храбака*, Међународни тематски зборник (стр. 349–376). Косовска Митровица: Филозофски факултет.

- Пекић, Р. (2014). Средњовјековни споменици Билеће, У Н. Асановић (прир.), *Билећа над извором Требишњице* (стр. 174–181). Севојно, Република Србија: Графичар.
- Службени гласник Босне и Херцеговине*, бр. 3, 17. 3 2011, 19–21.
- Truhelka, Č. (1895). Starobosanski natpisi. *Glasnik Zemaljskog muzeja* 1, 269–270.
- Ђирковић, С. (1964). *Херцег Стефан Вукчић Косача и његово доба*. Београд: Научно дело.
- Нрабак, В. (1953). Prilog datovanju hercegovačkih stećaka. *Glasnik Zemaljskog muzeja* VIII, 352–358.
- Храбак, Б. (2003). *Из старије прошлости Босне и Херцеговине*, књ. I. Београд: Архивар.
- Храбак, Б. (2008). *Из старије прошлости Босне и Херцеговине*, књ. V. Београд: Архивар.
<http://www.kons.gov.ba>

Radmilo B. Pečić

THE BUNCICS' NECROPOLIS
APPENDIX TO THE KNOWLEDGE OF MEDIEVAL MONUMENTS IMPORTANT TO
THE WORLD CULTURAL HERITAGE

The subject of the work is one of the most representative medieval necropolises in Bosnia and Herzegovina. It is about the Buncics' necropolis which is situated in village Baljci in the municipality of Bileca, and it is on the list of cultural-historical monuments nominated for the protection of UNESCO.

The Buncics' necropolis is known in historical literature, it is special not only by the great number of preserved medieval monuments, of different shape and ornaments, but by its numerous preserved inscriptions.

Based on earlier and the newest results of the field research, comparing the inscriptions on the tombstones and analysing the content of archival material in Dubrovnik, it is established in documents that in Buncics' necropolis are buried orthodox vlachs, the Buncics, who inhabited medieval Bileca.

725:528(497)^o14^o
091(=124'04)^o14^o

Rafał Quirini-Popławski

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Historyczny, Instytut Historii Sztuki, Polska/
Jagiellonian University, Faculty of History, Department of Art History, Poland
rafal.quirini-poplawski@uj.edu.pl

**ON THE DATE OF THE MAP ATTACHED TO CODEX LATINUS
PARISINUS 7239 ONCE AGAIN¹**

Abstract: Codex Latinus Parisinus 7239 (Paris, Bibliothèque nationale de France) has been created in 1470 ca in Italy as the work of Paolo Santini da Duccio and includes a double-page color map (f. 113v–114r). It displays eastern part of the Balkan Peninsula from the borders of the Serbian Despotate to the Black Sea coast along with the silhouettes of the most important strongholds of this part of the Balkans along with their names.

Some scholars believe that its creation was an element of the preparations for the anti-Turkish expeditions in 1396 or 1444, but the analysis of the images let us determine a bit different time when the map was presumably drawn.

Key words: mediaeval architecture, military architecture, cartography, Italy, Balkans

In all likelihood, *Codex Latinus Parisinus 7239*, currently stored in Bibliothèque nationale de France in Paris, came into existence around the year 1470 as the work of Paolo Santini da Duccio and it contains one of a few existing copies of an older treatise *De machinis*, authored by Mariano Daniello di Jacopo, also known as Taccola (Degenhart & Schmitt, 1982, p. 76; Veszprémy, 2002, p. 37; Veszprémy, 2006, p. 442).² Taccola (1381–1453/58), referred to by his contemporaries as the Sienese Archimedes, was a civil and military engineer, drawer, miniaturist, wood carver and chronicler. He was mentioned, among others, in 1408 as the author of wooden sculptures for the choir of the Siena cathedral; in turn, in the year 1435, he cooperated with Jacopo della Quercia, who was

¹ This article is part of a project funded by the National Science Centre (Poland) on the basis of decision – no DEC-2012/05/B/HS2/04011.

² In the year 1891, the original of Taccola's treatise which had been stored by count Heinrich Daun (d. 1890) residing in Bitov (Vötau) in Moravia, found its way to the collection of count Wilczek in Kreuzenstein near Vienna, and subsequently to the collection of Christian M. Nebehay in Vienna itself. From there, in the year 1961, it was ultimately transferred to Bayerische Staatsbibliothek in Munich (Cod. lat. 28800).

privately his daughter's godfather. The "De machinis" treatise (referred to by Taccola himself as "De rebus militaribus") had been completed in 1449 and it exerted a strong influence on the works of Francesco di Giorgio Martini as well as Leonardo da Vinci (Degenhart & Schmitt, 1982, p. 1, 74; Veszprémy, 2002, p. 38). Another one of Taccola's treatises "De ingeneis", created in all likelihood between 1427 and 1433, was probably known to F. Brunelleschi (Degenhart & Schmitt, 1982, p. 31; Veszprémy, 2002, p. 36). There is a theory that in the years 1433–1437, Taccola stayed in Hungary, where he has been commissioned by emperor Sigismund of Luxemburg to reconstruct the waterworks supplying water to the Buda castle (Veszprémy, 2002, p. 38).

Paolo Santini da Duccio who copied Taccola's treatise, was also an Italian military engineer who was probably born in Duccio in the Valsesia valley in northern Piedmont. He was famous for his inventions of numerous war machines, canons and firearms, but above all for his innovations in the sphere of fortification systems (Maggiorotti, 1936, p. 3; Malatesta, 1939, p. 403).³ Before 1440 he can be traced in the south of Hungary, where he had been commissioned by Pippo Spano (Filippo Scolari) to carry out fortification works. In 1440, he took active part in the defense of Belgrade. According to tradition, it was he who completed the fortifications of Belgrade.⁴ Subsequently, most probably in the rank of artillery commander of the Hungarian army, he remained in the service of king Vladislaus III and John Hunyadi, for whom between the years 1443 and 1447, he worked on the reconstruction of the fortress in Temesvár (now Timișoara in Romania) (Maggiorotti, 1936, pp. 90–92; Banfi, 1954, p. 23–24). Around the year 1450, after the death of another Italian architect Manetto Ammanattini, he is reported to have worked on the reconstruction of one of the towers of the Buda castle (Maggiorotti & Banfi, s.d., pp. 47–48).⁵ Leone Andrea Maggiorotti, an Italian historian of military architecture, even supposed that he may have exerted an influence on the appearance of the castle in Vajadahunyad (now Hunedoara in Romania), which had been built for John Hunyadi in the year 1452, that is at the time when Paolo Santini was still in his service. In all likelihood, between the years 1460–1469, he also rebuilt the castle in Tokaj. The work which had been commissioned by king Matthias Corvinus consisted in surrounding the castle with stone walls and adding a pentagonal tower-barbican which protected a gate. A similar tower had earlier been designed by Santini in Buda (Maggiorotti, 1936, pp. 85–86, 354–355, 391, 439).⁶

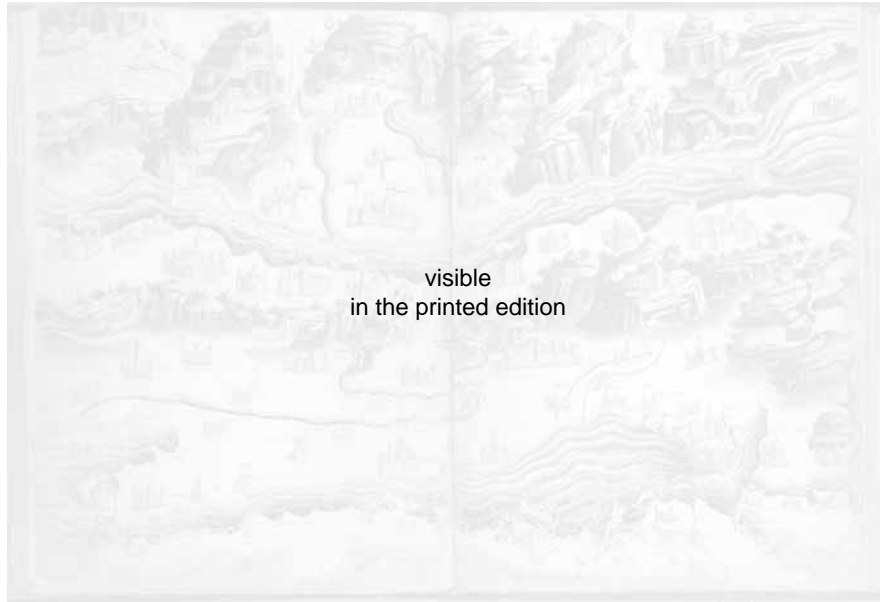
³ Although Maggiorotti, 1936, p. 47, dated Santini's treatise to 1450. Yet near Varallo in the Valsesia valley, one can come across a place called Doccio.

⁴ What is interesting is that Lajos Thallozci, the prior of the Order of Saint John from Vrana, who then commanded the defense of Belgrade, used gunpowder counter mines known from Taccola's treatise (see also: Potkowski, 1990, pp. 124–125; Kalić, 1995, p. 67).

⁵ Florentine architect and pupil of Brunelleschi, M. Ammanattini, also known as Il Grasso Legnaiuolo, was born in 1384 in Florence and it was there that he began his work as a wood carver. In 1409 he departed for Hungary, remaining in the service of Pippo Spano, following whose death in 1426, he went into the service of emperor Sigismund of Luxemburg. He is the author of a castle built for P. Spano in Gyula (1416–1426) and maybe of some defense works executed during the rule of emperor Sigismund in Buda (see: Jekély, 2006, p. 302).

⁶ The keep of the Tokaj castle was built in 1388 in the shape which was reminiscent of the one to be found

Fig. 1



Paris, Bibliothèque nationale de France, *Codex Latinus Parisinus* 7239, f. 113v-114r [hereinafter cited as: *Codex Latinus Parisinus* 7239, map]; photo by Bibliothèque nationale de France

Santini added a few illustrations to Taccola's work and behaving like a plagiarist he signed his name as the creator of the entire treatise in two places. It is known that Santini's copy of Taccola's treatise had found its way to Buda, where it probably belonged to the library of king Matthias Corvinus (Babinger, 1951, p. 11),⁷ and from there, as a Turkish war trophy it found its way to the Seraglio library in Istanbul.⁸ Finally in 1687, the work was purchased by Pierre de Girardin, a French envoy to the High Porte, only to be sent by him to Paris a year later, together with 15 Greek manuscripts (Babinger, 1951, p. 8).

THE MAP. ITS EXTENT AND THE QUESTION OF DATING

The codex contains a two-page, colored map (f. 113v–114r) which dimension is: 37x32 cm; the map is known exclusively from Santini's work and is not to be found in the other copies of Taccola's treatise (fig. 1).⁹ It presents mainly the eastern part of the

in the Visegrád castle. In 1403 the keep had been surrounded with a quadrangle of embankments with a palisade. This original *castrum* had been handed over by emperor Sigismund to a Serbian despot George Branković. The modernization works carried out in the Tokaj castle are sometimes also attributed to Ammanatti.

⁷ Yet it is not clear whether this map had been executed in Hungary or in northern Italy.

⁸ In all likelihood, it happened in the year 1540, in the effect of the plundering of the Buda castle by the Turks (Maggiorotti, 1936, p. 90).

⁹ Maps of Constantinople and Pera had moreover been attached to the codex (Degenhart & Schmitt, 1982, p. 76). Other copies of Taccola's treatise can be found in the libraries of New York and Venice (Degenhart & Schmitt, 1982, p. 70).

Balkan Peninsula from the borders of the Hungarian Kingdom to the Black Sea coast (between the Dniester estuary and Constantinople), including fragments of Serbia and Macedonia, Wallachia and Bulgaria, as well as the coast of the Marmara Sea. It presents in a schematic way the silhouettes of a few dozen most important strongholds in this part of the Balkans, together with their names and designations containing flags with either crosses or crescents. We can also see on it some representations of bridges, mountain passes as well as markings denoting distances; it also contains comments suggesting that the map originated in connection with the plans to launch a particular military action prepared on a given territory by an unspecified king. It is also worth emphasizing that the map constitutes the oldest representation of south-eastern Europe of this type (Babinger, 1951, p. 11; Banfi, 1954, p. 17).

The map from the Paris codex had been published for the first time in 1862, but it became the subject of separate studies only after the Second World War. The scholars had been particularly interested in the issue of the time and circumstances of its origin. What was supposed to be particularly helpful in establishing the above facts, were the results of the analyses of the above-mentioned designations of the strongholds by means of banners. For, it was assumed that the latter pointed out to the current affiliation of the buildings in question (either to Christians or to Muslims) at the time when the map had been executed. Thus the initial assumption was the hypothesis that the Christian flags flowing over Constantinople and Pera testify to the fact that the map presents the state from before 1453. In an article published in the “*Imago Mundi*” journal in 1951, Franz Babinger presented a hypothesis that the codex together with the map had supposedly been executed specially for sultan Mehmed the Conqueror in 1452 or 1453. Yet the above author did not manage to shed light on the issue whether the map was created among the milieu of the sultan’s Italian advisors, or else whether it was made in Italy itself. In his attempt to date it, he relied, among others, on the assumption that the stronghold presented to the east of Pera is none other but the Rumeli Hissarı castle which was constructed precisely between August 1452 and March 1453 (Babinger, 1951, pp. 11–12). Three years later, Florio Banfi undermined this assumption and concluded that the map was the work of Santini which came into existence in the autumn of 1443 while Santini conducted work on the modernization of the fortress in Temesvár. The above author associated the origin of the map with the preparations of king Vladislaus III of Poland to his campaigns in the same or else in the subsequent year – i.e. 1444 (Banfi, 1954, pp. 20, 22–24; Veszprémy, 2006, p. 442).¹⁰ Finally in 1964, Franz Babinger once again put forward a hypothesis that the map was associated with the plans of an anti-Turkish crusade which was to be undertaken by emperor Sigismund of Luxemburg in 1396. In doing so, Babinger relied, among others, on the analysis of the extend of Turkish conquests visualized on the map (Babinger, 1964, pp. 1–6; Veszprémy, 2006, p. 442).

¹⁰ Banfi also drew attention to the elements of the Venetian dialect which were present in the description of the map.

Initially, it was assumed that the Paris codex was created in its entirety before 1453, that is, still during Taccola's lifetime (Taccola, 1971, Bd. I, f. 40). Yet, on the basis of an analysis of the style of the drawings added to the treatise by Santini, two German scholars Bernhard Degenhart and Annegrit Schmitt established in 1982 that the copy in question came into existence around 1470. The *terminus ante quem* is defined additionally by the dedication for the Venetian *condottiero* Bartolomeo Colleoni (d. 1475), to be found in the copy. Naturally, by adopting such dating, the above authors assumed that Santini enclosed a copy of the map that had arisen before 1453, to the current copy of the treatise (Degenhart & Schmitt, 1982, pp. 76, 90–91; Veszprémy, 2002, p. 39).

Florio Banfi also embarked on an attempt to identify the individual places which were illustrated on the map (Banfi, 1954, pp. 18–21). Studies along these lines were subsequently continued especially by Romanian and Bulgarian scholars in the seventies of the 20th c. (Beševliev, 1963, pp. 45–48; Dumitriu-Snagov, 1975, pp. 201–210; Iliescu, 1978, pp. 196–197; Dumitriu-Snagov, 1979).

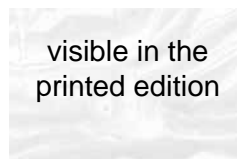
Whereas it seems that in the existing literature upon the subject much less weight has been attached to the analysis of the representations themselves to be found on the map; no doubt, the latter are of some significance for research on the history of the architecture of those territories in the 14–15th c. For it is worth drawing attention to the fact that in spite of a slightly schematic nature, the representations have an individualized character. One may even risk saying that one cannot in fact find two identical images on the map.

ANALYSIS OF SELECTED EXAMPLES

In the case of the map that is of interest to us, we are dealing with quite a faithful representation of the fundamental features of the buildings presented on it; the above conclusion can be proved on the basis of a few selected examples from the territories situated in the Danube Delta and in the estuary of the Dniester river, in the present-day Serbia and the region of the Bosphorus and the Dardanelles.

In the right-hand upper corner of the map, we find representations of a few fortresses, some of which have been marked with suitable inscriptions. And so, at the mouth of the Danube, at the point where it empties into the Black Sea, we can find a castle standing on an island (fig. 2). Right in its middle, there is a tower built on a circular plan which

Fig. 2



Codex Latinus Parisinus 7239, map; detail with representation of Licostomo

Fig. 3a
Fig. 3b



a) *Codex Latinus Parisinus* 7239, map; detail with representation of *Haradigo*; b) Enisala – ruins of the castle (third quarter of the 14th cent.?) from the north-west

is also surrounded with circular walls. In spite of a lack of a suitable caption, we can conclude almost with complete certainty that it is an image of an unpreserved fortress of Licostomo which has not even been precisely located up until today; we can derive some information about it from the data preserved in the Genoese notary records (1373, 1383–84) (Iliescu, 1978, pp. 196–197; Baraschi, 1981, p. 341; Dumitriu-Snagov, 1975, p. 208, who identified this representation as Vicina, and localized it in the place occupied by the present-day Isaccea). Licostomo was a stronghold which lay on a river island (*insula et castrum Licostomi*) not far from Kilia; it was surrounded with defense walls and a moat which was linked with the nearby port. Within the castle walls, there operated a *loggia communis*, a consul's office, a garrison of Ligurian mercenaries and two Latin churches, namely that of St. Francis and St. Dominic. No buildings could be found outside the castle walls. Around the year 1373, Licostomo became the main Genoese base in the region of the Danube Delta (we are familiar with the names of consuls from the years 1372–1403). In all likelihood, it was only after 1402 that together with Kilia, Licostomo fell into Wallachian hands, whereas around 1411–1412, it passed under Moldavian rule (Balard, 1975, p. 30; Stringa, 1982, pp. 370–371; Hryszko, 2001, pp. 62–63; Hryszko 2004, pp. 103–105). Licostomo was probably situated somewhere in the vicinity of the present-day village of Periprava in Romania (Diaconu, 1986, pp. 301–317, although the latter author is of the opinion that Kilia and Licostomo were two different appellations referring to the same place).

To the south of Licostomo, on the right bank of the Danube, one finds on the map a polygonal castle with five towers and two gates with the inscription *Haradigo* (fig. 3a). There have been attempts to identify this castle with Kilia – a well-known Genoese colony (Iliescu, 1978, p. 197; Baraschi, 1981, p. 338) which in the middle of the 14th c. was a small town of 200 inhabitants and a Greek church (Hryszko, 2000, pp. 10–12, 14–16). Yet Kilia was situated in the Delta, in the immediate vicinity of Licostomo and it seems that it did not possess its own extended fortifications. In the area situated between the Danube Delta, the lower course of this river and the stronghold of Kaliakra on the Black Sea coast, one could then find two bigger strongholds. One of them was the fortress in

Fig. 4a
Fig. 4b



a) *Codex Latinus Parisinus* 7239, map; detail with representation of *Monchastro*; b) Moncastro (Bilhorod), so called Citadel or “Genoese Castle” (1421)

Hîrșova (ancient Carsium) which has practically all but disappeared today. The other one was the castle which is still standing in the form of a ruin above the village of Enisala (from Turkish-Tartar Yeni-saleh), in the southern part of the Delta (fig. 3b), though its mediaeval name remains unknown. The latter castle, whose origin may hypothetically be associated with the activity of despot Dobrotitsa in the third quarter of the 14th c., had ultimately passed into Turkish hands in 1417 (Barnea & Ștefănescu, 1971, p. 385; Giurescu, C. C., & Giurescu, D. C., 1976, p. 385; Bărbuleanu, 1998, p. 327). It is not unlikely that it was precisely this castle which in one of duke Amadeo VI of Savoy’s letters (the sixties of the 14th c.), known as the Green Duke, addressed to the despot Dobrotitsa, was referred to as “castrum Aquilae” (Maggiorotti, 1933, pp. 324–325, identifies “castrum Aquile” with the stronghold of Licostomo; yet the latter had never fallen into the hands of the despots of Dobruja). The above castle, with its corner towers and two gates, was built on the polygonal plan. Bigger towers had been erected on the southern and northern sides. The fundamental appearance of the *Haradigo* castle corresponds fairly precisely to this description, although the position of the gates on the map had been shown incorrectly.

To the north of the main section of the Danube Delta, one finds an image of a castle built on the plan of a rectangle, in whose corners there are circular towers (fig. 4a). One of the towers is slightly taller. This is *Monchastro* that is Moncastro (today’s Bilhorod-Dnistrovskiyi in the Ukraine, Romanian Cetatea Albă, Turkish Akkerman).¹¹ Whereas that is how the central part of the local fortress, known as the Citadel or “Genoese Castle” (fig. 4b) looks like today.

Yet the time and circumstances of its construction arouse numerous contentions today. The fundamental hypotheses which one comes across in the history of research, have been presented recently by a Moldavian scholar Maryana Shlapak (Шлапак, 2001, pp. 51–60). It was precisely its representation on the map under investigation that Shlapak recognized as a fact of major significance for dating of the Citadel; the scholar dated the

¹¹ The image of Moncastro, lying in the vicinity of the Dniester estuary to the Black Sea, has been so misplaced here.

Fig. 5a
Fig. 5b



a) *Codex Latinus Parisinus* 7239, map; detail with representation of *Sinedria*; b) Smederevo, palace of the despot George Branković (1428-1430)

map to around 1395–96 and therefore she concluded that the Citadel was built from the initiative of Moldavian princes in the last decades of the 14th c., yet before 1395 (Шлапак, 2001, pp. 19, 60).¹²

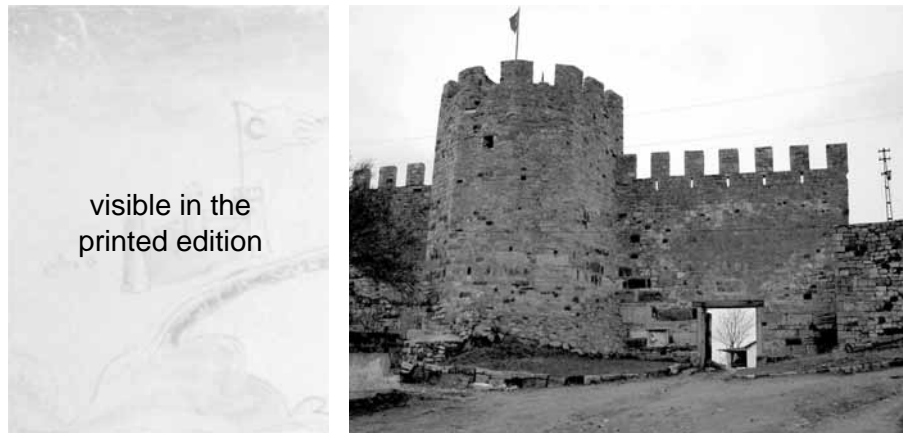
In 2012 there appeared a comprehensive monograph of the fortress written by an Odessa scholar Andrey Krasnozhan, who represented a slightly different view. Namely, he came to the conclusion that an erroneous location of the representation of *Monchastro* on the map (within the Danube Delta, but not at the mouth of the Dniester), disqualifies it as a credible source concerning the dating of the Bilhorod citadel (Красножон, 2012, pp. 23–25). In all likelihood the citadel was built in 1421 from the initiative of the Grand Duke of Lithuania Vytautas who had sent a Lithuanian governor of Podolia Jerzy Giedygold to Bilhorod with the task of fortifying the city against the Turkish threat. These works were described in the account of Ghillebert de Lannoy, a Burgundian knight who then travelled across Europe (Quirini-Popławski, in print).

In the “western” part of the map, one finds images of the strongholds in Belgrade (*bel grado*) and Smederevo (*sinedria*). The Belgrade castle is presented as a vast stronghold built on a polygonal plan with four smaller and one bigger tower in the center as well as a single gate. Together with the palace of despot Stefan Lazarević, it constitutes in fact the center of city fortifications, arisen between 1389 and 1427. An almost exactly identical image is to be found on a Turkish miniature presenting the siege of Belgrade in 1440 (Dinić, 1955, pp. 451–452; Ćurčić, 1998, p. 440).

The Smederevo fortress – at present the biggest mediaeval fortress on the Balkans, had been presented in extremely modest way – as a fragment of a wall with a few fortified towers (fig. 5). We know the chronology of its construction fairly well. The decision

¹² Шлапак, 2001, pp. 19, 60. Yet she admitted that a change in the dating the map could mean that the Citadel may have been erected during the rule of prince Alexander the Good (1400–1432), maybe in 1421. However she concluded that the above version is less likely.

Fig. 6a
Fig. 6b



a) *Codex Latinus Parisinus* 7239, map; detail with representation of *Eno*; b) Enez, gate of the Gattilusio fortress (end of the 14th – early 15th cent.)

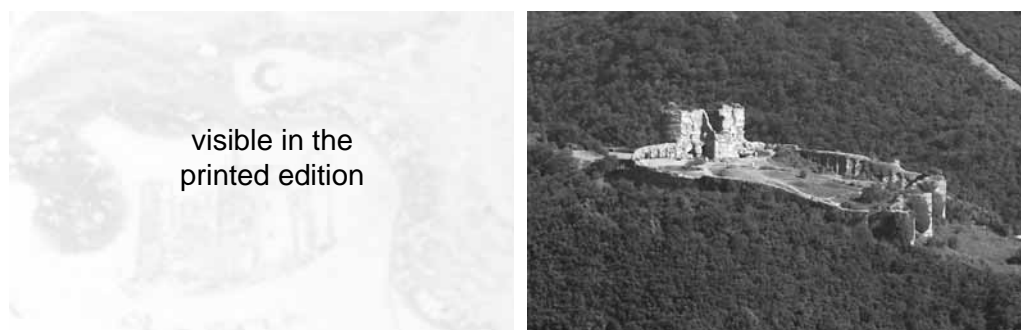
concerning the foundation of the city and the construction of the fortress was made by despot George Branković in the year 1428 and soon afterwards, for in 1430, his palace was ready. The external surrounding walls had in all likelihood been constructed after the above date. It is worth emphasizing that Smederevo had been founded in 1428.

Casting a glance at the “southern” peripheries of the map, one should draw attention to the fact that several other castles which have been preserved until present times, such as e.g. the stronghold belonging to the Genoese family of Gattilusio in Enez (*Eno*) at a point where the Maritsa empties into the Thracian Sea, have also been fairly represented. The above-mentioned stronghold is a rectangular castle with circular corner towers and a rectangular gate tower (fig. 6). Finally, one should draw attention to the fortress named *Argiro*, which is situated on the Asian shore of the Bosphorus. The schematically presented castle has a few circular towers as well as a vast tower in the center, in all likelihood a gate tower. This castle stands above the village known by the Turkish name of Anadolu Kavağı, which was built by the Byzantines around the middle of the 13th c. Most probably it was handed over to the Genoese already in the 14th c. and was maybe rebuilt by them (Stringa, 1982, pp. 347–349). It is interesting to note that the above castle (which had been “marked” as Muslim on the map) had remained in the Genoese hands at least until 1453 (fig. 7).

SUMMING UP

The use of the map which is attached to *Codex Latinus Parisinus* 7239 as a source material for research on the late-mediaeval military architecture of the eastern Balkans, is limited in its scope (c.f. Quirini-Popławski, 2009). It seems that the images of the fortresses are individualized and that they render, albeit in a schematic way, the main

Fig. 7a
Fig. 7b



a) *Codex Latinus Parisinus* 7239, map; detail with representation of *Argiro*; b) Anadolu Kavağı, castle (middle of the 13th ca/14th cent.?)

features of the individual buildings, which may be of assistance in reconstructing their original appearance. Yet, the application of the map to the dating process of the individual castles or their sections is burdened with considerable risk of error, as the information to be found on the map is mutually contradictory and it excludes the possibility of defining precisely the date of origin of the map itself. On one hand, the analysis of the signs of affiliation of the individual strongholds seems to indicate that the map illustrates the state which existed immediately before the campaign of 1396, as Maryana Shlapak seems to suggest. For example, the Bulgarian Vidin, ultimately taken over by the Turks in 1397, precisely as a consequence of the failure of the crusade led by Sigismund of Luxemburg, is still in Christian hands. On the other hand, the image of the castle in Smederevo which was constructed only in 1428, would seem to point to a later actualization of the map. The flag with the crescent which flies above the *Argiro* castle, should be regarded as yet another proof of the chronological inconsistency of the representations on the map. If the map had originated during the preparations of Sigismund of Luxemburg to the crusade, neither the stronghold in Smederevo, nor the citadel in the Bilhorod stronghold, could have been represented on it; in turn, had the map been created before the battle of Varna in 1444, the designation of Vidin as a Christian stronghold, and of *Argiro* as a Muslim one proves to be quite unjustifiable. Thus the most likely interpretation is that the map was created simultaneously with the Codex around the year 1470, maybe on the basis of an earlier, unknown template, whereas its author had used the designations in the form of flags rather inconsistently and inadvertently.

As the map had first appeared in the work of Paolo Santini da Duccio, it is him who in all likelihood should be regarded as its author.¹³ As a high-ranking army commander, who took part in the wars with the Turks and as a theoretician and creator of defense architecture, Santini was an exceptionally competent person who could have drawn such a map and who was capable of illustrating it with images of strongholds, some of which were probably known to him from autopsy. Taking into consideration our knowledge

¹³ It is surprising that some scholars refer to Santini as an “otherwise unknown” author (c.f. Veszprémy, 2006, p. 442).

about Santini's life, including a lack of information concerning his return to Italy towards the end of his life, one may moreover consider it most likely that the map, similarly as the whole of the Paris Codex, had been created in Hungary.

LITERATURE

- Babinger, F. (1951). An Italian Map of the Balkans, presumably owned by Mehmed II, the Conqueror (1452–53). *Imago Mundi*, 8, 8–15.
- Babinger, F. (1964). Eine Balkankarte aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. *Zeitschrift für Balkanologie*, 2, 1–6.
- Balard, M. (1975). Les Génois dans l'ouest de la mer Noire en XVe. In: Berza, M., & Stănescu E. (Eds.): *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines (Bucarest, 6–12 septembre 1971)*, vol. 2 (21–32). Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Banfi, F. (1954). Two Italian maps of the Balkan Peninsula. *Imago Mundi*, 11, 17–34.
- Baraschi, S. (1981). Izvoare scrise privind așezările dobrogene de pe malul Dunării în secolele XI–XIV. *Revista de istorie*, 34/2, 311–345.
- Bărbuleanu, C. (1998). *Monografia orașului Babadag*, București: Editura Charme-Scott.
- Barnea, I., & Ștefănescu, S. (1971). *Bizantini, Romani și Bulgari la Dunarea de Jos* (Bibliotheca Historica Romaniae, IX: Din Istoria Dobrogei, vol. III). București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Beševliev, V. (1963). Eine Militärkarte der Balkanhalbinsel aus den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts. *Linguistique balkanique*, 7/2, 42–48.
- Ćurčić, S. (1998). Serbia. Architecture, 1169–1459. In: *Dictionary of Art*, vol. 28 (439–442). London–New York: Grove.
- Degenhart B., & Schmitt A. (1982). *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, T. II: *Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien*, Bd 4: *Katalog 717–719. Mariano Taccola*. Berlin: Gebr. Mann.
- Diaconu, P. (1986). Kilia et Licostomo ou Kilia=Licostomo?. *Revue Roumaine de l'Histoire*, 25/4, 301–317.
- Dinić, M. (1955). Istorija [Beograda] do 1521. In: *Enciklopedija Jugoslavije*, 1 (451–452). Zagreb: Izd. Leksikografskog zavoda FNRJ.
- Dujčev, I. (1973). Rapporti fra Venezia e la Bulgaria nel Medioevo. In: Pertusi, A. (Ed.): *Venezia e il Levante fino al secolo XV* (Civiltà veneziana. Studi, 27), vol. 1 (238–259). Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Dumitriu-Snagov, I. (1975). Codex Latinus Parisinus – 7239. *Revista Arhivelor*, 37/2, 201–210.
- Dumitriu-Snagov, I. (1979). *Țările Române în sec. XIV Codex Latinus Parisinus*, București: Editura Cartea Romaneasca.
- Giurescu, C. C., & Giurescu, D. C. (1976). *Istoria Românilor, 2: Pe la mijlocul secolului al XIV-lea pînă la începutul secolului al XVII-lea*. București: Editura Științifică.
- Gjuzelev, V. (1984). I rapporti bulgaro-genovesi nei secoli XIII–XV. In: *Genova e la Bulgaria nel Medioevo* (Collana Storica di fonti e studi, 42) (100–109). Genova: Università di Genova, Istituto di medievistica.
- Hryszko, R. (2000). Obraz Kilii, kolonii genueńskiej nad Dunajem w świetle akt notarialnych Antonia da Ponzò z lat 1360–1365. *Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historyczne*, 127, 9–25.

- Hryszko, R. (2001). Genueński rynek Licostomo nad Dunajem w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIV wieku w świetle akt notarialnych Domenico da Carignano i Oberto Grassi da Voltri. *Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historyczne*, 128, 59–69.
- Hryszko, R. (2004). *Z Genui nad Morze Czarne. Z kart genueńskiej obecności gospodarczej na północno-zachodnich wybrzeżach Morza Czarnego u schyłku średniowiecza*. Kraków: Towarzystwo Wydawnicze "Historia Iagellonica".
- Iliescu, O. (1977). Nouvelles éditions d'actes notaires instrumentés au XIVe siècle dans les colonies génoises des bouches du Danube. Actes de Killia et de Licostomo. *Revue des Études Sud-Est Européennes*, 15, 113–129.
- Iliescu, O. (1978). Cu privire la o hartă parțială a sud-estului Europei datînd din preajma bătăliei de la Nicopole. *Studii și Materiale de Istorie Medie*, 9, 1978, 193–197.
- Iorga N. (1899). *Notes et extraits pour servir à l'histoire des Croisades au XVe siècle*, vol. 1. Paris: Éditeur Ernest Leroux.
- Jekély, Z. (2006). Die Rolle der Kunst in der Repräsentation der ungarischen Aristokratie unter Sigismund von Luxemburg. In: Takács, I. (Ed.): *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437. Ausstellungskatalog* (291–310). Augsburg: Verlag Phillip von Zabern.
- Kalić, J. (1995). Srednji Viek. In: *Istorija Beograda* (47–87). Beograd: Balkanološki institut SANU i Draganić.
- Красножон, А. В. (2012). *Крепость Белгород (Аккерман) на Днестре. История строительства*. Кишинев: Stratum Plus.
- Maggiorotti, L. A. (1933). *Gli architetti e architetture militari* (L'opera del genio italiano all'estero, S. IV), vol. 1: *Medio evo*. Roma: Libreria dello Stato.
- Maggiorotti, L. A. (1936). *Gli architetti e architetture militari* (L'opera del genio italiano all'estero, S. IV), vol. 2: *Gli Italiani nell'Architettura Militare dell'Epoca Moderna e Contemporanea*. Roma: Libreria dello Stato.
- Maggiorotti, L. A., & Banfi, F. (s.d.). *Le fortificazioni di Buda e di Pest e gli architetti militari italiani*. Roma: Istituto di architettura militare Museo del Genio.
- Malatesta, E. (1939). *Armi e Armaioli* (Enciclopedia biografica e bibliografica „italiana”, S. L). Milano: Istituto Editoriale Italiano Bernardo Carlo Tosi.
- Pistarino, G. (1984). All'origine dei rapporti bulgaro-genovesi (1281–1290). In: *Genova e la Bulgaria nel Medioevo* (Collana Storica di fonti e studi, 42) (53–88). Genova: Università di Genova, Istituto di medievistica.
- Potkowski, E. (1990). *Warna 1444*. Warszawa: Wydawnictwo Bellona.
- Quirini-Popławski, R. (2009). Codex Latinus Parisinus 7239 jako źródło do badań nad późnośredniowieczną architekturą wojskową wschodnich Bałkanów. In: Badach, A., Janiszewska, M., & Tarkowska, M. (Eds.) *Visibilia et Invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek* (95–108). Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
- Quirini-Popławski, R. (in print). Czas i okoliczności powstania cytadeli twierdzy w Białogrodzie nad Dniestrem.
- Stringa, P. (1982). *Genova e la Liguria nel Mediterraneo. Insediamenti e culture urbane*. Genova: Cassa risparmio Genova e Imperia – Carige.

- Taccola, M. (1971). *De Machinis. The Engineering Treatise of 1449* (=Faksimile von Clm. 28800). Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Veszprémy, L. (2002). The Birth of Military Science in Hungary: The Period of Angevin and Luxembourg Kings. In: Király, B. K., & Veszprémy, L. (Eds.): *A Millenium of Hungarian Military History* (=War and Society in East Central Europe, vol. XXXVII) (26–53). Boulder (Col.): Columbia University Press.
- Veszprémy, L. (2006). Balkankarte im Kodex De machinis des Paolo Santini da Duccio. In: Takács I. (Ed.): *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437. Ausstellungskatalog* (442). Augsburg: Verlag Phillip von Zabern.
- Шлапак, М. (2001). *Белгород-Днестровская крепость. Исследование средневекового оборонного зодчества*. Chişinău: ARC.

Rafał Quirini-Popławski

ЈОШ ЈЕДАН ПРИЛОГ ТУМАЧЕЊУ МАПЕ
КОЈА ЈЕ ПРИЛОЖЕНА УЗ „CODEX LATINUS PARISINUS 7239“

„Codex Latinus Parisinus 7239“, који се тренутно чува у Националној библиотеци Француске у Паризу, сачинио је Паоло Сантини да Дућо (Paolo Santini da Duccio) највероватније око 1470. године; Кодекс садржи једну од малобројних познатих копија расправе „Машине“ (лат. *De machinis*) коју је написао Маријано Данијело де Ђакопо (Mariano Daniello de Jacopo) познатији као Такола (лат. Taccola – врана) (1381–1453/58). Паоло Сантини је био и војни инжењер који је славу стекао као изумитељ бројних војних машина, топова и ватреног оружја, али првенствено као један од великих иноватора у области система утврђивања. Пре 1440. године отпутовао је у Мађарску где је боравио негде до 1470. године. Кодекс садржи мапу у боји која се простире на две странице (f. 113v–114r) и која је позната само из Сантинијевог дела јер се није јављала у другим копијама Таколине расправе. На мапи је представљен источни део Балканског полуострва, заједно са силуетама неколико десетина најважнијих утврђења у овој области са њиховим именима и ознакама заостава са крстом или полумесецом. Научници су повезивали стварање мапе или са текућим припремама за кампању краља Пољске Владислава III 1444. године, или са плановима за крсташки рат против Турака под вођством цара Жигмунда Луксембуршког 1396. године.

На основу стила којим су рађени цртежи које је Сантини додао расправи, 1982. године двојица немачких научника Бернхард Дегенхарт и Анегрит Шмит (Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt) су установили да је копија највероватније сачињена око 1470. године.

Чини се да слике утврђења поседују индивидуализовани карактер и да садрже главне карактеристике појединачних тврђава, приказане на шематски начин, што може бити од помоћи при реконструкцији њиховог оригиналног изгледа. Ипак, употреба мапе у сврху датирања појединачних тврђава или њихових делова носи велики ризик, јер мапа садржи елементе који су међусобно контрадикторни. Са једне стране, анализа обележја припадности појединачних тврђава показује да мапа приказује стање за које се чини да директно претходи кампањи која се догодила 1396. године, јер бугарски Видин, који су Турци преузели 1379. године, још увек припада хришћанима. Са друге стране, слика тврђаве у Смедереву, саграђене 1428. године, као и слика тврђаве у Белгороду, највероватније саграђене 1421. године, указују да је мапа сачињена касније. Према томе, да је мапа сачињена као део припрема за крсташки рат Жигмунда Луксембуршког, она не би садржала слике утврђења

у Смедереву и Белгороду, а да је мапа сачињена пре битке код Варне 1444. године, не би био оправдан приказ Видина као хришћанског утврђења. На основу поменутог, највероватнија верзија је да је мапа настала истовремено када и Кодекс, око 1470. године, можда на основу ранијег обрасца који је нама непознат, уз коришћење обележја у виду застава на прилично произвољан начин.

Ιωάννης Σίσσιου

Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς

ioannissisiou@gmail.com

**ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΖΕΤΗΡΗ
ΣΤΑ ΒΕΛΕΓΡΑΔΑ**

Ήταν πριν από πενήντα χρόνια που ο Миџа Јовановић επιχείρησε να σκιαγραφήσει το πορτρέτο του σπουδαίου βαλκάνιου ζωγράφου Ιωάννη Τζετήρη¹, διαθέτοντας λίγες μόνο πληροφορίες προσωπικού χαρακτήρα, τις οποίες κατάφερε να συλλέξει, από τις γραπτές πηγές της ορθόδοξης κοινότητας του Osijek² της Σλαβονίας και από τα επιγραφικά δεδομένα των ναών που ο ιστοριογράφος δούλεψε. Το τεράστιο έργο του, που διασώθηκε κυρίως στην Αυστροουγγαρία³ και στην Αλβανία⁴ δεν ήταν τότε ακόμη γνωστό σε

¹ М. Јовановић, *Јован Четиревић Грабован*, ЗЛУ МС 1 (1965), 199–223, όπου αναφέρεται και όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία.

² О Душан Поповић στο βιβλίο του γύρω από τους Βλάχους γράφει ότι το 1702 στο Osijek κατοικούσαν 5 με 6 οικογένειες Ελλήνων. Το 1736, χρονιά που ταξίδεψε προς βορρά και ο Ιωάννης Τζετήρης 30 με 40 οικογένειες, ενώ το 1783 είχαν φτάσει τις 50 με 60 οικογένειες, βλ. Д. Поповић, *О Цинцарима*, 54.

³ Στα αρχεία της πόλης Miskolc της Ουγγαρίας βρέθηκε χειρόγραφο αντίγραφο Ερμηνείας της ζωγραφικής ιδιοκτησίας του Ιωάννη Τζετήρη, στο οποίο καταγράφηκαν προσωπικές σημειώσεις πολύ σημαντικές για την συμπλήρωση των κενών της βιογραφίας του, βλ. V. Todorov, *Catalogue of Greek Manuscripts and Printed Books (17th–19th century)*, in: The collection in Nyiregyhaza, Hungary. Contribution to the History of the Greek Diaspora [τετράδια εργασίας 22] Αθήνα 1999.

⁴ Για το έργο της οικογένειας των γραμποβάνων ζωγράφων στην Αλβανία, βλ. Th. Popa, *Piktorët mesetarë shqiptarë*, Tirana 1961, 105–119, του ίδιου, *Piktorët grabovarë Çetiri nga familja Katro*, Buletin I Universitetit Shetetëror të Tiranës, Seria e shkencave shoqërore, Nr. 3 1960, 121, του ίδιου *Mbishkrime të kishave në Shqipëri*, Tiranë 1998, 168, 169, Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450–1830)*, том. 2, Αθήνα 1997, 438, Ε. Moutafon, *Ioannis Tsetiris from Grabovo or Jovan Chetirević Grabovan? Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, τόμος αφιερωμένος στο Μανόλη Χατζηδάκη, Αθήνα 2002, 217–229, P. Thomo, *Kishat Pashbizantine në Shqipërinë e Jugut*, Tiranë 1998, 201–234, 278, G. Muka, *Art' thenia bizantine te çetiret*, Tiranë 1999, όπου εκτός από την τεχνολογική ανάλυση που επιχειρείται για το έργο του Ιωάννη Τζετήρη, παρατίθεται και αναλυτικός κατάλογος των έργων του στην περιοχή δικαιοδοσίας της μητρόπολης Βελεγράδων. Επιπλέον έργα του περιλαμβάνονται στους καταλόγους: *Ikonen aus Abanien*, Staatliches Museum für Völkerkunde München, 2001, αριθμοί καταλόγου 29, 32, 68, 69, *Icons of Berat*, Collection of the Onufri National Museum – Berat XIV–XX century, (επιμ. Ylli Drishti – Leon Çika), Tiranë 2003, αρ. Κατ. 26, 31, 32, 33, 34, 35, Ε. Δρακοπούλου, *Εικόνες από τις Ορθόδοξες Κοινότητες της Αλβανίας*, επιμ. Α. Τούρτα, Θεσσαλονίκη 2006, 184–191.

όλο του το εύρος. Ο Мића Јовановић παρακολούθησε την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Γιάγκου ή Ιωάννη ή Γιόβαν⁵, τουλάχιστον για το χρονικό διάστημα των δεκαοκτώ περίπου χρόνων (1769 – 1787), στο χώρο των νέων εγκαταστάσεων των ορθόδοξων Ελλήνων και Βλάχων, στις παραδουνάβιες πόλεις και ανέλυσε την τεχνοτροπία του, έτσι όπως την είδε ν' αποτυπώνεται στα εικονοστάσια των ναών της ευρύτερης περιοχής του Osijek, του Stoni Beograd και του Miskolc⁶.

Αυτά τα αναπτυσσόμενα κέντρα των Βαλκανίων ήταν και οι τόποι, κατα μία θεώρηση, που σταδιακά κατέκτησαν οι προερχόμενοι από την Οθωμανική αυτοκρατορία ορθόδοξοι έμποροι⁷, όπου κατάφεραν να συγκροτήσουν μια ενιαία επαγγελματική τάξη η οποία επιβλήθηκε οικονομικά στις αγορές της κεντρικής και ανατολικής Ευρώπης. Στη σύσταση των κατά τόπους ορθόδοξων κοινοτήτων πέρα από την εμπορική δραστηριότητα, έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε και την παράλληλη δημιουργία ενός πολιτισμικού υποβάθρου με κέντρο αναφοράς την εκκλησία. Γύρω από τον ορθόδοξο ναό συσπειρώνονται οι ομόδοξοι και αναπτύσσουν αδιάρρηκτους δεσμούς συμμετέχοντας στη Θεία Λειτουργία, της οποίας η γλώσσα υπάρχει η μέριμνα να εναλλάσσεται.

Τα τελευταία χρόνια η συστηματική μελέτη των γραπτών πηγών των κοινοτήτων και των κομπανιών της Ουγγαρίας⁸, προσέφερε πολύτιμες αρχαιακές μαρτυρίες οι οποίες σε μεγάλο βαθμό συμπληρώνουν αρκετά κενά και μας βοηθούν να σχηματίσουμε μια πλήρη εικόνα για τη φύση των πολυεθνικών συσσωματώσεων. Έλληνες, Βλάχοι και Σέρβοι

⁵ Το θέμα της εθνοτικής ταυτότητας του Ιωάννη, που απασχόλησε σε μεγάλο βαθμό παλαιότερους ερευνητές, θεωρώ ότι δεν είναι το κυρίαρχο στοιχείο, το οποίο βοηθά στην κατανόηση του πολιτισμικού υποβάθρου και του αθλήματος που μεταφέρει. Το ονοματεπώνυμο ή η γλώσσα στην οποία αυτό γράφεται – με τις αντίστοιχες καταλήξεις – δεν μπορούν ν' αποτελέσουν τεκμήρια ταυτότητας, όταν έχουν αποκοπεί από το γενεσιουργό κοινωνικό τους περιβάλλον. Ο ζωγράφος στις μετακινήσεις του ανάμεσα σε διαφορετικά κοινωνικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα, ήταν αναγκασμένος να χρησιμοποιεί αυτά τα στοιχεία ως εργαλείο επικοινωνίας και καλλιτεχνικής καταξίωσης. Για το θέμα εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απόψεις που έχουν διατυπωθεί από τους ερευνητές των μεταναστεύσεων στην Αψβουργική Μοναρχία, βλ. σχ. Β. Σερηνίδου, *Βαλκάνιοι έμποροι στην Αψβουργική Μοναρχία (15^{ος} – 10^{ος} αιώνας)*. *Εθνοτικές ταυτότητες και ερευνητικές αμηχανίες*, στο: Διασπορά – Δίκτυα – Διαφωτισμός, [τετράδια εργασίας 28], (επιμ.) Μ. Στασινοπούλου – Μ. Χ. Χατζηιωάννου, ΚΝΕ –ΕΙΕ, Αθήνα 2005, 53–82, στο ίδιο, Μ. Στασινοπούλου, *Βαλκανική πολυγλωσσία στην αυτοκρατορία των Αψβούργων τον 18^ο και 19^ο αιώνα. Ένα γοητευτικό φαινόμενο και οι δυσκολίες των εθνικών ιστοριογραφιών*, 17–32.

⁶ Εκτός από τον Μ. Јовановић, με έργα του Τζετήρη ασχολήθηκαν κι άλλοι μελετητές, βλ. σχετικά, С. Петковић, *Црква у Стоном Београду и њен иконостас*, Дневник, Нови Сад 1959, 10, Д. Медаковић, *Путевни српског барока*, Београд 1971, 156, Д. Медаковић-Д. Давидов, *Сентандреја*, Београд 1982, 122–124, Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, Београд 1990, 60–61, 381–382, А. Кучековић, *Иконостас Четиревиха Грабована у Ораховици*, Зборник Народног музеја XVII/2, Београд 2004, Љ. Шεво, *Српско зидно сликарство 18. века у византијској традицији*, Бања Лука 2010, 295–296.

⁷ Т. Стојановић, *The conquering Balkan orthodox Merchant*, Journal of Economic History K' (1960), 234–313. Στη μελέτη αυτή ο Стојановић εξηγεί με ποιο τρόπο τελικά η ακμάζουσα εμπορική τάξη κατάφερε να αντιστρέψει τους όρους και από κατακτημένη να βρεθεί στη θέση του κατακτητή και ν' αποτελέσει μια ορθόδοξη συλλογική πραγματικότητα.

⁸ Μία σημαντική έρευνα ξεκίνησε το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών με το πρόγραμμα ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ II και το υποέργο «Ελληνικές κοινότητες και ευρωπαϊκός κόσμος (13^{ος} – 19^{ος} αι.)», υπό την επιστημονική εποπτεία των καθηγητριών κ. Ο. Κατσιαρδή-Heřing, Α. Παπαδιά-Λάλα και Μ. Ευθυμίου, βλ. Ι. Μαντούβαλος, *Miskolc – Sátoraljaújhelyz – Βουδαπέστη: Αναζητώντας τα ίχνη της ελληνικής διασποράς στην Ουγγαρία*, ΕΩΑ ΚΑΙ ΕΣΠΕΡΙΑ 7 (2007), 335–365.

μοιράζονται την ίδια εκκλησιαστική στέγη και συμφωνούν ή διαφωνούν στο ποι οι θα τους διακονήσουν⁹.

Από τις πηγές προκύπτει ότι γύρω στα 1720 έρχεται στη ζωή ο σπουδαίος για την εποχή του ζωγράφος Ιωάννης Τζετήρης, ο οποίος ξεκινά τη συνταρακτική πορεία του από τα βοσκοτόπια του ορεινού όγκου της Γραμπόβας, που βρίσκεται στο τρίγωνο ανάμεσα στην Κορυτσά, το Πόγραδετς και το Ελμπασάν (Νεόκαστρο) της Αλβανίας με την ψηλότερη κορυφή ν' αγγίζει τα 2. 373 μέτρα. Όπως ο ίδιος σημειώνει στα περιθώρια της ερμηνείας ζωγραφικής, ο πατέρας του ονομαζόταν Βαρθολομαίος και η μητέρα του Καλή, ενώ είχε και άλλα τρία αδέρφια τον Αναστάσιο, τον Γεώργιο και την Ελένη¹⁰. Γεννήθηκε σε μια εποχή κατά την οποία βρισκόταν στο τελικό της στάδιο η δημιουργική καριέρα του ιερομονάχου Κωνσταντίνου¹¹, ενώ μεσουρανούσε με το ταλέντο του ο άλλος μεγάλος καλλιτέχνης των νοτιοδυτικών μητροπόλεων της αρχιεπισκοπής Αχρίδας, ο Δαβίδ από την Σελενίτσα¹². Περίπου σύγχρονοι του ηλικιακά ήταν και οι αφοσιωμένοι στη βυζαντινή παράδοση Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά¹³. Δεν είχε κλείσει

⁹ Ο. Κατσαρδή-Hering, *Αδελφότητα, Κομπανία, Κοινότητα. Για μια τυπολογία των ελληνικών κοινοτήτων της κεντρικής Ευρώπης, με αφορμή το άγνωστο καταστατικό του Miskolc (1801)*, ΕΩΑ ΚΑΙ ΕΣΠΕΡΙΑ 7 (2007), 247–309, Χ. Χοτζάκογλου, *Οι ελληνικές κοινότητες της Ουγγαρίας μέσα από τα αρχεία της σερβικής επισκοπής του Αγίου Ανδρέα Βουδαπέστης/Szentendre*, Μνήμων 20 (1998), 271–275, του ίδιου, *Ελληνικά χειρόγραφα και παλαιότυπα στη σερβική ορθόδοξη βιβλιοθήκη του Αγίου Ανδρέα (Szentendre) Βουδαπέστης*, [τετράδια εργασίας 24] Αθήνα 2002, 19–51. Σημαντική είναι και η συμβολή δυο διδακτορικών διατριβών, βλ. Κ. Παπακωνσταντίνου, *Ελληνικές εμπορικές επιχειρήσεις στην κεντρική Ευρώπη το β' μισό του 18^{ου} αιώνα. Η οικογένεια Πόνδικα*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2002, Ι. Μαντούβαλος, *Όψεις του παροικιακού ελληνισμού. Από το Μοναστήρι στην Πέστη. Επιχείρηση και αστική ταυτότητα της οικογένειας Μάνου (τέλη 18^{ου} –19^{ου} αι.)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2007.

¹⁰ Εκτός από το Osijek της Σλαβονίας, μέλη της οικογένειας Τζετήρη εντοπίζονται στη Βιέννη και το Miskolc. Στη Βιέννη έχει ενδιαφέρον η περίπτωση του Δημητρίου Τζετήρη, που είναι επίτροπος το 1809 στην Ελληνική Σχολή της κοινότητας του Γραϊκο-Βλαχικού Γένους και εγγεγραμμένος μαζί με τον αδελφό του στη λίστα συνδρομητών του βιβλίου, «Εξετάσεις περί των Ρωμαίων ή των ονομαζομένων Βλάχων», του εγκατεστημένου στην Πέστη φοιτητή ιατρικής Γεωργίου Κωνσταντίνου Ρόζια, που κατηγορούσε τους απλούς Γραικούς ότι *τολμώσι να κάμωσι μίαν διαφοράν του ειδικού μου γένους και των εντεύθεν του Δουνάβεως*, βλ. σχ. Σειρηνίδου, *Βαλκάνιοι έμποροι*, 54. Στο Miskolc, ο Νάστος Τζετήρης υπογράφει στο καταστατικό της κοινότητας, βλ. σχ. Κατσαρδή-Hering, *Αδελφότητα, Κομπανία, Κοινότητα*, 309.

¹¹ Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση, (1450–1830)* τομ. 2, 133, Κ. Naslazi, *Disa konsiderata per pikturin mesjetar konstantin jeromonaku*, Monumentet 2, Tiranë 1989 και Κ. Kalamata, *Ikona, Kuptimi dhe simbolizmi*, Αθήνα 1998, του ίδιου *Constantin Ieromonachou an Icon Painter in Moschopolis (1693–1726)*, Μοσχόπολις, Διεθνές Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη 1999, 65–69, Ι. Σίσιου, *Εικόνες του Ιερομονάχου Κωνσταντίνου στην Καστοριά*, στο: Σπαράγματα βυζαντινοσλαβικής κληρονομιάς, Τόμος αφιερωμένος στον καθηγητή Ιωάννη Ταρνανίδη, Θεσσαλονίκη 2011, 509–567.

¹² Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1430–1830)*, τομ. 1, Αθήνα 1987, 107–108, Ε. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του ναού της νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του 18^{ου} αιώνα στην παράδοση της τέχνης της 'Μακεδονικής σχολής'*, Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οθωμανική περίοδος 1430–1912, Β', Θεσσαλονίκη 1994, 314–368, Ε. Κυριακούδης, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος το 18^ο αιώνα*, Θεσσαλονικέων Πόλις 4, Θεσσαλονίκη 2001, 148–149, D. Dharmo, *La peinture murale du moyen age en Albanie*, Tiranë 1974, 50–62, Β. Ποποβσκα-Κοροδάρ, *Иконописот во Охрид во XVIII век*, Скопје 2005, 53–72.

¹³ Γ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά*, Αθήνα 2003, όπου παρατίθεται και όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία.

1.
2.



Ο Χριστός Μέγας Αρχιερέυς και Βασιλεύς των Βασιλευόντων – Christ as King of Kings and Great High Priest



Τρεις Ιεράρχες – St. John Chrysostom, St. Basil the Great and St. Gregory the Theologian

3.
4.



Ο άγιος Σπυριδων – St. Spyridon



Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος – St. John the Theologian

5.



Οι άγιοι Επτάριθμοι – Λεπτομέρεια – Seven Holy Saints (Cyril, Methodius, Clement, Nahum, Gorazd, Angelarius, Lavrentius and Savva), a detail

ο Ιωάννης τα δεκάξι του χρόνια, τον Σεπτέμβρη του 1736, όταν πήρε την απόφαση να διασχίσει όλα σχεδόν τα Βαλκάνια από το νότο προς τον βορρά περνώντας τον ποταμό Δούναβη για να εγκατασταθεί στο Osijek της Σλαβονίας και να ενσωματωθεί στην ραγδαία αναπτυσσόμενη κοινότητα των ορθόδοξων της πόλης, που τότε ανήκε στην αυτοκρατορία της Αυστροουγγαρίας¹⁴. Οι ταξιδιώτες έμποροι αυτών των περιοχών, έφθαναν στο Βελιγράδι από το Μοναστήρι ακολουθώντας τον ρού του Αξιού και του Μοράβα¹⁵. Είναι άγνωστο πότε ξεκίνησε η ενασχόλησή του με τη ζωγραφική και αν στηρίχθηκε σε οικογενειακές καταβολές, όπως θεωρεί ότι έγινε ο Th. Pora¹⁶, αλλά σε κάθε περίπτωση είναι σίγουρο ότι αυτή περιορίστηκε για όσο διάστημα βρισκόταν στην πατρίδα του, στην πρώτη φάση μιας απλής μαθητείας. Τα παιδικά και νεανικά του χρόνια σχεδόν συνέπεσαν με τις δύο μεγάλες μετακινήσεις του ορθόδοξου πληθυσμού των Βαλκανίων. Ο τελικός προορισμός, όπως ο ίδιος περιγράφει ήταν η Ουγγαρία – η Αψβουργική Μοναρχία – και σ' αυτήν φαίνεται να καταλήγει με την συνοδεία κάποιου συγγενικού προσώπου, το οποίο είχε εγκατασταθεί νωρίτερα και συγκεκριμένα κατά τη διάρκεια του μεταναστευτικού ρεύματος που ακολούθησε την συνθήκη του Ροζαρενακ (1718).

Μελετώντας τα διαθέσιμα στοιχεία και τα ενυπόγραφα έργα του, διαπιστώνουμε ότι για μια περίπου δεκαετία παραμένει ακριβοθώρητος και εργάζεται πιθανόν ως βοηθός κοντά σε κάποιον γνωστό καταξιωμένο ζωγράφο με καταγωγή από το νότο. Είναι γεγονός πάντως ότι γύρω στα 1740 με διακοσμήσεις ναών στην περιοχή της Βούδας ασχολούνται, οι γνωστοί για την αξία τους καλλιτέχνες, ο Ιλλυρικο-ρασιανός Hristofor Žefarović και ο Θεόδωρος Σίμος από την Μοσχόπολη. Οι κάτοικοι των ορθόδοξων κοινοτήτων αναζητούν στο πρόσωπο τους τη ζωγραφική που κινείται πάνω σε παραδοσιακά πλαίσια και την προσεκτική χρήση των παλαιών προτύπων, τα οποία έπρεπε να προσαρμόσουν στις μικρές στενές και ελεύθερες επιφάνειες που προσέφερε η γοτθική αρχιτεκτονική, η οποία μέσω του συστήματος των οξυκόρυφων τόξων και των νευρώσεων δημιουργούσε ξεχωριστές κατασκευές που δεν είχαν συνηθίσει να βλέπουν στις πατρίδες τους.

Μέχρι το 1746¹⁷, παίρνοντας υπόψη πάλι τις σημειώσεις του, παρακολουθεί τον εφαρμοζόμενο αρχαϊσμό στην τεχνοτροπία που διαπνέεται από την πίστη στην παράδοση, και είναι το βασικό χαρακτηριστικό των περισσότερων ζωγράφων που δούλεψαν στο Άγιο Όρος και την ευρύτερη περιοχή των νότιων μητροπόλεων της αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Αυτή η συντηρητική κατά μία έννοια τεχνοτροπία, η οποία υποστηρίζεται σθεναρά από τους ορθόδοξους εμπόρους χορηγούς, κρίνεται ενδιαφέρουσα κυρίως επειδή δεν ταυτίζεται με τις αντίστοιχες εξελίξεις στην σερβική τέχνη, η οποία χάρη στο μπαρόκ της

¹⁴ Οι πληροφορίες σχετικά με τις μετακινήσεις του, προέρχονται από τις ιδιόχειρες σημειώσεις του στην χειρόγραφη ερμηνεία ζωγραφικής, την οποία πλήρωσε όπως λέει με πολύ κόπο, βλ. ο. π. Todorov, 171, Moutafon, 219. Ήταν σύνθητες το φαινόμενο αυτή την εποχή να μεταναστεύουν ήδη από τα δεκαπέντε τους χρόνια, βλ. σχ. Κ. Καρακώστα, *Όταν οι μοσχοπολίτες ταξιδεύουν στην κοιλάδα του ποταμού Σίνβα*, Μακεδονικά 38, Θεσσαλονίκη 2009, 155.

¹⁵ A. Mehlan, *Οι εμπορικοί δρόμοι στα Βαλκάνια κατά την τουρκοκρατία*, στο: Σπ. Ασδραχάς (εισαγωγή-επιμέλεια), *Η οικονομική δομή των βαλκανικών χωρών*, μετφρ. Ε. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1979, 367–407, Σ-Γ. Πρεβελάκης, *Τα Βαλκάνια, πολιτισμοί και γεωπολιτική*, μετφρ. Μ. Πρεβελάκη, Αθήνα 2001, 35–53.

¹⁶ Η Γραμπόβα είναι οικισμός με αρχιτεκτονική παρόμοια μ' αυτή της Μοσχόπολης και αναπτύσσεται πάνω σε υψόμετρο 1300 μέτρων, ενώ και είναι ιδανικός για την ανάπτυξη κτηνοτροφικής δραστηριότητας.

¹⁷ Todorov, Marg. P. [92], Moutafon, 219.

Ουκρανίας¹⁸ και της Ρωσίας¹⁹, κατήυθνε την ανάπτυξη της σε διαφορετικούς δρόμους και σε μια πιο ελεύθερη πρόσληψη των επιτευγμάτων της δυτικής τέχνης.

Ο Τζετήρης εντάχθηκε με τον δικό του τρόπο σ' αυτό το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον και η απόφαση του το 1746 να πάει να ολοκληρώσει τις γνώσεις του γύρω από την ζωγραφική τέχνη στην Μοσχοβία, είναι μια επιλογή που παίρνει σοβαρά υπόψη την επίσημη πολιτική θέση της σερβικής εκκλησιαστικής ιεραρχίας, η οποία προκρίνει την μαπαρόκ καλλιτεχνική ανανέωση. Η στάση του, μας βοηθά να σχηματίσουμε μια πιο ξεκάθαρη εικόνα για τους λόγους για τους οποίους υπάρχει αυτό το φαινόμενο του δυισμού. Από την μια πλευρά δηλαδή η διάθεση διατήρησης των αρχαϊκών μορφών της ανατολικής ορθόδοξης ζωγραφικής και από την άλλη η ένταξη των νεωτερισμών που πηγάζουν από την φοβερή πίεση της ουνίας. Η εκπαίδευση του για μια τετραετία ακολουθεί τον τρίτο δρόμο αποδοχής της νεωτερικής σκέψης. Είναι ο δρόμος που εμφανίζει την δυτική εικονογραφία και την νέα τεχνοτροπία όχι απευθείας αλλά μέσω της νότιας Ρωσίας²⁰.

Για του λόγου το αληθές το πρώτο γνωστό έργο, το οποίο φανερώνει τις συγκεκριμένες επιρροές είναι το τρίπτυχο της Παναγίας Γλυκοφιλούσας²¹ (1753), που μεταφέρει συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο με ευρεία διάδοση στην Μοσχοβία²². Η συμμετοχή του σε συνεργείο ζωγράφων που ανέλαβε παραγγελίες στο Βουκουρέστι και την Μολδαβία είναι ένα ακόμη άγνωστο κεφάλαιο της δημιουργικής του πορείας και αφορά άλλη μία δεκαετία κατά τη διάρκεια της οποίας μεσολαβούν και συχνές επισκέψεις στην πατρίδα. Σε μια από αυτές τις επισκέψεις παντρεύεται το 1755, αλλά δεν παίρνει στην επιστροφή μαζί του την οικογένεια, επειδή μάλλον δεν έχει ακόμη σκοπό να μεταναστεύσει μόνιμα.

¹⁸ Για τις σερβοουκρανικές σχέσεις στην τέχνη του 18^{ου} αιώνα, βλ. Д. Давидов, *О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1968), 213–235, του ίδιου, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 5 (Нови Сад 1971), 121–138, М. Тимотијевић, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству и украјински проповеднички зборници*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 26 (Нови Сад 1990), 159–188, Б. Вујовић, *Утицај Јова Василијевића и његових ученика на развој сликарства у Србији у XVIII веку*, Свеске Друштва историчара уметности Србије 17 (Београд 1986), 104–119, Ф. П. Шевченко, *Связи Украины с балканскими странами в области изобразительного искусства в XVIII в.*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 20 (Нови Сад 1984), 223–228, Л. Шелмић, *Јов Василијевић*, Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века, Нови Сад 1981, 19–24, της ίδιας, *Јован Поповић*, Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века, Нови Сад 1981, 60–65, της ίδιας, *Василије Романовић*, Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века, Нови Сад 1981, 65–71, О. Микић, *Стефан Тенецки*, Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века, Нови Сад 1981, 72–79.

¹⁹ Για τις Ρωσοσερβικές σχέσεις στην τέχνη του 18^{ου} αιώνα, βλ. М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник филозофског факултета, Књ. VII–1 (Београд 1963), 383, του ίδιου, *Прилог проучавању утицаја руске графике на српску уметност средине XVIII века*, Рад војвођанских музеја, 8 (Нови Сад 1959), 172, του ίδιου, *Српско црквено градителство и сликарство новијег доба*, Београд–Крагујевац 1987, 24, М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 137–145.

²⁰ Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, Београд 2006, 138–142.

²¹ Драκοπούλου 2006, 184–185. Από την περίοδο αυτή σώζεται ακόμη μία εικόνα που παριστάνει τον Άγιο Γεώργιο έφιππο και βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο του Βελιγραδίου με υπογραφή Η ΕΙΚΩΝ ΑΥΤΗ ΤΟΥ ΤΑΠΟΙΝΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΓΡΑΜΟΒΑΝΟΥ.

²² A. Semoglou, *Le decor mural de la chapelle athonite de saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thebain Frangos Catelanos*, Paris 1998, 344–345.

Ωστόσο η γέννηση των τριών πρώτων παιδιών του στην Γραμπόβα και τα χειμαδιά²³ αποδίδει την πραγματική εικόνα και την σταδιακή ένταξη των μελών της στην παραγωγική διαδικασία. Οι περιπλανήσεις συνεχίζονται τουλάχιστον μέχρι το 1769, χρονιά που αποφασίζει να φέρει όλη την οικογένεια στο Osijek και να ενσωματωθεί πλέον στην ορθόδοξη κοινότητα, η οποία εν τω μεταξύ έχει διευρυνθεί και τα μέλη της είναι πλέον αναγκασμένα να αποκτήσουν την αυστριακή υπηκοότητα²⁴.

Μόνο έτσι εξηγείται γιατί η μετανάστευση της οικογένειας παίρνει το χαρακτήρα της μόνιμης εγκατάστασης και η ανάληψη παραγγελιών εικονοστασιών στην Σλαβονία και την Βούδα γίνεται συχνό φαινόμενο. Μετά τα εικονοστάσια στη Molovina (1772), την Orahovica (1775) και την Lepavina (1775) μετακινείται στην Βούδα όπου ζωγραφίζει μαζί με τον συνεργάτη του Γρηγόριο Πόποβιτς το εικονοστάσι της νέας σερβικής εκκλησίας στο Stoni Beograd²⁵. Γνωρίζουμε ότι είχε στην κατοχή του την εικονογραφημένη Biblia Ectypa του Christoph Weigel, που εκδόθηκε το 1695²⁶ και στην οποία παρουσιάζονται 212 φύλλα με ολοσέλιδα χαρακτηριστικά και σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη.

Στα συγκεκριμένα εικονοστάσια γίνεται ευδιάκριτη η προσωπική τεχνοτροπία του Τζετήρη, στην οποία αποκαλύπτεται η ευαίσθητη επεξεργασία των μορφών με τα ήπια περάσματα που χαρίζουν ιδιαίτερη απαλότητα και πλαστικότητα στα πρόσωπα. Είναι φανερή η εισαγωγή των νέων κλασικών στοιχείων στη διαμόρφωση του τοπίου, ενώ και η διακοσμητικότητα αποκτά πιο ζωγραφικές ιδιότητες. Βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο δυτικό εγχειρίδιο που έχει στα χέρια του, ιδιαίτερα όταν δουλεύει τις συνθέσεις των μεγάλων εορτών, ενώ δεν ισχύει ο ίδιος κανόνας στις μεμονωμένες μορφές, οι οποίες συνεχίζουν να μεταφέρουν παραδοσιακά πρότυπα. Την περίοδο αυτή ο Ιωάννης, επιμένει να χρησιμοποιεί χαρούμενα πατροπαράδοτα χρώματα, στοιχείο που τον διαφοροποιεί από το κυρίαρχο ρεύμα ζωγραφικής της αυτοκρατορίας των Αψβούργων. Η σύγκριση με τους ομοτέχνους του, Έλληνες και Σέρβους, τονίζει ακόμη περισσότερο την προσωπικότητα και το ταλέντο του και τον τοποθετεί σε μια υψηλή κλίμακα αξιολόγησης. Ο ναός του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Stoni Beograd²⁷, είναι ο καταλληλότερος ιερός χώρος για να γίνει η σύγκριση ανάμεσα στα δύο δείγματα ζωγραφικής, στα οποία ανιχνεύονται από την μία πλευρά η πλήρης αφοσίωση στα πρότυπα που προβάλλονται μέσα από την γνωστή ερμηνεία ζωγραφικής – όπως το κάνει ο μοσχοπολίτης Θεόδωρος Σίμος (Теодор

²³ Η σημείωση ότι ο Νικόλαος, ο δεύτερος γιός του γεννήθηκε το Νοέμβριο του 1762 στα χειμαδιά, βεβαιώνει ότι η οικογένεια του συνεχίζει ν' ασχολείται ακόμη με την κτηνοτροφία.

²⁴ Η οριστική μετανάστευση συμπίπτει και με την καταστροφή της Μοσχόπολης το 1769 από Αλβανούς. Με διάταγμα της αψβουργικής μοναρχίας του 1774 οι Οθωμανοί εμπορευόμενοι που επιθυμούσαν να εγκατασταθούν στην Ουγγαρία, υποχρεώνονται να μεταφέρουν την οικογένεια και όλη την περιουσία στην μοναρχία και να καταθέσουν όρκο πίστης προκειμένου να πάρουν την υπηκοότητα.

²⁵ Давидов, Споменици Будимске епархије, 60–61.

²⁶ Медаковић, Путеви српског барока, 156, Љ. Стошић, Западноевропска графика као предложак у српском сликарству, Београд 1992, 76, της ίδιας, Библија Ектура и Жефаровићево „описаније Јерусалима“, Зборник Народног музеја XVIII/2 (2007), 203–209.

²⁷ Давидов, Споменици Будимске епархије, 381–382, еικ. 39–42, М. Nagy, Orthodox Falkepek Magzarorzágon, Budapest 1994, 45–57.

6.
7.

ΙΣΤΟΡΗΘΗ Η ΨΥΧΩΝ ΕΥΤΗ
ΔΙΕ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΞΕΦΑΝ
ΚΡΗΜΠΥΝΗΣ, 1812
Χρ. Ιωάννης Ξεφάνης

Επιγραφή στην εικόνα του αγίου Σπυριδώνα –
Inscription on the icon of St. Spyridon

ΙΣΤΟΡΙΑ Η ΨΥΧΩΝ ΕΥΤΗ
ΤΗ ΔΙΕ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΝΤΗΝ
ΘΗΑΓΙ... Ε ΤΟΥΣ 1812
1812

Επιγραφή στην εικόνα του αγίου Ιωάννη του
Θεολόγου – Inscription on the icon of St. John the
Theologian

8.
9.

1798 Θερουάριος 1α
Διάχρως τοῦ τῶν Τζετήρη
Εὐνοχίτειας γραμπόδας

Επιγραφή του Ιωάννη Τζετήρη σε εικόνα του
Χριστού Μεγάλου αρχιερέα απο το Fieri –
Inscription on the icon of Christ as Great High
Priest, 1798, Fieri, Albania

Τὸ Ζωγράφισθ ὁ Νόμος ἦν τὸς κατὰ τὸ σωτή
ριον ἔτος 1806 ἐμὴν ἡμερῶν ἐπὶ τὸν πα
νιερωτῆ των μητροπολίτων ἡίου βεληφάδων κυ
ρίω ἰωάννη διὰ χυρὸς ἐπὶ τὸν ἰωάννη ζετήρη κινῶν
ἕξ αὐτὸν τὴν ἐρεθῆ των ἱερέων πλετρίση ἱερέων
ἐπιτροπῶν μὲν ἐκοβήθη ὡς μὴ ἔχοντες μὲν

Επιγραφή στο ναό Ευαγγελισμού της Θεοτόκου
– Κόζαρε – Inscription in the church of
Annunciation in Kozare

10.
11.



Οι ἅγιοι Ἐπτάρημοι – Κόζαρε – Seven Holy
Saints, church of Annunciation in Kozare



Αγ. Ελένη, Αγ. Ιωάννης ο Βλαδίμηρος, Αγ.
Θαλαλαίος – Κόζαρε – St. Helen, St. Jovan Vladimir,
St. Thalaleus, church of Annunciation in Kozare

12.
13.



Αγ. Θεοδοσίος, αγ. Ευθύμιος – Κόζαρε – St.
Theodosius and St. Euthymios, church of
Annunciation in Kozare



Αγ. Αρτέμιος, αγ. Ιάκωβος ο Πέρσης – Κόζαρε
St. Artemios and St. James the Persian, church of
Annunciation in Kozare

Симеонов Грунтовић)²⁸ – και από την άλλη η τάση αποστασιοποίησης από την παράδοση – όπως ακριβώς το κάνει ο Τζετήρης (Јован Четиревић). Ο πρώτος διακοσμεί με τοιχογραφίες το ναό από το 1772 έως το 1773²⁹ και ο δεύτερος αναλαμβάνει να ζωγραφίσει τις εικόνες του ξυλόγλυπτου μπαρόκ τέμπλου το 1776 μαζί με τον βοηθό του Γρηγόριο Πόποβιτς.

Εκείνο που αξίζει ν' αναφερθεί είναι ότι σ' αυτά τα έργα ζωγραφικής που βρίσκονται στο συγκεκριμένο ναό, εφαρμόζονται δύο διαφορετικά εικονογραφικά πρότυπα που είναι δάνεια είτε από την ερμηνεία είτε από το έκτυπο βιβλίο, εργαλεία τα οποία όπως ομολογεί ο Ιωάννης Τζετήρης έχει στα χέρια του. Η χρήση των συγκεκριμένων χειριδίων ως ζωγραφικό πρότυπο στην τέχνη του 18^{ου} αιώνα αποκαλύπτει εκτός των άλλων και την σοβούσα διαμάχη ανάμεσα σε υποστηρικτές της μιας ή της άλλης πρότασης. Ο Θεόδωρος Σίμιος αντιπροσωπεύει την αυθεντική μεταβυζαντινή ζωγραφική και ο Ιωάννης Τζετήρης την πιο δυνατή διείσδυση της δυτικής τεχνοτροπίας μέσω του τρίτου δρόμου. Έτσι κρίνεται σημαντική η συνεισφορά των δύο νότιων Βαλκάνιων καλλιτεχνών που βοηθούν με την παράλληλη δημιουργική τους πορεία στη λύση του ανίγματος του δυισμού στην τέχνη αυτής της εποχής³⁰.

Γνωρίζοντας την παραδοσιακή διάθεση των Ελλήνων και Βλάχων κτητόρων, που εκδηλώνεται και σε άλλα ζητήματα της καθημερινότητας, καταλήγουμε στην διαπίστωση ότι οι δυτικές επιρροές εμφανίστηκαν και έγιναν εν μέρει αποδεκτές, επειδή μεσολάβησε ο τρίτος δρόμος. Φοβισμένη από τη συνεχή ισχυροποίηση της ρωσικής αυτοκρατορίας της οποίας την βαλκανική πολιτική εφαρμόζε ο Μέγας Πέτρος, η Αψβουργική μοναρχία δεν μπορούσε και δεν είχε τη δύναμη ν' αποτρέψει στην επικράτεια της την εξάπλωση της ρωσικής επίδρασης στους ορθόδοξους κατοίκους της.

Βασικός υποστηρικτής των καλλιτεχνών που μετέφεραν τη νέα εικαστική φόρμα ήταν ο ίδιος ο πατριάρχης των Σέρβων Αρσένιος Δ' Γιοβάνοβιτς –Šakabenta (1698–1748)³¹, ο οποίος υποστήριξε τις απόψεις του στο πιο αντιπροσωπευτικό εικονοστάσι που έγινε στην επαρχία της Βούδας, στο ναό της Μεταμόρφωσης στο Sentandreji³². Το 1776 ο Ιωάννης Τζετήρης είναι πλέον ένας ώριμος καλλιτέχνης, με δικό του ύφος και νοοτροπία που καταφέρνει να εντάξει τα δυτικότερα στοιχεία της τέχνης του μπαρόκ στην τεχνοτροπία του με ευρηματικό τρόπο. Αυτή την εποχή, στα τέλη δηλαδή του 18^{ου}

²⁸ Για το έργο των μοσχοπολιτών ζωγράφων στη Βούδα και ιδιαίτερα του Θεόδωρου Σίμου, βλ. σχ. С. Петковић, *Животис цркве Успења у Српском Ковину (Raczkve-y)*, Зборник за друштвене науке Матице српске (Нови Сад 1959), 48, Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 178–188.

²⁹ Ο. π., 380–381, εκ. 24–30, Шево, Српско Зидно сликарство, 295–299, εκ. 28–29, 88–89.

³⁰ Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 59–60.

³¹ Για τον πατριάρχη Αρσένιο Δ' Ποβάνοβιτς και τον ρόλο που έπαιξε στο συγκεκριμένο θέμα, βλ. М. Јакшић, *О Арсенију IV Јовановићу Шакабенти. Лекције из историје карловачке митрополије, по архивским изворима*, Карловци 1899, *Српски биографски речник I*, Нови Сад 2004, 273, *Енциклопедија православања I*, Београд 2002, 98–99, С. Гавриловић, *Српски национални програм патријарха Арсенија IV Шакабенте из 1736/37. године*, ЗМСИ XLIV, 1991 39–48, М. Ивановић, *Натпис патријарха Арсенија IV Јовановића на надверју иконостаса цркве св. Апостола у Пећкој патријаршији*, ЗЛУМС 13, 1977, 221–244.

³² Τις εικόνες του εικονοστασίου ζωγράφισαν Ουκρανοί καλλιτέχνες, βλ. Давидов, *Споменици будимске епархије*, 361–362.

αιώνα, αυξάνεται η κτητορική δραστηριότητα με επίκεντρο τους εύρωστους οικονομικά εμπόρους της διασποράς. Ήταν η εποχή του Διονυσίου Πόποβιτς – Παπαγιαννούση³³, ο οποίος ως επίσκοπος της Βούδας έδωσε αρκετή σημασία στην κατασκευή και διακόσμηση εκκλησιών.

Το τελευταίο αναγνωρισμένο έργο του Τζετήρη στις παραδουνάβιες περιοχές ήταν το εικονοστάσι στο ναό των Αγίων Πέτρου και Παύλου στη Σλάτινα³⁴ (1785), όπου υπέγραψε ως Ιωάννης Τσάτιρ Γραμποβάνος εικονογράφος εκ πόλεος Οσέκι. Ακολουθεί μία περίοδος κατά τη διάρκεια της οποίας χάνονται τα ίχνη του και δεν εντοπίζονται αναφορές γύρω από το όνομα του μέχρι την κοινή εμφάνιση με τον αδελφό του Γεώργιο το 1792 στην εκκλησία του Αγίου Βλασίου στην Αυλώνα³⁵ σε ηλικία εβδομήντα δύο περίπου χρόνων. Η συνεργασία με τον αδελφό του αποτελεί άλλο ένα σημαντικό κεφάλαιο, το οποίο εκτυλίσσεται τόσο στο έδαφος της Σλαβονίας όσο και της Αλβανίας³⁶. Η ενίσχυση της κτητορικής δραστηριότητας στις περιοχές δικαιοδοσίας της μητρόπολης Βελεγράδων³⁷ ασφαλώς συνδέεται και με το πρόσωπο του προκαθημένου της Ιωάσαφ, ο οποίος αναλαμβάνει πρωτοβουλίες για την ανέγερση και διακόσμηση αρκετών εκκλησιών. Από τους ένδεκα ναούς στους οποίους εντοπίζονται έργα του Ιωάννη Τζετήρη, ξεχωρίζουμε δύο που βρίσκονται, ο πρώτος στα περίχωρα των Βελεγράδων και ο δεύτερος μέσα στην πόλη. Το πρώτο τοιχογραφημένο σύνολο, είναι ο μονόχωρος κοιμητηριακός ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στον οικισμό του Κόζαρε. Σύμφωνα με την επιγραφή η διακόσμηση με τοιχογραφίες ολοκληρώθηκε το 1806 και την έφεραν σε πέρας ο Ιωάννης Τζετήρης και ο γιός του Ναούμ με την οικονομική συνδρομή των ιερέων και ενοριτών του οικισμού και την σιωπηρή επιδοκιμασία του επιστάτη των Οθωμανών μεγαλογαιοκτημόνων. Το εικονογραφικό πρόγραμμα σε γενικές γραμμές ακολουθεί την συγκροτημένη διάρθρωση που

³³ Ο μοναχός της μονής Βατοπεδίου Δημήτριος Παπαγιαννούσης ο οποίος καταγόταν από την Κοζάνη (1750–1828) βρέθηκε στο θρόνο της επισκοπής Βούδας από το 1790 έως το θάνατο του το 1828, βλ. σχ. Ι. Παπαδριανός, *Εγκαταστάσεις Κοζανιτών στις νοτιοσλαβικές χώρες (18^{ος}–20^{ος} αι.)*, στο: Η Κοζάνη και η περιοχή της. Ιστορία-Πολιτισμός. Πρακτικά Α Ύστερου Συνεδρίου, Σεπτέμβριος 1993, Κοζάνη 1997, 407–421, Ö. Füves, *Αγγελία για το θάνατο του επισκόπου της Βούδας Διονυσίου Πόποβιτς*, Μακεδονικά 22 (1982), 506–507, E. Horvath, *Dionisziosz budai püsrök sirfelirata*, EPhK 69 (1946), 91–92, D. Davidov, *Serbische und griechisch-zinzarische Malerei in den Kirchen der Budaer Eparchie Ende des XVIII und zu Beginn des XIX Jahrhunderts*, στο: Proceeding of the Fifth Greek-Serbian Symposium, 9–12 October 1987 [Institute for Balkan Studies 226], Θεσσαλονίκη 1991, 175–183.

³⁴ Јовановић, Јован *Четуревић*, 209. Το έργο αυτό δυστυχώς δεν σώζεται γιατί καταστράφηκε στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.

³⁵ Popa, *Mbshkkrime të kishave*, Tiranë 1998, 168, 169, Muka, *Art' thenia*, 89.

³⁶ Υπέγραψαν μαζί στις εικόνες των ναών: Αγίου Βλασίου στην Αυλώνα (1792), Αγίου Νικολάου στο Vanaj (1795), Αγίου Αθανασίου στην Karavasta (1797). Στην εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως που βρίσκεται στο ναό του Αγίου Βλασίου Αυλώνας, διακρίνεται ο διαφορετικός τρόπος πλασίματος του προσώπου από τον Γεώργιο σε σύγκριση μ' αυτόν του αδελφού του Ιωάννη που παρατηρείται στην αντίστοιχη δεσποτική του Χριστού από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Fieri, βλ. σχ. Δρακοπούλου, *Εικόνες από τις ορθόδοξες*, 190 και 186–187. Η οικογένεια Τζετήρη – Γεώργιος, Ιωάννης, Νικόλαος, Ναούμ- διακοσμούν με τοιχογραφίες και εικόνες 17 ναούς στα όρια της επισκοπής Βελεγράδων.

³⁷ Για την ιστορία της επισκοπής Βελεγράδων βλ. σχ. Άνθιμος Αλεξούδης, Σύντομος ιστορική περιγραφή της Ιεράς Μητροπόλεως Βελεγράδων και της υπό την πνευματικήν αυτής δικαιοδοσίαν υπαγομένης χώρας, Κέρκυρα 1868, 21, 73–76, 120.

προτάθηκε από την Ερμηνεία³⁸ και ασπάζθηκαν οι Κορυτσαίοι ζωγράφοι Κωνσταντίνος, Αθανάσιος και Τέρπος, με θέματα από το Δωδεκάορτο, τον κύκλο των Παθών, τα μετά την Ανάσταση και τον κύκλο της ζωής και διδασκαλίας του Χριστού³⁹. Πάνω στην ίδια λογική εντάσσεται και η επιλογή των μορφών της κατώτερης ζώνης στις οποίες συμπεριλαμβάνονται άγιοι όπως ο Ιωάννης ο Βλαδίμηρος⁴⁰ και ο Νικόδημος⁴¹, που καθιερώθηκαν μετά την έκδοση ακολουθιών προς τιμή τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα πιστής εφαρμογής της ανατολικού τύπου διάταξης είναι οι μορφές που διακρίνονται στο διακονικό με το μαρτύριο του αγίου Ιγνατίου στην κόγχη και τους αγίους Βλάσιο, Γρηγόριο Παλαμά και Ιωάννη Ελεήμονα.

Η παράσταση όμως στην οποία αποτυπώνεται ο σεβασμός και η ιδιαίτερη τιμή που επιφύλαξε ο πνευματικός κόσμος των νοτιοδυτικών μητροπόλεων της αρχιεπισκοπής Αχρίδας, είναι αυτή των αγίων Επταρίθμων⁴². Τα πρόσωπα των αγίων Κυρίλλου και Μεθιδίου και των μαθητών τους αποτελούν πλέον αναπόσπαστο τμήμα των διακοσμήσεων σε ναούς των προαναφερθέντων περιοχών ήδη από το 1612, όταν εμφανίζονται στο ναό της Παναγίας στην Slivnica των Πρεσπών⁴³. Εκείνη η οριζόντια ιεραρχική παρουσίαση των αγίων, στην τέταρτη δεκαετία του 18^{ου} αιώνα προσαρμόζεται πρώτα από τους Κο-

³⁸ Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, Α. Παπαδόπουλου-Κεραμέως, Εν Πετρούπολει 1909.

³⁹ Παρόμοια επιλογή θεμάτων έχουμε στη μονή της Γέννησης της Θεοτόκου Αρδευούσης (1744) και στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Libofshë, βλ. σχ. Popa, *Mbishkrime të kishave*, 97–98, 109–110; Γ. Γιακουμής, *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία*, Αθήνα 1994, 72–77. Ο ναός στο Κόζαρε, την εποχή που τον επισκεφθήκαμε, βρισκόταν σε στάδιο συντήρησης και ως εκ τούτου δεν υπήρχε η δυνατότητα λεπτομερούς παρατήρησης των σκηνών προκειμένου να διαπιστωθεί ο βαθμός ταύτισης με την τριμερή διάταξη των ξυλόστεγων ναών αυτής της εποχής. Ανεξάρτητα όμως από τις δυσκολίες μελέτης, είναι ξεκάθαρο ότι η ζωγραφική επιφάνεια χωρίστηκε σε τέσσερις ζώνες. Στην κατώτερη ζώνη τοποθετήθηκαν ολόσωμοι άγιοι, στην ενδιάμεση μετάλλια αγίων και στις δύο ανώτερες οι κύκλοι που περιγράψαμε.

⁴⁰ Στην εξάπλωση της τιμής του, καθοριστικό ρόλο έπαιξε η έκδοση της Ακολουθίας του στη Βενετία το 1690. Η Ακολουθία του Αγίου Ιωάννη Βλαδίμηρου στην ελληνική γλώσσα γράφτηκε από τον Ιωάννη Παππά και τα βασικά κείμενα τα συνέταξε ο Κοσμάς Μαυρουδής, που ήταν συγχρόνως και ηγούμενος της μονής του Αγίου Ιωάννη Βλαδίμηρου κοντά στο Ελμπασάν. Βλ. σχ. Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*, Републички завод за заштита на спомениците на културата, Скопје 1980, 216–219, του ίδιου, *Јован Владимир и претставите на седмочислениците во македонската уметност од XVIII–XIX век*, ЗЛУ МС 20, Нови Сад 1984, 229–234, M.-D. Peufuss, *Die Druckerei von Moschopolis, 1731–1769*, Buchdruck und Heiligenverehrung im Erzbistum von Achrida, Wien-Köln 1996, 125. Η συνεισφορά των ζωγράφων της Κορυτσάς είχε καθοριστική σημασία στην παρουσίαση και μορφοποίηση των σκηνών του βίου του αγίου, όπως φαίνεται και στην γνωστή χαλκογραφία του Ιωάννη του 1742, που ήταν έργο του Χριστόφορου Ζεφάροβιτς.

⁴¹ Peufuss, *Die Druckerei*, 128, 169, 180–181, K. N. Σάθας, Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη ή Συλλογή ανεκδότητων μνημείων, 1–3, Βενετία-Αθήνα Παρίσι 1872–1894, 3, 134, Грозданов, *Портрети на светителите*, 227. Έχει ενδιαφέρον και η μεταφορά της τιμής του στις παραδουνάβιες χώρες. Στα παλαιότευτα του Αγίου Ανδρέα Βουδαπέστης περιλαμβάνονται δύο Ακολουθίες του αγίου Ιωάννη Βλαδίμηρου. Η μία εκδόθηκε το 1690 και η άλλη το 1774, βλ. σχ. Χοτζάκογλου, Οι ελληνικές κοινότητες, 87, εικ. 15, 115.

⁴² R. Lozanova, *Images of Slavic Saints in Moschopolis and Vithkuqi/Albania*, Годишник на Софийския Университет `Св. Климент Охридски`, Център за Славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“, том 92 (11) 2002, София 2003, εικ. 18.

⁴³ Ц. Грозданов, *Најстарата претстава на Седмочислениците*, Културен живот 7–8, Скопје 1979, 32–34, του ίδιου, *Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII–XVIII век*, *Годишен зборник*, *Филозофски Факултет*, 5–6, Скопје 1979–1980, 163–170.

14.
15.



Αγ. Κλήμης – Λεπτομέρεια – St. Clement, detail of the depiction of Seven Holy Saints, church of Annunciation in Kozare



Αγ. Ναούμ, αγ. Μεθόδιος – Λεπτομέρεια – St. Methodius and St. Nahum, detail of the depiction of Seven Holy Saints, church of Annunciation in Kozare

16.
17.
18.



Αγ. Νικόδημος – St. Nicodemus



Αγ. Κύριλλος – Λεπτομέρεια απο την σκηνή των αγίων Επταριθμών – St. Cyril, detail of the depiction of Seven Holy Saints, church of Annunciation in Kozare



Αγ. Μόδεστος – St. Modestus

19.



Επιγραφή στο υπέρθυρο του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου –1797 – Βελέγραδα – Inscription in the church of Dormition in Berat, Albania

ρυτσαίους καλλιτέχνες στο πρότυπο της σκηνής της Σύναξης των Αποστόλων και μετά αναπαράγεται από τον Τζετήρη⁴⁴, ο οποίος την τοποθετεί στον δυτικό τοίχο του ναού του Ευαγγελισμού και ακριβώς κάτω από την προαναφερθείσα σύνθεση. Ο Ιωάννης είναι κυρίως ζωγράφος εικόνων και εξοικειωμένος με τις μικρές επιφάνειες, αφιερώνοντας το μεγαλύτερο μέρος της ζωής σ' αυτό το είδος της τέχνης. Στην τεχνική της τοιχογραφίας στο έδαφος της Αλβανίας, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο Νικόλαο και το Ναούμ, ενώ ο ίδιος αναλαμβάνει τα πρόσωπα της κατώτερης ζώνης και τις εικόνες του τέμπλου, όπου διακρίνεται η διαφορετική ευαισθησία και ηρεμία με την οποία επεξεργάζεται τις μορφές. Η ευκολία με την οποία επαναφέρει στοιχεία της παράδοσης σε σύγκριση με τις απελευθερωμένες φόρμες των παραδουνάβιων περιοχών αναδεικνύει την ισχυρή προσωπικότητα του⁴⁵. Η διαδικασία προσαρμογής ξεκίνησε από τον Άγιο Γεώργιο του Fieri (1798), όπου στην ενδυμασία του Χριστού εμφανίζονται ορισμένοι αρχαϊσμοί με την υπερβολική χρήση του χρυσού και την επιμελημένη πολύχρωμη διακόσμηση με ανθέμια του σάκου και συνεχίζεται στις δεσποτικές εικόνες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου Βελεγράδων.

Σημαντική θέση στο τέμπλο του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου, εκτός από την ομόθυμη σκηνή, καταλαμβάνει η εικόνα των Αγίων Επταριθμών, στην οποία παριστάνεται και η Κοίμηση των αγίων Γοράσδου και Αγγελάριου⁴⁶. Η εικόνα του Τζετήρη χωρίζεται σε δύο τμήματα οριζόντια. Στο κάτω μέρος παριστάνεται ρεαλιστικά η πόλη των Βελεγράδων με τα τείχη και το σκηνώμα των αγίων στη μέση. Πάνω από τα σώματα η επιγραφή: *οι Άγιοι Γοράσδων και Αγγελάριος κοιμώμενοι εις την πόλη Βελεγράδων*⁴⁷. Στο πάνω μισό εικονίζονται οι υπόλοιποι πέντε άγιοι, έτσι όπως τοποθετήθηκαν και στην τοιχογραφία του Κόζαρε. Στο κέντρο της πρώτης σειράς ο άγιος Μεθόδιος, αριστερά και δεξιά του ο άγιος Κλήμης και ο άγιος Κύριλλος, ενώ στη δεύτερη σειρά εικονίζονται ανάμεσα στον Κύριλλο και τον Μεθόδιο ο άγιος Ναούμ και ανάμεσα στον Μεθόδιο και τον Κλήμη ο άγιος Σάββας. Η εικόνα μαζί με άλλες επτά δεσποτικές και τις εικοσιτέσσερις του επιστυλίου εντάσσεται ίσως στα καλύτερα έργα του. Οι υπόλοιπες είναι: ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος (129X61 εκ.), η Κοίμηση της Θεοτόκου (129X79 εκ.), ο άγιος Νικόλαος (129X80 εκ.), η Σύναξη των Αποστόλων (129X75 εκ.), οι τρεις Ιεράρχες (128X78 εκ.), η στέψη της Παναγίας του Κύκκου⁴⁸ (72X59 εκ.) με τους αγίους Χαράλαμφο, Ιωσήφ, Ιωάννη Πρόδρομο και αρχάγγελο Μιχαήλ, ο άγιος Σπυρίδιων (129X61

⁴⁴ Ο Ιωάννης Τζετήρης ως προς τη διάταξη και τη σειρά των αγίων, παίρνει υπόψη την αντίστοιχη παράσταση του Αγίου Γεωργίου στο Libofshë (1782), που ζωγράφισαν ο Κωνσταντίνος και ο γιός του Τέρπος. Για περισσότερα στοιχεία, βλ. σχ. Ροπα, *Mbishkrime të kishave, επιγραφή υπ' αριθμ. 157, Thomo, Kishat Pasbizantine*, 209–214.

⁴⁵ Την ίδια προσαρμοστικότητα επιδεικνύει όταν μετακινείται από την Orahnova στο Stoni Beograd, βλ. Јовановић, *Јован Четиревић*, 216.

⁴⁶ S. Kissas, *Representations of Greek and Slav Saints from the central and Western Balkans from the Ninth to the Eighteenth Century*, Cyrillimethodianum XI, (1987), 249–251, Π. Грозданов, *Словенските учители во живописотн Пречиста Кичевска и развојот на композицијата на седмочислениците во втората половина на XIX век, στο: Студии на охридскиот живопис*, Скопје 1990, 194.

⁴⁷ Υπάρχουν δύο υποθέσεις για τη διάδοση της τιμής και προσκύνησης τους και τη σύνδεση με την πόλη των Βελεγράδων. Η πρώτη αφορά στη Νότια Πολωνία και η δεύτερη στα Βελέγραδα. Για περισσότερα στοιχεία, όπου και όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία βλ. Κ. Νιχωρίτης, *Οι άγιοι Κύριλλος και Μεθόδιος*, Θεσσαλονίκη 2003, 126–135.

⁴⁸ S. Sophocleous, *Icons of Cyprus 7th – 20th century*, Nicosia 1994, 156, 202.

20.
21.

Οι άγιοι Επτάρηθμοι – Seven Holy Saints

Εικόνα Κοίμησης της Θεοτόκου – Icon of the
Dormition of the Theotokos

εκ.), αποτελούν τμήμα του εκθεσιακού υλικού του Μουσείου Ονουφρίου⁴⁹. Το θέμα της στέψης της Παναγίας από τους δύο αγγέλους, ήταν ήδη πολύ δημοφιλές στις παραδου-νάβιες κοινότητες, αφού ήταν κεντρικό στην ελληνική εκκλησία του Αγίου Ανδρέα στη Βουδαπέστη (1802–1804).⁵⁰

Οι νεωτερισμοί που κομίζει στο νέο κοινωνικό περιβάλλον ο Ιωάννης Τζετήρης, και αντλούνται από την προγενέστερη δημιουργική του πορεία, αποτυπώνονται στις περισ-σότερες εικόνες του. Στη σκηνή της Ανάστασης, η οποία αποδίδεται όχι ως Κάθοδος στον Άδη, αλλά ως έξοδος του Χριστού από την σαρκοφάγο με τους στρατιώτες στο κάτω μέ-ρος σε στάσεις συνηθισμένες για τη δυτικότροπη εικονογραφία και τον ιπτάμενο Χριστό μέσα σε σύννεφα⁵¹. Σύμφωνα με τις λύσεις του τρίτου δρόμου σχεδιάστηκε και η σύνθεση της Ζωοδόχου Πηγής, η οποία δεν είναι τόσο συνηθισμένη και ξεφεύγει από τα καθιερω-μένα πλαίσια. Αυτή δεν είναι πλέον μια απλή εικόνα, αλλά μια θρησκευτική σύνθεση με την δυτικοευρωπαϊκή έννοια του όρου, που αγγίζει επεισόδιο καθημερινής ζωής με την

⁴⁹ Y. Drishti-L. Çika, *Icons of Berat*, Tiranë 2003, 33–34, 96–106.

⁵⁰ Давидов, Споменици Бүдүмске епархије, 362–365.

⁵¹ Για την εξέλιξη του εικονογραφικού τύπου, βλ. Ζ. Μυλωνά, Μουσείο Ζακύνθου, Αθήνα 1998, 314–316; J. Piatnitsky, Εικόνες της κρητικής τέχνης, Ηράκλειο 1993, 356–358.

άγνωστη προσθήκη του θαύματος της ίασης του τυφλού. Τα πρόσωπα των αγίων, αποκάλυπτουν μια προσπάθεια απομάκρυνσης από τα συνηθισμένα συνθετικά πλαίσια και τις μετωπικές μορφές. Παρουσιάζονται σε φυσικές θέσεις, πάντα σε διαφορετικές στάσεις και αβίαστες κινήσεις, κοντά στις οποίες επιδεικνύονται η άριστη γνώση της ανατομίας και οι σχεδιαστικές ικανότητες.

Ανεξάρτητα από τα προσωπικά του χαρίσματα, τα οποία είχε την ευκαιρία να τα δείξει σε πολύ νεότερη ηλικία, κατά τη διάρκεια της ένατης δεκαετίας της ζωής του, συνεχίζει να φανερώνει την διαρκή διάθεση του να απελευθερωθεί αλλά όχι τελείως από τις προτεινόμενες παραδοσιακές λύσεις και να δημιουργήσει μια δική του ατμόσφαιρα, με την ένταξη του πραγματικού τοπίου στη συνθετική διαδικασία των σκηνών και να καταθέσει την ξεχωριστή αίσθηση που έχει για το χρώμα. Φαίνεται ότι παρακολουθεί την διαφορετικότητα στο κλίμα από τον βορρά προς το νότο και τανάπαλιν, την ένταση του φωτός, και γι' αυτό χρησιμοποιεί μια ανοιχτόχρωμη γκάμα χρωμάτων που ταιριάζει και ανταποκρίνεται περισσότερο στο περιβάλλον των Βελεγράδων. Ένα χώρο στον οποίο εμφανίστηκαν και έργα της κρητικής σχολής ήδη από τους δύο προηγούμενους αιώνες και φαίνεται ότι επέδρασαν με διαφορετικό τρόπο στην τέχνη της ευρύτερης περιοχής. Πλήρης ημερών, έκλεισε τον κύκλο της ζωής του μετά το 1814 αφήνοντας πίσω του τεράστιο και σπουδαίο έργο.

LITERATURE

- Давидов, Д. (1968). *О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 4, 211–235.
- Drakopoulou, E. (2006). *Icons from The Orthodox Communities of Albania* (catalogue). text: E. Drakopoulou. Thessaloniki.
- Drishti, Y. Çika, L. (2003). *Ikona të Beratit: Koleksioni i Muzeut Kombetar Onufri – Berat (Shekulli XIV– XX). Icons of Berat: Collection of the Onufri National Museum – Berat (XIV– XX Centruy)*. Tirana.
- Гергова, И. (1993). *Графични модели във възрожденската иконография на славянските просветители. Проблеми на изкуството*, 4, 3–20.
- Грозданов, Ц. (1979). *Најстарата претстава на Седмочислениците*, Културен живот, 7–8, 31–35.
- Грозданов, Ц. (1979/80). *Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII век. Годишен зборник на Филозофскиот факултет*, 5–6, 161–170.
- Грозданов, Ц. (1983). *Портрети на светители од Македонија од IX–XVIII век*. Скопје: РЗСК.
- Грозданов, Ц. (1990). *Студии за охридскиот живопис*. Скопје: РЗСК.
- Грозданов, Ц. (1991). *Утицај Христофора Жефаровића на стварање македонских мајстора XIX века. Западноевропски барок и византијски свет. Зборник радова САНУ*, 217–225.
- Грозданов, Ц. (1995). *Свети Наум Охридски*. Скопје: Детска радост.
- Јовановић, М. (1963). *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку. Зборник филозофског факултета*, VII (1), 379–410.

- Јовановић, М. (1965). Јован Четиревић Грабован. *ЗЛУМС*, 1, 199–223.
- Јовановић, М. (1987). *Српско црквено градителство и сликарство новијег доба*. Београд: Друштво историчара уметности Србије; Крагујевац: „Каленић“, Издавачка установа Епархије шумадијске.
- Јовановић, М. (1959). Прилог проучавању утицаја руске графике на српску уметност средине XVIII века. *Рад војвођанског музеја*, 8, 171–177.
- Κατσιαρδή-Hering, Ο. (2007). Αδελφότητα, Κομπανία, Κοινότητα. Για μια τυπολογία των ελληνικών κοινοτήτων της κεντρικής Ευρώπης, με аφορμή το άγνωστο καταστατικό του *Miskolc (1801)*. *ΕΩΑ ΚΑΙ ΕΣΠΕΡΙΑ*, 7, 247–309.
- Kallamata, K. (2003). Rreth tipareve të reja të programit ikonografik në pikturën murale të shek. XVIII. *2000 vjet Art dhe Kulture Kishtare në Shqipëri*. Tirane, 266–270.
- Kalamata, K. (1998). *Ikona, Kuptimi dhe simbolizmi*. Αθήνα.
- Kalamata, K. (1999). *Constantin Ieromonachou an Icon Painter in Moschopolis (1693–1726)*. Μοσχόπολις, Διεθνές Συμπόσιο. Θεσσαλονίκη, 65–69.
- Κυριακούδης, Ε. (2001). Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος το 18ο αιώνα, *Θεσσαλονικέων Πόλις* 4, Θεσσαλονίκη, 148–149.
- Lozanova, R. (2003). The Slavic Saints in the Churches in Moschopolis and Vitkuqi (Albania). In *The Slavic Saints in the History of Christian Church, Annuaire de l'Universite de Sofi a "St. Kliment Ohridski"*. Centre de recherches SlavoByzantines "Ivan Dujcev", 92 (XI). 177–189.
- Μεδαковић, Д. (1971). *Путевни српског барока*. Београд: Нолит.
- Medaković, D., Davidov, D. (1982). *Sentandreja*, 122–124. Beograd: Jugoslovenska revija.
- Давидов, Д. (1990). Споменици Будимске епархије, 60–61, 381–382. Београд: Просвета: Републички завод за заштиту споменика културе: Балканолошки институт САНУ; Нови Сад: Матица српска, Форум.
- Mehlan, A. (1979). Οι εμπορικοί δρόμοι στα Βαλκάνια κατά την τουρκοκρατία, στο: Σπ. Ασδραχάς (εισαγωγή-επιμέλεια). Η οικονομική δομή των βαλκανικών χωρών, μετφρ. Ε. Παπαδημητρίου, Αθήνα, 367–407.
- Μουταφοv Ε. (2002). *Ioannis Tsetiris from Grabovo or Jovan Chetirević Grabovan?* Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, τόμος αφιερωμένος στο Μανόλη Χατζηδάκη, Αθήνα, 217–229.
- Muka, G. (1999). *Art' thënia byzantine te Çetiret*. Tirane.
- Muka, G. (2003). Ikona ose media e përjetshme e krijuesit. *2000 vjet Art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri*, Tiranë, 251–260.
- Nagy, M. (1994). *Orthodox Falkepek Magzarorzágon*. Budapest, 45–57.
- Naslazi, K. (1989). *Disa konsiderata per piktorin mesjetar konstantin jeromonaku*. Monumentet 2, Tirane.
- Николовски, А. (1994). Живописот во манастирот Свети Јован Бигорски во XVIII и XIX век. Скопје: манастир Свети Јован Богорски, РЗЗСК, 97–128.
- Peufuss, M. D. (1996²). *Die Druckerei von Moschopolis 1731–1769. Buchdrick und Heiligenverehrung im Erzbistum Achrida*. Wien: Taschenbuch.
- Рора, Th. (1960). Piktoreт grabovarë Çetiri nga familja Katro. *Buletin I Universitetit Shetetëror të Tiranës, Seria e shkencave shoqërore*, 3, 121.
- Рора, Th. (1998). *Mbishkrime të kishave në Shqipëri*. Tiranë.

- Ropa, Th. (1961). *Piktorët mesjetarë shqiptarë*. Tiranë: Ministria e Arësimit dhe Kulturës.
- Поповска–Коробар, В. (1993). Прилог кон проучувањето на ликовните врски помеѓу живописот на манастирот Драча и сликарството од првата половина на XVIII век во Македонија. *ЗСММ*, 1, 149–158.
- Поповска–Коробар, В. (2004). *Иконите од Музејот на Македонија*. Скопје Музеј на Македонија.
- Поповска–Коробар, В. (2005). *Иконописот во Охрид во XVIII век*. Скопје, 53–72.
- Поповска–Коробар, В. (2010). Претставата на Седмочислениците во контекст на сликаната програма на Сливничкиот манастир. *Четврта научна средба Свети Климент охридски и охридската духовна и книжевна школа*, по повод патрониот празник на Националната и универзитетска библиотека „Св. Климент охридски“ – Скопје, Скопје 2010, 61–67.
- Петковић С. (1959), Црква у Стоном Београду и њен иконостас. *Дневник* (Нови Сад), 10.
- Πρεβελάκης Σ, Γ. (2001). Τα Βαλκάνια, πολιτισμοί και γεωπολιτική, μετφρ. Μ. Πρεβελάκη, Αθήνα 35–53.
- Русева, Р. (2012). Нови данни за изобразителниот култ към Светите Седмочисленици през XVIII–XIX век на територијата на съвременна Албанија. *Проблеми на изкуството*, 4, 20–26.
- Semoglou A. (1998). *Le decor mural de la chapelle athonite de saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thebain Frangos Catelanos*. Paris, 344–345.
- Серафимова А. (2013). Прилог кон проучувањата на ликовноста на светите Седмочисленици. *Зборник на Седмата научна средба „Свети Климент охридски – инспирација во ликовното творештво, НУБ „Свети Климент охридски“*. Скопје, 19–44.
- Σειρηνίδου, Β. (2005). Βαλκάνιοι έμποροι στην Αψβουργική Μοναρχία (15ος –10ος αιώνας). Εθνοτικές ταυτότητες και ερευνητικές αμηχανίες, στο: Διασπορά – Δίκτυα – Διαφωτισμός, [тетράδια εργασίας 28], (επιμ.) Μ. Στασινοπούλου – Μ. Χ. Χατζιωάννου, ΚΝΕ – ΕΙΕ, Αθήνα, 53–82.
- Στασινοπούλου, Μ. (2005). Βαλκανική πολυγλωσσία στην αυτοκρατορία των Αψβούργων τον 18ο και 19ο αιώνα. Ένα γοητευτικό φαινόμενο και οι δυσκολίες των εθνικών ιστοριογραφιών, στο: Διασπορά – Δίκτυα – Διαφωτισμός, [тетράδια εργασίας 28], (επιμ.) Μ. Στασινοπούλου – Μ. Χ. Χατζιωάννου, ΚΝΕ – ΕΙΕ, Αθήνα, 17–32.
- Σίσιου Ι. (2011). Εικόνας του Ιερομονάχου Κωνσταντίνου στην Καστοριά, στο: Σπαράγματα βυζαντινοσλαβικής κληρονομιάς, Τόμος αφιερωμένος στον καθηγητή Ιωάννη Ταρνανίδη, Θεσσαλονίκη, 509–567.
- Stojanović T. (1960). The conquering Balkan orthodox Merchant. *Journal of Economic History* K', 234–313.
- Стошић, Љ. (2006). Српска уметност 1690–1740. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 70, 381–383.
- Стошић, Љ. (1992). Западноевропска графика као предлојак у српском сликарству, Београд: САНУ.
- Стошић, Љ. (2007). Библија Ектипа и Жефаровићево „описаније Јерусалима“. *Зборник Народног музеја* XVIII/2, 203–209.
- Шево, Љ. (2010). *Српско зидно сликарство 18. века у византијској традицији*. Бања Лука: Art print.

- Тимотијевић, М. (1996). *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска.
- Todorov V. (1999). *Catalogue of Greek Manuscripts and Printed Books (17th–19th century)*. in: The collection in Nyiregyhaza, Hungary. Contribution to the History of the Greek Diaspora [тетράδια εργα-σίας 22] Αθήνα.
- Thomo, P. (1998). *Kishat Pasbizantine ne Shqiperine e Jugut*. Tirenë.
- Τσιγάρας Γ. (2003). Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά, Αθήνα.
- Τσιγαρίδας, Ε. (1994). Οι τοιχογραφίες του ναού της νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του 18ου αιώνα στην παράδοση της τέχνης της 'Μακεδονικής σχολής', Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οθωμανική περίοδος 1430–1912, Β', Θεσσαλονίκη, 314–368.
- Χατζηδάκης, Μ. Δρακοπούλου, Ε. (1997). Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450–1830), том. 2. Αθήνα.
- Tresors d'art albanais, Icones byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siecle*, Νίκαια, 1993.
- Χοτζάκογλου, Χ. (1998). Οι ελληνικές κοινότητες της Ουγγαρίας μέσα από τα αρχεία της σερβικής επισκοπής του Αγίου Ανδρέα Βουδαπέστης/*Szentendre. Μνήμων* 20, 271–275.

Ioannis Sisiou

THE WORK OF JOHN TZETIRI IN VELEGRAD

According to sources, it arises that around 1720 the great painter of the era to come to life was John Tzetiris, who began his earthshaking course from the pastures of the massif of Grampova, located in the triangle shaped by Korce, Pogradec and Elbasan in Albania. He was born at a time when monk Constantine's creative career was in its final stage, while David from Selenitsa, another great artist of the southwestern metropolises of the Ohrid archbishopric was culminating the era with his talent. His almost contemporaries, Constantine and Athanasios from Korce, were also dedicated to the Byzantine tradition. John had not even turned sixteen, in September 1736, when he decided to cross almost the whole Balkans from the south to the north by passing through the Danube River until he settled in Osijek in Slavonia and was integrated into the developing community of the orthodox people in the city, which at the time belonged to the Empire of Austria-Hungary. The traveling merchants of these areas arrived in Belgrade from the Monastery by following the course of Vardar and Morava. It is unknown when his involvement in painting began and whether it relied on family influences, as Th. Popa believes it was the case, but it is certain, in any case, that as long as he was at his hometown, it was limited to the first phase of a simple apprenticeship. His childhood and youth almost coincided with the two great movements of the Orthodox population of the Balkans. The final destination, as he described, was Hungary – the Habsburg Monarchy – and he seemed to end up there accompanied by a family member, who had settled earlier and, in particular, during the migration flow that followed the Požarevac Treaty (1718).

Until 1746, taking his notes into account, he had been following the applied archaism in the style inspired by faith in tradition, and it was the main feature of most painters who worked on Mount Athos and the wider region belonging to the southern metropolises of the Ohrid archbishopric. This conservative, in a sense, style which was strongly supported by orthodox sponsoring merchants was deemed to be interesting mainly because it was not identified with the corresponding developments in Serbian art, which, thanks to Ukraine's and Russia's baroque, directed its development to different paths and a freer intake of the Western art achievements.

Tzetiris was in his own way integrated into this social and cultural environment and his decision, in 1746, to complete his knowledge on the art of painting in Moskva was a choice that took seriously the official political position of the Serbian ecclesiastical hierarchy, which preferred the Baroque artistic renewal. His attitude helps us to paint a clearer picture of the reasons why there was a phenomenon of dualism in art. That is, on the one hand, there was conservation of the archaic forms of the Eastern Orthodox painting and, on the other hand, modernity was arising from the terrible pressure exerted by Unia. His education followed the third path of accepting modernistic thought for four more years. It is the path that displays the western iconography and new style, not directly but through southern Russia.

The reinforcement of ownership activity in the jurisdictions of the Velegrades metropolis was certainly connected with the Ioasaf church leader, who took initiatives for the construction and decoration of several churches. Of the eleven temples in which John Tzetiri's works have been identified, two have been distinguished, the first of which is located in the outskirts of Velegradon and the second in the city. The first fresco set is the single-nave cemetery church of the Annunciation in the Kozari settlement. According to the inscription, the decoration with frescoes was completed in 1806 and was conducted by John Tzetiris and Naum's son with the financial support of the priests and parishioners of the settlement and the tacit approval of the superintendent of the Ottoman landowners. In general terms, the iconographic program followed the coherent structure proposed by the Interpretation and embraced by the Korcean painters Constantine, Athanasios and Terpos, with themes from the Twelve Feasts and the Passion cycle, as well as what happened after the Resurrection and Christ's cycle of life and teaching. The same logic lies underneath the selection of the lower zone figures, which included saints like John Vladimir and Nicodemus, who became distinguished after Masses were held in their honor. A typical example of the faithful implementation of a western type arrangement was set by the figures distinguished in the vestry with the martyrdom of St. Ignatius on the niche and the Saints Vlasios, Gregory Palamas and John the Merciful.

The representation, though, which impresses the reverence and the particular honor bestowed by the spiritual world of the southwestern metropolises in the archdiocese of Ohrid, is that of the Eptarithmi saints. The faces belonging to the saints Cyril and Methodius and their students had already become an integral part of the decorations in temples of the aforementioned areas since 1612, before they appeared in the church of Panagia in Slivnica of the Prespes. That horizontal hierarchical presentation of the saints, in the fourth decade of the 18th century was first adapted by the Korcean artists to the model of the Assembly of the Apostles and was then reproduced by Tzetiris, who placed it on the west wall of the Annunciation temple, just below the aforementioned composition. John was primarily a painter of icons and was familiar with small surfaces, having dedicated most of his life to this kind of art. As for the technique of fresco on the territory of Albania, he largely relied on Nicholas and Naum, while he took on the faces of the lower zone and the icons of the temple, where one can discern the different sensitivity and composure with which he processed the figures. The ease with which he restores elements of tradition, compared to the liberated figures of the Danubian regions highlighted his strong personality. The adaptation process commenced by St. George of Fieri (1798), where some archaisms were shown on Christ's clothing, with excessive use of gold and elaborate polychrome decoration with palmettes of the sack and continued to the despotic icons of the Dormition temple in Velegrades.

An important position in the chancel of the Dormition temple, besides the eponymous scene, was held by the icon of Eptarithmi Saints, which represented the Virgin and the saints Gorasdos and Angelarios. Tzetiris' icon was divided into two horizontal parts. At its bottom, what was realistically represented was the city of Velegrades with the walls and the saints' relics in the middle. Over the bodies there was the inscription: *Saints Gorasdon and Angelarios Dormant in the city of Velagrades*. The top half depicted the remaining five saints, as placed on the fresco in Kozare. In the center of the first row there was Saint Methodius, having on his left and right St. Clement and St. Cyril, while in the second row St. Naum is depicted between Methodius and Clement and St. Savas is portrayed between Cyril and Methodius. The icon, along with seven other despotic and the twenty-four ones of the architrave

were perhaps some of his best works. The rest are: St. John the Theologian (129x61 cm.), The Dormition (129x79 cm.), St. Nicholas (129x80 cm.), The Assembly of the Apostles (129x75 cm.), The three Hierarchs (128x78 cm.), the coronation of the Virgin of Kykkos (72x59 cm.) with the saints Charalambos, Joseph, John the Baptist and Archangel Michael, St. Spyridon (129x61 cm.), which constitute part of the exhibited material of the Museum of Onoufrios. The theme of the coronation of Virgin Mary by the two angels was already very popular in the Danubian communities because it was central to the Greek church of St. Andrew in Budapest (1802–1804).

The modernities brought into the new social environment by John Tzetiris and drawn by his previous creative process, were impressed in most of his images. At the Resurrection scene, which was attributed not as Descent into Hades, but as Christ's Exodus from the sarcophagus with the soldiers at the bottom in postures common to the Western-style iconography and the flying Christ in the clouds. According to the solutions of the third path, what was also designed was the composition of the Life-Giving Spring, which was not so common and escapes from the established frameworks. This is no longer a simple icon, but a religious composition of the Western European sense of the term, which touches an everyday life episode with the unknown addition of the miracle of healing the blind. The faces of the saints reveal an effort to remove the frontal figures from the conventional composite frameworks. These are presented in natural positions, always in different postures and effortless movements, near which the excellent knowledge of anatomy and design skills are demonstrated.

Regardless of his personal endowments, which he had the opportunity to exhibit at a much younger age, during the ninth decade of his life he still manifested his continuing mood to be liberated, though not completely, from the proposed traditional solutions, and create an atmosphere of his own, with the inclusion of the actual landscape in the synthetic process of scenes and to submit the distinct sensation he has for color. It seems that he was watching the difference in climate from the north to the south and vice versa as well as the intensity of light, and therefore, he used a light color gamut matching and responding to the environment of Velegrades.

Irina Subotić

Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd
irinasubotic@sbb.rs

ANTINOMIJE *MEDIALE*

Apstrakt: Od početka postojanja sredinom pedesetih godina XX veka, beogradsku umetničku grupu *Mediala* karakteriše kontroverzna pozicija koju ima na srpskoj i jugoslovenskoj kulturnoj sceni – od prenatrženih hvalospeva do negiranja svake vrednosti, od disidentstva do nacionalizma, čemu su u velikoj meri doprineli sami članovi svojim delima, napisima, ponašanjem, i posebno, kasnijim razvojnim putevima tokom devedesetih godina. Značajan doprinos može se videti u njihovom ranom suprotstavljanju zvaničnoj jugoslovenskoj umetničkoj praksi socijalističkog estetizma. Njihova umetnost (posebno dela pojedinih autora, npr. Leonida Šejke), dobijala je različite konotacije: od antimodernizma i neonadrealizma, do nove predmetnosti, narativne figuracije, slikarstva fantastike i surovosti, sve do prvih naznaka postmodernizma. Ključna i najkompleksnija ličnost, Šejka je svojim teorijskim postavkama dao osnovne smernice grupe u pravcu stvaranja *integralne slike* koja bi pomirila suprotnosti, prošlost i savremenost, noseći određenu kritičku notu prema aktuelnom potrošačkom društvu. Uz slikarstvo, u ranoj fazi je praktikovao i nove forme izražavanja, bliske neo-dadi, fluksusu i performansu.

Ključne reči: *Mediala*, srpska moderna umetnost, Leonid Šejka, figurativno slikarstvo

Malo je pojava, grupa ili pojedinaca u srpskoj, a možda i u ex-jugoslovenskoj umetnosti, koji su doživeli takve velike obrte u viđenjima značaja i različite promene u recepciji njihovog stvaralaštva – od nerazumevanja i ignorisanja do glorifikovanja i mistifikacije – kao što se to dogodilo, i još uvek događa, sa *Medialom* tokom više od pola veka koliko je ova grupa na javnoj sceni. Istina, promene su se dešavale unutar same strukture grupe, u delima učesnika, u pogledu njihovog ponašanja, stavova, ideoloških nazora, iskaza, verovanja, ideja, ali isto tako se odnosi i na javnost, na medije, na mesto koje su zauzimali u kulturnom miljeu i istorijskom kontekstu. Zanimljivo je da i dalje postoje težnje među pojedinim kritičarima, novinarima, pesnicima, poklonicima, a najviše među kolekcionarima, da im se obezbedi privilegovani položaj u našoj istoriji umetnosti, i to posebno ako se ima u vidu da su gotovo svi izvorni učesnici otišli u istoriju i da je slučaj *Mediala* s aspekta kulturne istorije, zahvaljujući mnogim ozbiljnim studijama, rešeno pitanje. U njih

svakako spadaju, pre svega, tekstovi Miodraga B. Protića (Protić, 1970), Zorana Pavlovića, Ješe Denegrija, Lidije Merenik i Nikole Dedića. U njima su nađeni adekvatni estetski, istorijski i socio-politički okviri kojima je cela grupa izdvojena iz ogromne količine zamagljujućih, nefundiranih i često preemotivnih interpretacija koje su mistifikovale poetiku, vrednosti i mesto *Mediale* u našoj kulturi, dajući im odlike jedinstvenog fantastičnog slikarstva. Ješa Denegri (Denegri, 2013, str. 329) konstatuje da postoji u „javnom umetničkom mišljenju ove sredine mit *Mediale* i njeno neumereno veličanje, kao što postoji i njeno isto tako neumereno negiranje. Možda je, kao i uvek kada je reč o heterogenim sastavima umetničkih grupa, i u ovom slučaju jedino ispravno suditi po konkretnim osobinama pojedinaca, nipošto samo po ukupnom modelu celine“. Nadovezujući se na iskaz Zorana Pavlovića da je „uvek postojao prtajeni otpor prema *Mediali* kao prema jedinjoj umetničkoj grupaciji koja je mogla da svoje umetničko delovanje proširi i van granica umetnosti“ (Pavlović, 1969, str. 304), Lidija Merenik konstatuje da je „taj otpor mogao da dolazi sa raznih strana: od potisnutih, ali budnih pristalica teze o idejnosti koja daje krila talentima, preko zastupnika neuznemiravajuće varijante kompomisnog estetizma, drage institucijama sistema, do samih institucija sistema kojima ovi ‘ružni’, anksiozni, iritirajući, nekomfortni, košmarni prizori nikako nisu mogli biti odličje optimistično planiranih šezdesetih godina“ (Merenik, 2001, str. 101).

I više od otpora – politički napad na *Medialu* došao je do izražaja početkom sedamdesetih godina jer se njena poetika nije uklapala u aktuelnu umetničku scenu i uopšte „socijalistički modernizam“ ili „socijalistički estetizam“ (po definiciji književnika Svete Lukića), koji je pedesetih godina zamenio socrealizam i uskoro postao noseća paradigma zvanične, institucionalizovane umetničke prakse Jugoslavije i njene kulturne politike. Kritika *Mediale* je došla sa zvanične strane krajem 1973. i početkom 1974. godine kada su se komunisti – članovi Udruženja likovnih umetnika Srbije uključili u akciju protiv tzv. *crnog talasa* u srpskoj umetnosti. Oštra kritika tadašnjih pojava u filmu, pozorištu i književnosti prepoznala je u sadržaju i formi pojedinih likovnih stvaralaca konzervativne i subverzivne, neprijateljske elemente zbog negativnih konotacija, estetike ružnog i izopačenog, zbog latentne kritike, odsustva osećanja za „svetlu budućnost“ i pozitivnih vizija u odnosu na socijalističku stvarnost, zbog mračnjaštva i verskog misticizma, lažnog humanizma i anarhizma, desnog krila katoličkih integrista, velikosrpstva i četništva, što se sve uglavnom odnosilo na članove *Mediale* i tumače njihovih dela. Pritisak koji je došao *odozgo*, iz centara komunističke moći Beograda, već je u naslovu referata promenio uloge: aludira se na preveliki uticaj koji pristalice takve umetničke prakse imaju na ostale stvaraoce. Taj nepotpisani tekst od 31 strane sa jednog od tada aktuelnih komunističkih savetovanja, pod naslovom *Likovna umetnost kao utočište desnih, agresivnih, političnih tendencija i pritisak sa tih pozicija na slobodu stvaralaštva*, bio je zakasnela *labudova pesma* recidiva staljinističko-ždanovljenskih pokušaja da se kolo istorije vrati unazad, tj. da se ponovo uspostavi kontrola nad sveukupnim stvaralaštvom i njegovim porukama. Međutim, na te pokušaje retrogradnih sila brzo su usledile reakcije, čak i od uglednih članova partije: od Oskara Daviča (Davičo, 1974), koji je pripadao predratnoj grupi tri-

naestorice beogradskih nadrealista, zatim od Peđe Milosavljevića (Milosavljević, 1974), uglednog slikara i nekadašnjeg diplomate koji je otvarao prvu izložbu *Mediale*, od jugoslovenskog istaknutog intelektualca, književnika i profesora Predraga Matvejevića (Matvejević, 1974), a posebno od Prvoslava Ralića, partijskog i državnog funkcionera, i to u zvaničnom glasilu komunista Jugoslavije (Ralić, 1974). Ralić, između ostalog, piše: „Ne može se u ime Partije slikarstvo Ljube Popovića, Vlade Veličkovića i Dade Đurića, zbog njegove tematike, ideološki kvalifikovati kao slikarstvo negativiteta, razaranja, agresije i ironije ako ova partija već po svojoj strateškoj orijentaciji sadržanoj u Programu SKJ, ne izvodi apriorno ideološku opredeljenost iz tematike slika ili slikarskog pravca kome slikar pripada. Odnos idejnosti i umetnosti mnogo je složeniji i suptilniji nego što se to čini onima koji ga žele otkriti jednokratnom i apodiktičkom ocenom“. Problem *crnog talasa* je bio brzo stavljen *ad acta*, što ne znači da je bio u potpunosti i rešen jer će uskoro protiv pojedinih članova (L. Šejke, P. Ristića, M. Glavurčića, S. Mašića) biti pokrenuta istraga, biće hapšeni i optuženi kao disidenti¹ – nezavisno od idejnih stavova *Mediale* i ta aura će ostati trajni beleg njihovih života.

Srećna okolnost, pa i prednost cele *Mediale* je u činjenici da su njeni glavni ideolozi bili izuzetno i raznovrsno obrazovani stvaraoči, najpre Leonid Šejka, arhitekta koji se arhitekturom nije bavio, a potom i pojedini drugi članovi svesni značaja izgovorene i zabeležene reči, tako da su sačuvani mnogi autentični tekstovi i dokumenti, o delatnosti grupe, članovima, izlaganjima, druženjima, fotografijama, nazivima dela pisani perom samih umetnika-učesnika. Do tih dokumenata – tačnije do *URK-a*, sveske pod nazivom *Ured za registraciju i klasifikaciju. Knjiga-objekt br. 2*² koja se može smatrati autentičnom istorijom grupe, kao i do brojnih svezaka, beležnica i zapisa u Legatu Leonida Šejke³ – nije lako doći. Ipak, pozivanje na ta relevantna svedočanstva nama je ipak bio najsigurniji putokaz u traganju za osnovnim pitanjima: kako i kada je *Mediala* osnovana? ko su njeni članovi – redovni i prateći? kakve je aktivnosti sprovodila? kakvim se idejama u osnovi rukovodila?

Nesumnjiva prednost u odnosu na ostale umetničke družine u Srbiji predstavlja i činjenica da je *Mediala* jedina – posle beogradskih nadrealista tridesetih godina prošlog veka – imala definisane stavove i programski, u početku, bar prividno bila koherentna. Ti programski tekstovi su bili objavljivani tokom 1958. i 1959. godine u *Vidicima* – značajnom i uticajnom glasilu beogradskih studenata i mladih intelektualaca koji su se zalagali za slobodnije i savremenije tokove jugoslovenske kulture. Kasnije je o *Mediali* pisano u nizu drugih listova, časopisa, kao i u knjizi Leonida Šejke *Traktat o slikarstvu* (Šejka, 1964), a najpotpunija zbirka njegovih teorijskih napisa je objavljena pod nazivom *Grad-Dubrište-Zamak 1-2* (Šejka, 1982).

¹ O njihovoj vezanosti za Mihajla Mihajlova v. Dedić, 2009, str. 162–166.

² *URK* je čuvao Siniša Vuković, a sada njegovi naslednici.

³ Legat je Muzeju savremene umetnosti u Beogradu ostavila Ana Čolak-Antić.

Izvirne ideje se mogu pratiti u „listu za umetnost“ koji je pod nazivom *Mediala*⁴ izdala „grupa slikara pri časopisu *Vidici*“: Miro Glavurčić (glavni i odgovorni urednik), Kosta Bradić, Borko Niketić, Vladan Prokić, Svetozar Samurović, Siniša Vuković, Leonid Šejka i Olja Ivanjicki. Iako je bilo pokušaja da se juna 1960. objavi i drugi broj, prvi broj je ostao i jedini – pisan rukom, štampan latinicom u 310 primeraka, ilustrovan crtežima Mira Glavurčića, sa reprodukcijama i konceptualizovanim fotografijama Olje Ivanjicki, Koste Bradića, Siniše Vukovića, Mira Glavurčića, Svetozara Samurovića, Leonida Šejke, zatim Maljevića, Vermera i Dalija. Pored programskih tekstova trojice glavnih teoretičara *Mediale* – Šejke, Glavurčića i Vukovića – objavljeni su i kraći zapisi o svim članovima, zatim drama pod nazivom *Epitafi sa Karanskog groblja* pisca i pesnika Ljubomira Simovića, dve pesme Vladana Prokića, pesme Mira Glavurčića, *Žuta priča* i *Magija lečenja pozorištem* reditelja Bode Markovića.

Već sam sadržaj ovog izdanja u velikoj meri pokazuje ambicioznu nameru da se teorijskim obrazloženjima i širinom poduhvata, kao i reprodukovanim delima, ukaže na osnovne pozicije koje zastupa grupa: „*Medialno* slikarstvo će sjediniti sve partikule koje su bile osamostaljene u ovom analitičkom periodu; u svojoj strukturi imati sve elemente koji su bili razdvojeni. To *medialno* slikarstvo koristiće sva iskustva i sva otkrića do kojih se došlo sa ma koje slikarske parcele ovog vremena“⁵ piše Miro Glavurčić (*O medijalnom slikarstvu*, str. 6), dok Leonid Šejka (*Potpuni život plastičnog*, str. 2–3) traži integritet praktične i duhovne aktivnosti čije odvajanje, kao dugi proces, „buržoaska civilizacija dovršava time što težište pada na praktično, na sredstvo života – mašinu. U tom vremenu, umetnost se odvojila od središta, razdrobila na delove, život je mnogostruk, protivrečan, sve vuče na svoju stranu“, i završava: „Dubrište mehaničke civilizacije je plodno Tlo za rast nove sintetičke građevine i ona će biti moguća, jer će potrebe potpunog čoveka usmerene totalnosti, ostvariti potpuni život plastičnog“. Siniša Vuković smatra (*O činovima potpunog čoveka*, str. 11) da „evoluciona kriva umetnosti pokazuje da proticanjem hronološkog vremena i neprekidnim razvojem umetnosti neprestano jačaju one sile koje vode ka potpunom čoveku“ i da „su koincidencije sa idejama renesanse sada moguće pre nego ikada“. Ovi stavovi – kao uostalom, i mnogi drugi – predstavljaju sazrelo sažimanje ideja koje su se u dugim razgovorima i susretima, često bez autorstva, rađale i razvijale među članovima ove družine, iako se zna da su glavni nosioci *Medialine* ideologije, pa i aktivnosti, bili Šejka i Glavurčić. Pozivanje na renesansu Šejka tumači jednostavnije: „U suštini program *Mediale* svodi se na jedno: napraviti dobru sliku sa svim osobinama koje sliku čine

⁴ Prema jednoj štampanoj zabelešci, list je iz štampe izašao 18. jula 1959, a prema drugoj – 12. septembra 1959 (*URK*, str. 46, 47) gde piše: „*Mediala* je izašla i zatekla morbidan i indolentan svet. Krenula je na svoj plemeniti put među ljude zaspale ili u iščekivanju“. Nerazumljivo je i zbnjujuće zbog čega je onda u bibliografiji kataloga retrospektivne izložbe *Mediala 1953–1966* (Galerija ULUS-a, januara 1969) naznačena 1958. godina (možda kao godina priprema za izdavanje).

⁵ I u originalnim dokumentima, i u štampanim tekstovima, najčešće se sreće naziv *Mediala*, mada u tome ni sami članovi nisu bili dosledni, pa u istom tekstu nalazimo i pisanje *Medijala*. Poštujući mogućnost dvostruke etimologije: *med* – i – *ala* = susret suprotnosti, kao i novolatinski *media*–*lis*, prihvatamo uobičajeniju prvobitnu varijantu – *Mediala*.

slikom... Slikarstvo renesanse nam prosto daje orijentaciju i stvara u nama pojam dobre slike. I to je cela mudrost u programu *Mediale*⁶. Šejka piše da je svestan da su suočavanja u središnjoj tački, tački ukrštanja sveta i energija duha, stvar budućnosti, i možda drugih nekih generacija, te da se do integralnosti misli i ideja ne može dospeti prečicom. Da bi se bar približili novim prodorima, ili stvorili put do njih, umetnici okupljeni u zajedničkom poslu morali su biti zaokupljeni različitim orijentacijama u umetnosti, filozofijom i etikom, evociranjem starih mitova i stvaranjem novih, pri čemu se činilo da im je veza sa neonadrealizmom bila najbliža.⁶ Često su smelija, vibrantnija i slobodnija rešenja dolazila u crtežima no u slikama gde su se doslednije pratile teorijske postavke ideja-vodilja *Mediale* i gde je bilo više evokacije prošlog, muzejskog, „renesansnog“, vremenom, tradicijom i naracijom opterećenog sadržaja koje je negiralo savremenost.

Značaj pojave *Mediale* se može videti u vremenu kada su se njeni članovi, kao usamljenici, neočekivano javili u beogradskoj kulturnoj sredini koja se početkom i sredinom pedesetih godina napajala u velikoj meri iskustvima posleratne Pariske škole. Istina, retke individualne stvaralačke pojave – kao što du bili Igor Vasiljev, Boba Jovanović ili Milan Popović – otvarale su horizonte i bogatile svojim nekonvencionalnim opusom domaću likovnu scenu, dok je *Mediala* bila na drugim pozicijama: Miro Glavurtić, vezan rođenjem Boku Kotorsku, negovao je duh fantazmagorije Mediterana. Šejki (koji je bio Rus po ocu, uostalom kao i Olja Ivanjicki) bili su bliži ruski misticizam i berđajevske ideje, sveobuhvatnost postavki nemačkog renesansnog kardinala Nikole Kuzanskog o saglasju suprotnosti i eshatološka učenja Tejara de Šardena, njegovi zabranjivani tekstovi o hrišćanskim dogamama ili pisanja o odnosima čoveka, prirode i mašine. Vladan Radovanović, s treće strane, bio je vitalno zainteresovan za interdisciplinarnost, intermedijalna istraživanja i elektronsku muziku.

Delatnost *Mediale* je značila upad na jugoslovensku, posebnu srpsku umetničku scenu u trenutku kada se celokupna kultura tadašnje Jugoslavije upirala da dosegne modernističke modele zapadnjačkog tipa, da se što više udalji od tradicije realističkog, figurativnog izraza, vezanog za dogmat socijalističkog realizma koji je samo do pre neku godinu bio zvanična kulturno-politička linija države. Članovi *Mediale* delovali su anahrono, antimodernistički, konzervativno, nerazumljivo; mešali su redoslede ustanovljene istorije, nisu su se uklapali u zvanične potrebe i zvanične afirmacije *novoga*. Njihovu hermetičnu pojavu – u fizičkom⁷ i u duhovnom smislu – nije bilo lako protumačiti u tim vremenima koje su obeležili jasno otvaranje Jugoslavije ka svetu, modernizacija i duhovnog i praktičnog života, prihvatanje mnogih gotovih formula lakših životnih nazora i konzumerističkih ideala (Dimitrijević, 2011), zavodljivih, potrebnih ovoj napaćenoj sredini i brzo

⁶ Prvobitna, rana tumačenja *Mediale* bila su uglavnom u ključu metafizičkog nadrealizma, po svoj prilici zato što su o tome često pisali pesnici Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Zoran Mišić, Ljubomir Simović i drugi čije se stvaralaštvo napajalo neonadrealističkim postupcima oslobođene mašte i forme.

⁷ Uglavnom – bili su siromašni, neugledni, često bez mesta stalnog boravka, obučeni skromno, najčešće u izbleđelo crno; tetovirali se, nosili brade i neuredne blokove za crtanje pod pazuhom kao intimnim ateljeom... I tako – decenijama.

usvojenih od najširih slojeva. Svojim programom, delima i ponašanjem, kao „zagovornik dugog pamćenja“, *Mediala* je u likovnom životu Beograda vidno odudarala od svega tada aktuelnog i slavljeno kao *moderno*. Na principu jedinstva suprotnosti njima su uzori bili, s jedne strane, Leonardo da Vinči, Antoanelo da Mesina, Boš, Vermer, Brojgel, Rafael, Mikelandelo, Holbajn, Ticijan, Rembant, Pusen, Šarden, El Greko, Engr... a s druge – znanja iz teorija moderne umetnosti, kao i slobodna imaginacija, kontakt realnog i snoviđenja, superpozicija intuitivnog i intelektualnog, doživljenog i mistifikovanog. Ta okrenutost prošlom, sa spregom prepoznate sadašnjosti i zamišljene, svemirske budućnosti, u stvari je romantičarsko traganje za neotkrivenim i vrsta bekstva od savremenog, aktuelnog pragmatičnog života. Metaforično, fantazmagorično, pa i religiozno u najširem smislu reči, s jukstapozicijama starog i novog bilo je shvaćeno kao neonadrealistička narativnost i to je u javnosti odnelo prevagu na drugim ali vrlo značajnim eksperimentima rađenim uglavnom u osami i na udaljenim gradskim prostorima, bez prisustva publike (Šejka, Ivanjicki). Pojedini članovima *Mediale* je svesno izmicala komponenta savremenosti: oni su u suštini bili tradicionalisti, ali se Šejka uvek izdvajao svojim zalaganjem za stvaranje apsolutnog amalgama – *integralne slike*, koja bi spajala nespojivo: staro i novo. To se na njegovim pojedinim sinkretičkim kompozicijama uočava kao rano izvedena citatnost renesansnih struktura i elemenata uzetih sa radikalnih postavki savremenih velikana (Kandinskog, Maljeviča, Maksa Ernsta, Iva Tangija, Klea, Mondrijana, Dalija, Miroa, De Kirika, Šagala, Džeksona Poloka i drugih). Međutim, većina članova *Mediale* je epigonski i shematično nastojala da teoriju prevede u praksu, tako da nisu uspeli da ostvare željene rezultate jer suštinski nisu razumeli protok istorije niti prihvatili određene zakonitosti savremenog izraza koji može da se oslanja na memoriju i prošlost, ali mora i da ponudi aktuelni umetnički kôd.⁸

U osami, van kontakata sa zvaničnim krugovima, u otporu prema građanskom mentalitetu, zvaničnim socijalističkim nazorima, u konfliktima koji su se rađali i među njima samima i u odnosu na životne situacije, pojedini članovi *Mediale* ipak nisu dopuštali da događaji iz njihove okoline prođu mimo njih. O tome svedoče zapisi u pomenutoj velikoj svesci URK punoj dokumenata: za predsednika tog *Ureda* izabran je Šejka – *klasifikator*, za sekretara Miro Glavurčić – *kr. sl. Rutanije*, a za glavnog arhivara Milutin Trpković – *pesnik, administrator*. Knjiga je pisana uglavnom Šejkinim rukopisom, ali se razaznaje i učešće Glavurčića, Olje Ivanjicki, Siniše Vukovića i dr. Već na prvoj strani naznačena je svrha *Ureda* u sedam tačaka:

1. *bezrazložno aktiviranje na teritoriji đubrišta;*
2. *registrowanje događaja na ostrvu Rutanije;*
3. *registrowanje otkrića prijavljenih od strane članova; zatim registrowanje razgovora, gestova i manifestacija;*

⁸ *Transavangarda* Akile Bonite Olive je pokazala da postoje pozitivni, novi načini preispitivanja prošlosti kojom diriguje savremenost, a ne obrnuto.

4. *foto-registracija;*
5. *svi ostali oblici klasifikacija predmeta i pojava;*
6. *izdavanje kataloga, reprodukcija i predmeta;*
7. *registrovanje događaja u svetu – koji imaju dodira sa prirodom đubrišta.*

Smisao postojanja *Ureda* zapisan je (str.15) kao evidentiranje njihove *druge realnosti*: „*URK* simboliše izolaciju *Baltazara*⁹ od ostalog sveta, sistema umetnosti i umetnika, potpomaže obrazovanje tvrđave-citadele – kornjona, organ za kritiku, obaveštenja, intervju itd.“ I dalje: „Neograničeno proširenje oblika izražavanja koji se prvenstveno razastiru kao forma čistog življenja, zahteva jedno telo sa posebnim zadatkom beleženja onako kao što to u normalnom svetu čine štampa i knjige, posebno ako su postupci, pokreti sami po sebi kreacija koja ne traži da bude transponovana u umetničke oblike već samo registr. (ovana) i proglašena. U tome je smisao *URK*-a.“ Prvi zabeleženi datum je 15. novembar 1957, ali se događaji te, pa i prethodnih godina ređaju retrogradno, sve do prvih značajnih datuma, sećanja na 1953–1954, kada su društvo, bezimeno i neformalno, činili Uroš Tošković, Miodrag Dado Đurić, Siniša Vuković, Leonid Šejka, Tupa (nadimank Vukote Vukotića), Predrag Peđa Ristić – redom naznačenim (str. 9) uz zapis: „Hodanje po ulicama u grupi. Skandalizovanje prolaznika. Ulaženje u kafane sa blokovima. Crtanje sa voštanim pastelima, tušem, pljuvačkom. Rad na crtežima do mogućnosti hartije (dok se ne pocepa). Slikanje na kartonima sa velikim i debelim slojevima zgrudvane boje (teške fakture). Lutanje po obali Save i Dunava noću, čamcem. Dovlačenje velikih trulih stabala sa Ratnog ostrva plivajući. Vožnja čamcem kroz maglu na poplavljenoj Adi Ciganliji. Herceg Novi, Budva, Sv. Stefan. Nošenje brade, tetoviranje“. Zajednička ličnost bio je (imaginearni) *Gligor Bakoč*, rod kasnije rođenoj „kreaturi đubrišta“, *Baltazaru*, koji je označavan sa *a, b, c*, u zavisnosti od mesta na kome se sreće, funkcije koje obavlja, posla kojim se bavi; bila je to „uslovna oznaka koju je dao klasifikator Šejka“ (str. 2).

URK prati stvaranja i pojedinih drugih umetnika – *Medialinih* saputnika, kao i zanimljive događaje iz života, istorije, nauke i umetnosti: let u svemir; fotografije druge strane Meseca; podsećanje na 41. godišnjicu Oktobarske revolucije isečkom iz jednog Lenjinovog govora o preuzimanju vlasti; opisuje se i crta vodena biljka *urtikularija*; registruju ličnosti Židovih *Močvara*; organizuju književne večeri i slušanje muzike; vode razgovore o fotografiji, o umetnosti – staroj i novoj, o filozofiji, posebno o Ničeju; pominju ubistva širom sveta, revolucije i smene moda; opisuju rituali, ritualna oblačenja, ponašanja, magija i šetnje... Iako u tome svi prisutni ravnopravno učestvuju, verovatno se nikada neće dokazati sa sigurnošću čiji je udeo najveći: nameće se, ipak, zaključak, da je suštinski doprinos bio Šejkin.

⁹ Naziv *Baltazar* odnosio se na prvobitnu družinu i svakako nije slučajno izabran: on evocira magično značenje vezano za popularno ime jednog od trojice mudraca sa Istoka koji su se poklonili novorođenom Hristu. Za to ime se vezuje i legenda o kazni Bel Šar Usura, vladara Vavilona, koji je zbog nepoštovanja Nabukodonosorovih relikvija – vaza donetih iz Jerusalima – video kako nepoznata ruka po zidu ispisuje neke tajanstvene reči.

Prvi sastanak prijatelja *Baltazar* održan je 28. septembra 1957, u ulici Vojislava Ilića, gde je skromno stanovao Šejka. Gosti su mu bili Glavurtić i Kontić, „istraživač“ koga Glavurtić u tekstu *Godine* (Glavurtić, 1969, str. 3) opisuje kao „mladića elegantne pojave, sa cvetom u zupućku, pozni izdanak već sasvim iščezlog dendizma“. „Slikao je lepe slike, i bio sasvim na suprotnoj strani onog užasa, strave, namerno i svesno ružnog u delima koja je sistematski unosio u jednu plodnu klimu neobični genij Uroša Toškovića“. Na prvom sastanku su pažljivo posmatrane i analizirane slike Šejke, Olje Ivanjicki, reprodukcije Maksa Ernsta; vršeno je „fotoregistrovanje u sedećim pozama dva po dva“ – akcija koja se nadovezuje na dišanovski tretman fotografije i prejudicira konceptualno ponašanje *avant-la-lettre*. (Uostalom kao i ritualno kupanje noću, odvlačenje stabala, skandalizovanje prolaznika i sl.). Zatim je raspisan konkurs za sliku *U Vermerovom enterijeru*. Već ovaj raspon ukazuje na širinu pogleda i nekonformistički odnos prema stvaralačkom činu koji su negovale idejne „vođe“ (iako se to nije priznavalo!) *Mediale*. Ta širina je ostavljala prostor za maštu, za slobodne interpretacije umetnosti van dogmatskog shvatanja i uobičajenih ograničenja, i razume se – za razne oblike vanumetničkog pa i antiumentničkog delovanja, što jeste bila novina u jugoslovenskim razmerama i mogla bi se jedino uporediti sa još radikalnijim ponašanjem i tautološkim delovanjem članova zagrebačke grupe *Gorgona* (Denegri, 2005).

Drugi sastanak *Baltazara* (*URK*, str. 4) održan je 9. novembra 1957, takođe kod Šejke, kada je bila prisutna i Olja Ivanjicki. Uz uobičajene diskusije, posmatrana je njena slika *Teuta*, čitani su delovi Židovog romana, pesme Remboa, prepisivani odlomci iz Šejkinog *Putu*. Zabeleženo je (*URK*, str. 7) da je 24. novembra na sastanku *Baltazara* kod „Cara“¹⁰, dogovoreno o izdavanju jednog lista kucanog na pisačkoj mašini s naslovom *Mediala*, u tiražu od 56 primeraka. Nekoliko dana kasnije, 27. novembra, Šejka i Glavurtić su skicirali *Manifest Baltazara, koindividua, Medijalno društvo*.

Od proleća 1958. traju zajedničke pripreme za javni nastup Šejke, Olje Ivanjicki, Glavurtića i Vladana Radovanovića. Izložba je održana juna meseca u tadašnjem Domu omladine na Obilićevom vencu, pod enigmatičnim nazivom *Medialna istraživanja*. Izlagane su „slike, objekti, pokreti, zvuk, pipazoni, fotosi, tekstovi“ uz napomenu (*URK*, str. 22): „Jedna manifestacija slobodnog i beskompromisnog tipa u sredini koja ne trpi takve pojave i takve nastupe. Zatvoren kordon, citadela biće i dalje održana van njihovih *ULUS*-dvorana, žirija, njihove gnusne administracije. Bilo bi najbolje, u stvari, ćutati, ne izlagati se njihovim podsmesima i ignorisanju, ali ovo pokazivanje uklapa se u naš opus, ono je naša interna potreba van odnosa prema publici: napraviti, prosto izložbu radi nas samih da bismo bolje sagledali ono što smo uradili dosad“.

Izložba je i publiku i kritiku začudila, pre zbunila no zainteresovala za dublje upoznavanje. Neuobičajeni eksponati – pipazon i zvuk Vladana Radovanovića i objekti-asambla-

¹⁰ Nekadašnja kulturna beogradska kafana starinskog tipa „Ruski car“, kasnije „Zagreb“ a sada restoran italijanske hrane „Vapiano“.

ži Leonida Šejke, uz crteže Glavurtića i slike Olje Ivanjicki izazvali su radoznalost koja se na tome i završila, ne dovodeći do većih rasprava.

U vreme intenzivnih priprema i dogovaranja za drugi beogradski nastup u Galeriji Grafičkog kolektiva – koja je ubrzo po otvaranju postala važno mesto kako za zvaničnu tako i za alternativnu umetnost – 4. avgusta 1959. Glavurtić, Siniša Vuković i Šejka „sastavljaju proglas“ i predlog izlagača, „nove generacije okupljene oko *Mediale*“. Spisak obuhvata Olju Ivanjicki, Sinišu Vukovića, Kostu Bradića, Mira Glavurtića, Svetozara Samurovića, Mihaila Čumića, Milića Stankovića,¹¹ Vladimira Veličkovića, Milovana Vidaka, Leonida Šejku, Marka Krsmanovića (?),¹² Radomira Damjanovića Damnjana, Vladislava Lalickog (?), Branka Protića (?), Borka Niketića (?) i Aleksića.¹³

Izložbu je otvorio poznati slikar tada već zrele generacije, Predrag Peđa Milosavljević, koji je i sam, svojim nastupom početkom pedesetih godina, prekinuo lanac dirigovane umetnosti. Prisustvovali su brojni gosti, među kojima se spominju: poznati muzikolog i kritičar Pavle Stefanović, koji će grupi dati značajnu podršku, Ljubiša Jocić – samostalni nadrealista, izvan bilo kakvih grupa, Vasko Popa – izvanredan pesnik pun mašte i novih stilskih rešenja, takođe njihov budući prijatelj i saradnik, i Ljuba Popović, slikar sa kojim se tada uspostavljaju bliži kontakti i kome su kasnije bile posvećene gotovo dve strane *URK*-a. Šejka beleži Ljubin patetični iskaz: „Samo jedno ovakvo slikarstvo biće u stanju da nadoknadi čoveku bol za izgubljenom svojom dušom u beskrajnu kosmosa“.¹⁴

Treća izložba *Mediale* održana je takođe u Grafičkom kolektivu, oktobra 1960, sa učešćem Šejke, Ljube Popovića, Glavurtića, Ivanjicke, Vukovića, Samurovića i Toškovića, ali *URK* o tome ne ostavlja traga, verovatno zato što u to vreme najvredniji hroničar, Šejka, odslužuje vojni rok. Ta i sledeća bile su godine brojnih izlaganja za mnoge članove *Mediale*, između ostalih i izložbe osmorice mladih slikara, kada se uz članove *Mediale* javljaju Branko Miljuš, Dragoš Kalajić, Vladimir Veličković i Vladislav Todorović. Zatim su decembra 1961. na Tribini mladih u Novom Sadu izlagali Ivanjicki, Šejka, Tošković, Glavurtić, Ljuba Popović, Samurović, Radovan Kragulj...

Kao što se vidi, članstvo nije bilo postojano: širilo se, menjalo, pa se na sastanku kod verne prijateljice Dolores Čaće 19. septembra 1962. raspravljano „o stanju pokreta, o budućoj delatnosti, o tome na koji način reagovati na pokušaje sa strane da se obesnaži naše delovanje i spreči naš nastup. Zaključili smo da se spreči stihijsko izlaganje, posebno na onim izložbama koje nam ne odgovaraju po duhu. Odlučeno je da se grupa ne zove *Mediala* već samo pokret, naime da se ne fiksira članstvo grupe niti da stvaramo ekskluzivnu grupu, ali većim intenzitetom da radimo na proklamovanju ideja“ (*URK*, str. 60). Naziv *Mediala* je već bio prepoznatljiv tako da od njega nisu odustali. Opasnosti su, ipak, dolazile više iznutra no spolja – pojedinci iz grupe su toga bili svesni.

¹¹ Kasnije je dodao svom imenu „od Mačve, – starinski način identifikovanja po regiji odakle je bio poreklom.

¹² Znake pitanja uz njegovo i druga imena postavili su sami organizatori. M. Krsmanović se sećao da se spominjala mogućnost njegovog izlaganja sa *Medialom*, ali sa njim o tome nije dogovarano.

¹³ Moguće je da se radilo o učešću grafičara Borislava Aleksića. Poslednja šestorica nisu izlagala.

¹⁴ Ljuba Popović je uskoro potom prešao u Pariz, ostajući trajno vezan za duh *Mediale*.

Racionalno prihvatanje konstatacije da se ideje ne ostvaruju dovoljno precizno kako se očekivalo, da je naziv neadekvatan, da grupa mora da ima slobodniji formalni život, desilo se i na sastanku kod kritičara Đorđa Kadijevića 16. oktobra iste, 1962. godine, kada je „odlučeno da se prva faza približavanja *Mediali* zove *Relacionizam*“, što je i prihvaćeno kao dodatni termin u nazivu izložbe kritičara Alekse Čelebonovića – *Novi oblici nadrealizma i relacionizam*. Termin je bio dovoljno obuhvatan da privuče i jednu drugu, neformalnu grupu mladih slikara čije su pozicije, u likovnom pogledu, bile antipod *medialnoj* umetnosti muzejskog zvuka: zastupali su enformel. Bila je to *grupa Zorana Pavlovića* (*URK*, str. 61), kojoj su pripadali i Živojin Turinski, Branko Protić i Vladislav Šilja Todorović. Predloženo je da termin *relacionizam* bude zajednički jer je bio dovoljno širok da podrazumeva odnos između umetnosti i sveta, tačnije života. Članovi *Mediale*, hermetični i isključivi u mnogim svojim nazorima, sa grupom apstraktnih umetnika pronašli su zajedničke tačke, te su na sastancima sredom, najčešće u tradicionalnoj beogradskoj kafani „Zora“, kojima su prisustvovali i mnogi drugi zainteresovani, raspravljali o širim pitanjima umetnosti. Iz tog druženja potekla je samo jedna zajednička akcija: krajem 1962. izložba na Tribini mladih u Novom Sadu, koja se, u nedostatku druge dokumentacije, može rekonstruisati na osnovu pojedinačnih kataloga učesnika, štampe i srednjeg lista novosadskog časopisa *Polja* koji je služio umesto kataloga, sa naslovom *Dokonda nije ona ista* (*Polja*, 1963).¹⁵ Zbližavanje *Mediale*, s jedne strane, i mladih zastupnika beogradskog enformela, s druge, po mišljenju Ješe Denegija (Denegri, 2013, str. 322), predstavljalo je „dve konceptijske krajnosti koje su u međusobnim odnosima svojih predstavnika prolazile kroz stanja otvorenih suprotstavljanja i prikrivenih bliskosti. Vrste izražajnih jezika a samim tim i njihova značenja krajnje su različiti i odatle verovatno razlozi pojedinih verbalnih netrpeljivosti (‘Enformelisti, poješču vas za doručak, pretio je M. Stanković). Bliskosti o kojima je moguće govoriti nisu se, istrina, mogle videti u jeziku slike, ali se osećaju u potekstu tih jezika time što obe pojave gaje nezadovoljstvo, neprihvatanje, otpor prema jakom prisustvu tada vladajućeg i, u odnosu na prethodni period socijalističkog realizma, pobedničkog modernizma“.

URK pominje još samo izložbu crteža fantastike, održanu u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani tokom 1964. godine, da bi završio svoj letopis beleškama o 1963: kako je Ljuba Popović otišao za Pariz, Vidak započeo sliku *Veliko suđenje*, Marija Čudina, pesnikinja i supruga Leonida Šejke, počela rad na velikoj poemi *Pustinja*, a Olja Ivanjicki „pravila kufere“. Međutim, sa praznim stranicama *URK-a* nije završena istorija *Mediale*, mada umnogome jesu njene herojske godine. Svakako ne zato što su hroničari bili umorni, već zato što su pojedini zadaci obavljani, zato što su se dalji život grupe i celokupna situacija oko *Mediale* izmenili. Bez sumnje nije bilo u pitanju spoljno onemogućavanje – kako to insinuira *URK* – već su razlozi bili unutar njih samih: različiti temperamenti, privatni

¹⁵ Časopis *Polja* je izašao je nakon izložbe sa dragocenim priložima, ilustracijama i komentarima Stevana Stanića, L. Šejke, Z. Pavlovića, V. Todorovića, B. Protića, Lj. Popovića, Ž. Turinskog, V. Veličkovića. O ovoj izložbi nema traga u *URK-u*, pretpostavljam zato što nije učestvovao veći broj članova *Mediale*.

životni putevi, drukčija interesovanja... Zajedno su izlagali tek januara 1969. Tada je u Galeriji *ULUS*-a retrospektivnu izložbu *Mediale* otvorio Lazar Trifunović, harizmatični istoričar umetnosti, profesor Univerziteta i najradikalniji likovni kritičar, u prisustvu *tout Belgrade*-a, uz vaskrsnuće poimenutog prvog (i jedinog) broja lista *Mediala* u vidu publikacije-kataloga, istog formata i istih ideja, sa podsećanjem na stare i obnovljene težnje, sa željom da se dokaže vitalnost i mladost *Mediale* pomoću sopstvene evolucije, koju su nazvali *Linijom medialnih okupljanja*, kako glasi naslov teksta Siniše Vukovića. Svoja sećanja iznosi Miro Glavurčić, nazivajući ih *Godine* (Glavurčić, 1969 a).¹⁶ Izložba je obuhvatila sve saradnike, čak i one koji nikada do tada nisu istupili sa *Medialom* – Dada Đurića, na primer, koji je već niz godina u Parizu imao velikog ugleda i uspeha.

Kolo istorije se okrenulo: umesto naziva teksta *Nebulozni avangardizam Mediale* (Milošević, 1959), umesto odbijanja žirija – kao što je to bilo za prvi *Oktobarski salon*, kada nisu prihvaćene ni slike Leonida Šejke, ni Mihaila Čumića, ni skulptura *Dok Kihot* Olje Ivanjicki, umesto retkih pozitivnih prikaza (Ambrozić, 1959), retrospektivna izložba 1969. predstavljena je u beogradskoj javnosti kao događaj sezone (Trifunović, 1969).¹⁷ Karakteristično je za promenjenu klimu da su mnogi kritičari revidirali svoje stavove. Kao primer će nam poslužiti (Stanić, 1961), koji se pita povodom izložbe u Novom Sadu 1961. na Tribini mladih: „Šta hoće ti mladi ljudi?“ – da „izgrade jednu antiteoriju? Da, u stvari, pre no što nešto dokrajče (ili pre no što i ozbiljno započnu) postave zakonito bezakonje. Ili da zasene prostotu? Da izazovu senzaciju?... I šta učiniti? Blagonaklono se smešiti većitoj težnji (u ovom slučaju uzaludnoj) da se bude nov, revolucionaran – (u ovom slučaju bučan)“. Posle nekoliko godina isti autor je mnogo pomirljiviji: „Ostaje nam da stojimo pred slikama ovih zanesenjaka, koji u ovom trenutnu pokušavaju da integriraju, sačuvaju, sintetišu i dalje razviju ono što je najbolje u prethodnim ostvarenjima čovekovim“ (Stanić, 1969).¹⁸ Ovakvi stavovi su poslužili za mnoga kasnija tumačenja *Mediale* koja je Nikola Dedić (Dedić, 2009, str. 69) definisao sledećom formulacijom: „Nasuprot ovome (neoavangardama, I.S.), disidentska, nacionalna umetnost je oličena u povratku uglavnom na predmoderne ili ranomoderne forme izražavanja utvrđene u realizmu i romantizmu. Kao takva, u pitanju je antimoderna, konzervativna i desno orijentisana kritika socijalizma koja sebe doživljava kao disidentsku, a koja će tokom devedesetih postati dominantni kulturni i ideološki model (platforma ‘nacionalne obnove’). I još preciznije: Nacionalno orijentisana i bazično konzervativna tumačenja ostaju glavna karakteristika vrednovanja *Mediale* do danas“ (Dedić, 2012, str. 571).

¹⁶ Isti tekst je pod nazivom „Dani“ objavljen je u *Poljima*.

¹⁷ Pored teksta L. Trifunovića, pozitivne kritike su objavili i Z. Tucaković, „Kontinuitet vrednosti“, *Komunist*, Beograd, 23. januar 1969; –, „Divni zanesenjaci“, *Borba*, Beograd, 12. januar 1969, a nešto kritičnije pomenuti Z. Pavlović i Ž. Turinski, „Putevi Mediale“, *NIN*, 19. januara 1969.

¹⁸ Stevana Stanića su sledili su mnogi drugi tekstovi i studije ozbiljnih istraživača (pored već pomenutih M.B. Protića, Z. Pavlovića, J. Denegrija, L. Merenik – Aleksa Čelebonović, Srđan Marković, Branko Kukić, Mirjana Radojčić, Vesna Milić, Branislav Dimitrijević, Nikola Dedić, Branimir Stojanović). Verni poklonici *Medialnih* ideja pišu često nekritički, čak apologetski intonirano (Sreto Bošnjak, Đorđe Kadjević, Dejan Đorić, Gradimir Mađarević, Dragoš Kalajić, Stanislav Živković, Nikola Kusovac i dr.).

Šejki – verujemo – takva uloga ne bi pripala: on je tragično umro decembra 1970.

Mit o *Mediali* je bio rođen kada je ona već bila okončana istorijska činjenica, kada je svoj put – u vrednosnom smislu – zaokružila i krenula silaznim linijama sopstvenih traženja. Iako je Siniša Vuković (Vuković, 1969) tvrdio da je njihova grupa feniks, „zatvorena, odbojna i nevidljiva samo za one koji ne mogu i neće da je vide, a posebno za one koji su uprkos takvoj svojoj optici spremni da je olako proglašavaju nevidljivom i nepostojecom“, *Mediala* je još koju godinu nastojala da opstane: organizovano je nekoliko izložbi i u zemlji i u inostranstvu,¹⁹ ali su i u javnost počele da stižu vesti o neslaganjima među članovima, upravo u trenutku njihove najveće popularnosti i da zbog toga preči raspad grupe (*Jutarnje novosti*, 1970).

URK u više navrata beleži – gotovo od samog početka zajedničkog delovanja – da je do rasprava stalno dolazilo zbog veoma različitih interesovanja i stavova u vezi sa zajedničkim²⁰ ili samostalnim radom, učešćem na javnim manifestacijama, prihvatanjem novih članova, što je sve vodilo i ka diskusijama o slobodi, opasnostima i krajnjim ishodima.²¹ Tako su na Glavurtićev predlog januara 1959. da organizacija medialista dobije „upravno telo sa sistemom akcija i obreda kao neka verska sekta“, Kosta Bradić i Šejka negativno reagovali. Šejka je zapisao da je verovatno Glavurtić to neslaganje pripisao „mom tobožnjem strahu od opasnosti koja bi pretila spolja, a naravno prevideo da su me jedino uplašile opasnosti koje dolaze iznutra, koje krije sama suština njegovog nacrtu a sebi...“. I dalje objašnjava da forma kojom se ostvaruju ciljevi *Mediale* mora da ishodi iz srži stvarnog, životnog procesa, da se ne sme zahtevati prebrzo i veštačko ostvarenje tih ciljeva, već „suptilno i vidovito dopuštati da se u našem životu obavlja ta nova renesansa, to novo društvo, ta nova misao“. Šejka piše o „slobodi izbora puta a njegovom najvišem i najdubljem značenju. Čim je unutrašnja sloboda ličnosti ugrožena, svaki oblik povezivanja pretvara se u već poznate, postojeće sisteme despotizma i totalitarizma.“ I potom navodi sisteme Šigaljova, Velikog inkvizitora, papski vatikanski kvijetizam i klerikalizam, masonske lože, sovjetsku partijnost (tada se nije usuđivao da pomigne titoističku!), objašnjavajući da – ukoliko je takva povezanost članova potrebna – onda to znači da prave, dobrovoljne vezanosti nema među njima, pa je stoga neprirodno da među ljudima sličnih nazora bude vođa i podčinjavanja: „To bi, možda, bilo razumljivo i potrebno kad bi ciljevi bili utilitaristički ili destruktivni“. Šejka spominje i da je Glavurtićeva težnja za organiza-

¹⁹ Na primer, 1970. u Galeriji *Junge Generation* u Beču, kada izlažu O. Ivanjicki, S. Vuković, M. od Mačve, M. Vidak, K. Bradić, B. Vasić i S. Samurović, sa uvodnim tekstom S. Vukovića i pesmama V. Pope o svim umetnicima, sem o Bradiću i Vasiću. Osnivači *Mediale*, Šejka i Glavurtić, samo se spominju u predgovoru.

²⁰ Raspravljano je 1957. o učešću na konkursu za izradu freske u Narodnom odboru grada, ali su odbili da sarađuju sa zvaničnim ustanovama. Ipak, zajedno su 1969. radili jednu veliku kompoziciju O. Ivanjicki, K. Bradić, L. Šejka, S. Samurović, S. Vuković, M. od Mačve, M. Glavurtić i M. Vidak. Čuvana je u ateljeu O. Ivanjicki.

²¹ Zanimljivo je da je tokom posete Beogradu, Radoslav Putar, vrlo značajan zagrebački i jugoslovenski kritičar, obišao aprila 1959. i članove grupe *Mediala* i da je njegovo prisustvo na izvestan način učvrstilo „već razlabavljene sponove u našem društvu – grupi“, piše *URK*, str. 40.

cijom verovatno u vezi sa njegovom naklonošću prema destruktivnoj komponenti nadrealizma, „što ni u kom slučaju nisu naše težnje... već pre jedno novo stanje ravnopravnog i u najvećoj meri spontanog jedinstva slobodnih ličnosti koje se pri usmeravanju ka istom cilju vezuju ne pomoću organizacija nego pomoću prijateljstva i ljubavi“.

Razilaženja u suštinskim stavovima – po pitanjima umetnosti – događala su se i među drugim članovima. Tako je kritičar Đorđe Kadijević u jednom pismu upućenom Vladanu Radovanoviću izrazio sumnju u mogućnost opstanka njegovog taktilno-auditivnog objekta nazvanog *pipazon* kao umetničkog dela. Šejka se samo delimično složio – beleži URK (str. 25), „smatrajući da u ovom slučaju vrednost takvog pronalaska ne opada ako se dokaže da to nije nova umetnost“. I vreme je pokazalo da je Šejka bio u pravu.

Svaki od učesnika imao je svoj razvojni put koji je u prvim godinama i mogao da bude opšti put *Mediale*, ali se kasnije ispostavilo da su najспособniji među njima krenuli dalje samostalno, udaljujući se od osnovnih, primarnih postavki *Mediale* i razvijajući se u pravcima individualnih poetika shodno njihovom senzibilitetu, znanju i novim umetničkim pojavama, kao što je bio slučaj sa Šejkom i njegovim poslednjim, testamentarnim „belim“ opusom, ili sa Vladanom Radovanovićem koji je stekao i sačuvao ugled rodonačelnika novih interdisciplinarnih medija. Drugi su se epigonski vrteli u krug, pokušavajući da zaustave protok vremena i da zadrže tradiciju izvorne slikarske *Mediale* koju je vreme odavno pregazilo (M. Vidak, S. Vuković). Pojedini su svoju popularnost srećno udomili ili u nacionalističke i pravoslavne euforije osamdesetih i devedestih godina (Milić od Mačve, K. Bradić) ili u banalni komercijalizam (O. Ivanjicki). M. Glavurtić je ostao dosledan – povučen i udaljen od žarišta, uglavnom posvećen pisanju. Pored poezije i literarnih zapisa, značajan je njegov predgovor u katalogu izložbe *Mediale* u Beogradu 1981 (Glavurtić, 1981), gde je izneo srž poetike ove grupe kao sredinjeg puta između prevaziđenog socijalističkog realizma ždanovljevskeg tipa i zvaničnog modernizma koji ga je zamenio.

Ključna i najkompleksnija uloga u *Mediali* svakako pripada Leonidu Šejki. Ne samo što je bio najobrazovaniji među njima, najспособniji za verbalno i pismeno iskazivanje svojih ideja, već je širinom svoga znanja i vizije imao najjasniju predstavu u kom pravcu se slikarstvo njihove grupe i njega lično kreće, koji su ciljevi, prepreke i prednosti. Postavio je tezu o *integralnoj slici integralnog čoveka* koju jedna ličnost nije u stanju da ostvari sama, pa je stoga – u cilju što potpunijeg doseganja postavljenih ideala – svoj opus pripisao trojici umetnika: *Regu Talbotu*, fotografu, *Leonu Lešu*, geologu i slikaru, i *Leonidu Trofimoviču Šejki*, klasifikatoru. U zamišljenom intervjuu sa ovom trojicom, na pitanje kako definiše slikarstvo (URK, str. 38), prvi, *Reg Talbot* odgovara sa aspekta objektivnog, racionalističkog pristupa shodno anglikanskom ili protestantskom poreklu „autora“ i zahvaljujući tehničkoj opremljenosti koju jedan fotograf mora da ima – a Šejka se bavio fotografijom kao konceptualnom disciplinom: „Ne priznajem slikarstvo kao izraz subjektivnih osećanja, ono je za mene tehničko sredstvo da se čudesne i značajne pojave u prirodi označe, naglase i zabeleže“. U ličnosti *Leonida Leša* našao je deo svojih interesovanja – povezao je nauku i umetnost: „Dati spontanu reakciju na izvesne nadražaje spolja, sa

druge strane analognu prirodnim procesima, učiniti je vidljivom na jednoj površini, rukujući određenim materijalom“. Svoje prezime identifikovao je sa suštinskim postupkom koji je sam sprovodio. Odgovor Šejke – *klasifikatora*, kome je pripisao poseban *Manifest klasifikatora*, bio je: „Ne nalazim da je nužno veliku i neizmernu riznicu svetske umetnosti uvećavati novim delima, ali u taj kaos treba uneti malo reda, prikazati množinu pojava, njihovu zakonitost, izvršiti sređivanje i razvrstavanje, obuhvatajući sve kategorije realnog – to može da bude funkcija savremenog slikarstva“. Ova centralna Šejkina postavka je, prema Nikoli Dediću (Dedić, 2009, str. 85) „razrada pseudoklasicističkog shvatanja umetnosti koje počiva na razradi evropskog humanističkog koncepta *integralne* slike i celovitog subjekta-autora“.

Pridajući poseban značaj upravo ovom „poslu“ sređivanja postojećeg stanja u umetnosti putem klasifikovanja i klasifikacije, Šejka je u *Manifestu klasifikatora* (URK, str. 2) naveo:

mi ne izražavamo
mi ne istražujemo
mi ne preobražavamo
mi ne doterujemo
mi ne oblikujemo
mi ne ulepšavamo
mi samo registrujemo i klasifikujemo.

Ovi iskazi spadaju svakako u osnovne motive čitave teorijske postavke *Mediale*, koja u kontekstu sa drugim idejama predstavlja kompletnog Šejku: registrovanjem, dakle uočavanjem i beleženjem pojava, stvari, pojmova, ličnosti iz realnosti i daljim autonomnim klasifikovanjem, znači slobodnom, ličnom interpretacijom sakupljenog materijala, stvara se slika današnjeg sveta koja sučeljava sve podatke i utiske, pa i tradiciju, potvrđujući važnost i prošlosti i sadašnjosti. Iza formulacija ovog *Manifesta* mogu se u stvari prepoznati stavovi sasvim suprotni pozicijama tada aktuelnog, zvaničnog svetonazora i estetičkog stava koji je obeležio posleratni modernizam s pozitivnom vizurom preoblikovanja i preobražaja sveta realnosti, tada više ne u strogom socrealističkom duhu, ali svakako sa optimističkom slikom sveta koja nije bila bliska članovima *Mediale*.

Da bi Šejkin *klasifikator* registrovao i klasifikovao datosti oko sebe – on koristi fotoaparatus, snima i filmove, pravi eksperimente u vanlikovnim oblastima ali s materijalom uzetim iz stvarnosti, iz njegove okoline. Dišanovskim proglašavanjima odbačenih stvari nadenih na otpadima, u šetnjama napuštenim prostorima, po šumama ili obalama reka, za umetničke po principu *ready-made*-a i *objet trouvé*-a, Šejka se – sam ili u društvu Olje Ivanjicki – približio konceptualnoj sferi neo-dade, novog realizma ili fluksusa kao posebnog medija. Istovremeno je istraživao svojstva reči i slova, dolazio do letrističkih rezultata nabranjem kao evidentiranjem, najpre u jezičkoj formi a kasnije i u likovnoj. Sve je to

navedeno u njegovim brojnim zapisima, na manjim i većim crtežima, a realizovano kroz multiplikacije, asamblaže, akumulacije i aglomeracije. Transponovao ih je u niz slika, posebno u ciklus s belim, apstraktnim pozadinama koje su svojim predstavama nagomilanih predmeta, đubrišta, skladišta i stovarišta bile evidentno kritičke vizije savremenog sveta, koje su trumačene u ključu nove predmetnosti i nove figuracije, pa i kao rana navjava posmodernizma, dok Lidija Merenik (Merenik, 2001, str. 111) piše: „Ako je Šejkina filozofija, ili filozofija slike, kao i ideologija slike rane *Mediale* bila nemodernistička, onda je ona to bila isključivo iz veoma precizno zauzete kritičke pozicije prema dostignućima visokog modernizma“.

Iako drukčije mentalne dispozicije i formacije, najbliži Šejki po inventivnosti i autohtonosti, bio je Vladan Radovanović, ali je on učestvovao više duhom svojih istraživanja no svojom iskrenom posvećenošću programu *Mediale*. Bio je najdosledniji interdisciplinarnim i intermedijalnim postavkama *Mediale* i tu je dao svoje najdragocenije doprinose. Sve njegove ideje, počev od pomenutog *pipazona*, zatim sinteze reči, plastičkog i taktalnog, zvuka i lika u dvodimenzionalnom prostoru, prozirnih slika, zapisa snova, ideograma, predloga za činjenje, opisa rada sa telom, kao i njegova istraživanja „četvrte fakture“, koncepcija fuge u šemi pulsacije ili puža, analogije sa velikom kosmičkom evolucijom od mineralnog do živog itd, konsekvantno i istrajno su povezane, počev od prve godine rada (1954) do danas. Između ostalog i kao začetnik elektronske muzike kod nas, Vladan Radovanović ostaje usamljen i, svakako, uz Šejku najautentičniji član *Mediale*.

Duhovni krug Mira Glavurtića izražen je pre svega njegovim vizionarskim crtežima „zaumnog sveta“, kako su beležili, na tragu pojma pozajmljenog iz ruske avangarde. *URK* (str. 30) beleži da je 1958, kao „prvi teoretičar i ideolog *Mediale*“, bio veoma aktivan i kao slikar, da se tehnički usavršavao korišćenjem hemijsko-tehnološkog procesa razlivanja boje što kontroliše rukom i svešću. Rezultat je reljef fantastične razuđenosti, suptilnih i neočekivanih pregiba, ispupčenja, uvala, tokova, osipanja“, što je već ranije otkrio u ciklusima *Mrljica* i *Karmelićanki* u kojima je primenio maks-ernstovsku praksu prepoznavanja ezoteričnih, asocijativnih figura ili predmeta na pojedinim konfiguracijama nastalim u prirodi, u suvom kršu planina, u geološkim slojevima izmaštane zemlje Rutanije. U jednom periodu je svojom senzibilnom rukom primenjivao novu, preciznu „fotografsku“ tehniku, koja se izvanredno „bratimila“ – piše *URK* – sa prirodno – mehaničko – tehnološkim procesom. Glavurtićeve fantazmagorije kako u literaturi tako i u likovnom izrazu doprinele su slici o *Mediali* kao o umetničkoj grupi koja amalgamiše mračne tokove misli, mučne prizore, izvitoperena, deformisana, osakaćena i unakažena telesa ljudi i životinja, bolesne ideje na granici stvarnog i nestvarnog.

Olja Ivanjicki, jedina dama u ovoj skupini, vrlo rano je prihvatila i popularisala nove tokove umetnosti – pre svega pop art, zahvaljujući boravku u Sjedinjenim Državama početkom šezdesetih godina. Po povratku u Beograd osavremenila je svoj izraz, unela aktuelnu ikonografiju i istovremeno izvodila hepeninge i eksperimente bliske estetizovanom fluksusu. *URK* redovno beleži njeno rano stvaralaštvo, njene ekspresivne skulpture i slike

kojima je nastojala da evocira leonardovski sfumato i strukturu slika. Iako je rano napustila likovne postavke *integralne slike*, ostala je do kraja ne samo verna idealima koje je zastupala *Mediala*, nego ih je i mistifikovala unoseći izmaštanu teoriju i filozofiju.

Nakon slika iz ranog perioda u kojima je istraživao fakturu materije i strukturu monohroma zemljanih nijansi, blisko iskustvima enformela, Kosta Bradić je kasnije svoje *medialne* postavke pretočio u seriju pomodnih građanskih portreta, vangogovskih predela i religioznih prizora bez traga duhovnosti. Među najpopularnije slikare spadao je Milić Stanković koji je sam doprineo da se o njemu stvori slika čudnog, do karikature iskonstruisanog boema i proroka istovremeno, nacionaliste kome su zabranjivane izložbe i iza koga je ostao brojčano veliki, raspričani opus ispražnjenog smisla. Za razliku od njih, povučen, tihi i misaoni Svetozar Samurović, i inače manje prisutan u grupi, svoj jezik i viziju je vremenom sve više udaljavao od predmetnog i sve dublje ulazio u intimni, asocijativni svet na granici apstrakcije, sa osećanjem atmosfere i harmonije proistekle iz dalekih, srednjovekovnih ikona i fresaka.

Pojedini umetnici iz kruga *Mediale* život su vezali za Pariz: Dado Đurić, Uroš Tošković, Ljuba Popović, Vladimir Veličković, čak iako nisu bili stalni i aktivni članovi *Mediale*, smatrani su pripadnicima suštinskih, izvornih načela ove grupe jer njihova umetnost, snažna, često surova i mučna, neguje estetiku neulepšanog sveta, deformacija i malformacija, grčevitih obračuna ili maštovitih preplitanja realnog i nadrealnog. Značaj njihovog slikarstva, uključujući i posvećenost crtežu kao osamostaljenoj disciplini, upečatljiv je i posve različit od umivenog estetizma francuske umetnosti, što je evropska kritika s uvažavanjem uočila.

Ako je kao „moderani tradicionalizam“ ili „retromodernizam“ *Mediala* i našla svoje određeno mesto u našoj kulturnoj istoriji kraja pedesetih i šezdesetih godina, ona je veoma dugo „hegemonizovala polje vizuelne umetnosti“ (Stojanović, 1997, str. 206) doprinoseći formiranju dominantnih konzervativnih stavova kako u javnosti, tako i u publici i posebno u kritici. I takvi dominantni stavovi i danas opterećuju našu kulturu – iako je *Mediala* već decenijama istorijska kategorija.²²

²² Za ovaj tekst korišćeni su podaci objavljeni u studiji: „Mediala – juče i danas“, *Gradac* (broj posvećen *Mediali*), Čačak, god. V, br. 17–18, jul–oktobar 1977, str. 64–71.

LITERATURA

- Ambrozić, K. (1959). Mediala. Beograd: *Književne novine*, 25. septembar.
- Davičo, O. (1974). O knjigama i slikarima. Beograd: *NIN*, 12. januar.
- Dedić, N. (2009). *Ka radikalnoj kritici ideologije. Od socijalizma ka postsocijalizmu*. Beograd: Prodajna galerija Beograd.
- Dedić, N. (2012). Antmoderno i konzervativno nasleđe *Mediale*. In: *Istorija umetnosti u Srbiji. XX vek. II. Realizmi i modernizmi oko ladanog rata*. Miško Šuvaković (Prir.) Beograd: Orion Art.
- Denegri, J. (2005). *Prilozi za drugu liniju 2. Dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja: Exat-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona*. Beč-Beograd: Macura.
- Denegri, J. (2013). *Srpska umetnost 1950-2000. Pedesete*. Beograd: Orion Art – Topy, IPD.
- Dimitrijević, B. (2011) *Utopijski konzumerizam: nastanak i protivrečnosti potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji (1950-1970)*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu (doktorska disertacija u štampi).
- Glavurtić, M. (1969). Godine. In: Katalog retrospektivne izložbe *Mediala 1953-1966*. Beograd, I.
- Glavurtić, M. (1969 a). Dani. Novi Sad: *Polja*, II/125-126.
- Glavurtić, M. (1981). Poslije dvadeset i pet godina. In: *Mediala*. Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“. III/IV.
- Jutarnje novosti* (1970). Beograd, 27. februar.
- Matvejević, P. (1974). Opasna šutnja lijeve inteligencije. Zagreb: *Vjesnik*, 19. januar.
- Mediala* (1959). Beograd, 1/I.
- Mediala 1953-1966* (1969). Katalog retrospektivne izložbe, Beograd: Galerija ULUS, I.
- Mediala* (1981). Katalog retrospektivne izložbe. Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“. III/IV.
- Merenik, L. (2001). *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*. Beograd: Beopolis – Remont.
- Merenik, L. (2010). *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968*. Beograd: Vujičić kolekcija – Filozofski fakultet. Univerzitet u Beogradu.
- Milosavljević, P. (1974). O crnom talasu u slikarstvu. Beograd: *Politika*, 12. januar.
- Milošević, M. (1959). Nebulozni avangardizam *Mediale*. Beograd: *Borba*, 29. septembar.
- Pavlović, Z. (1969). Mediala ili sudbina jednog mita. Beograd: *Književnost*, 3/III.
- Polja* (1963). Novi Sad, 62-63.
- Protić, M. B. (1970). *Istorija srpskog slikarstva XX veka*, II tom. Beograd: Nolit.
- Protić, M. B. (1980). Slikarstvo šeste decenije u Srbiji. In: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije. Jugoslovenska umetnost XX veka*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Ralić, P. (1974). Slobodom stvaralaštva protiv dogme i anarhije. Beograd: *Komunist*, 28. januar.
- Stanić, S. (1961). Ni med, ni ala. Novi Sad: *Dnevnik*, 9. decembar.
- Stanić, S. (1969). Mediala – je li jasno?. Beograd: *Borba*, 21. januar.
- Stojanović, B. (1997). Prilog kritici libidinalne ekonomije lokalne umetnosti. In: *Druga godišnja izložba Centra za savremenu umetnost*. Beograd.
- Trifunović, L. (1969). Blistavi trag Medialine komete. Beograd: *Politika*, 19. januar (tekst pročitana na otvaranju izložbe).

- URK – Ured za registraciju i klasifikaciju. *Knjiga–objekt br. 2.* (1953–1963). Beograd (rukopis).
- Vuković, S. (1969). Linija medijalnih okupljanja. In: *Mediala 1953–1966*. Katalog retrospektivne izložbe, Beograd.
- Šejka, L. (1964). *Traktat o slikarstvu*. Beograd: Nolit.
- Šejka, L. (1982). *Grad–Đubrište–Zamak 1–2*. Branko Kukić (prir.). Beograd: Književne novine. Biblioteka Kristali.

Irina Subotić

MEDIALA'S ANTI-NOMIES

Since the beginnings of its foundation in the middle of the 1950s, the Belgrade art group *Mediala* has acquired a contradictory position in Serbian and Yugoslav cultural scene – from overvalued eulogy to negation of its values, from dissidentism to nationalism, what was in a certain way provoked by the members of the group themselves and their works, texts, statements, behaviour, and particularly because of their further developments in 1990s. Their important impact could be found in early confrontation to the the official Yugoslav art practice in socialist aestheticism. Their art (especially of some of them, like Leonid Šejka's) got various connotations: from antimodernism and neosurrealism, new objectivity and narrative figuration, fantastic painting and brutal art, until the first indications of postmodernism. The crucial and most complex personality, Šejka contributed to the general ideological lines of the group by his theoretical assumptions on the *integral picture* conceived to reconcile the opposites, past and contemporaneity, including certain critical notes to the actual consumeristic society. Besides painting, Šejka has practiced in his early phase new forms of expression, close to neo-dada, Fluxus and performance.

Дејан Тубић

Универзитет у Приштини, Филозофски факултет у Косовској Митровици,
Катедра за историју уметности
dejantuba64@gmail.com

СРПСКА СИМБОЛИСТИЧКА, СЕЦЕСИЈСКА И АР ДЕКО СКУЛПТУРА*

Апстракт: Након паузе од пет векова српска култура је поново имала потребе, снаге и моћи да скулптуру уведе у свој корпус визуелних медија. На основу многих чињеница први прави почеци српске скулптуре су они који се јављају тек са прихватањем макро и мегакултуре модернизма. Кроз медиј скулптуре српска култура исказује највећи дисконтинуитет у односу на кретања у западноевропској уметности. Почети српске скулптуре најнепосредније се везују за тадашње доминантне стилске тенденције у српској уметности: симболизам, сецесију и ар деко. Тако су се фундаменти српске слободне скулптуре конституисали управо са рађањем уметности српске сецесије.

Кључне речи: Скулптура, фасадна пластика, симболизам, сецесија, ар деко

Одређење естетске карактерологије и онтолошке суштине уметности српске симболистичке, сецесијске и ар деко скулптуре захтева критичку анализу и дефиницију најзначајнијих дела и представника-парадигми тог ликовног медија у европској уметности. Следећа инстанца у методологији истраживања заснива се на трагању за аналогијама српске у односу на референтне вредности светске скулптуре тог периода. Сама идеја покушаја одређења српске симболистичко-сецесијско-ар деко¹ скулптуре отвара многа питања на која је потребно дати одговоре како би се кренуло у даље истраживање. Једно од могућих питања је да ли је сецесија уопште „желела“, и да ли је имала потребе да се изрази и егзистира у медију скулптуре. Одговор на постављено питање, као и на многа могућа друга

* Садржај овог рада представља интегрални сегмент докторске дисертације *Уметност српске сецесије као српска рана модерна*, одбрањене на Филозофском факултету у Београду 2012. године.

¹ У даљем тексту присутност стилских тенденција симболизма, сецесије и ар декоа биће означаване само као сецесијске уколико није потребно посебно нагласити разлике између тих стилских појава.

питања, захтева анимирање свих слојева онтолошке суштине сецесије. Чињеница да сецесију карактерише интеграција и прожимање многих визуелних и контемплативних сфера уметности намеће немогућност јасног разграничења фасадне скулптуре и скулпторалности примењене уметности од слободне скулптуре, која би имала потпуну естетско-функционалну аутономност. У прилог таквом размишљању иде и чињеница да већина аутора који су се бавили теоријом уметности сецесије не селекују слободну скулптуру као посебан и издвојен феномен сецесије.

Попут сецесијског сликарства, тако је и слободна сецесијска скулптура морала да се у сфери ликовне теорије избори за своју еманципацију и егзистенцију. Та имагинарна борба подразумевала је превазилажење класицистичког концепта, односно обogaћивање скулптуре модернистичким садржајима. Међутим, сецесионистичка скулптура, истовремено је тежила да остане аутономна у односу на синхрона естетска догађања у сфери авангарде раног модернизма, као што је и могуће диференцирати сецесијску скулптуру од оне која се ослањала на естетику фовизма, експресионизма, кубизма или футуризма.

Период појаве српске скулптуре и/или српске сецесијске скулптуре могуће је класификовати и на основу европских уметничко-педагошких центара из којих су долазили подстицаји за њен настанак. Француски утицаји су се рефлектовали преко Роденовог и Бурделовог дела. Почетке тих утицаја могуће је пратити у стваралаштву Ђорђа Јовановића кроз присуство симболистичке тематике и Роденовског „меког“ моделовања.² Тенденције скулпторалне естетике које су долазиле из Немачке наметале су тврдо и геометризовано моделовање.

Досадашња светска литература се није бавила симболистичко-сецесијско-ар деко скулптуром као индивидуалним естетским проблемом. Уметност сецесије карактерише стилски плурализам и истовремено присуство естетске хетерогености и хомогености. Та чињеница намеће одређење и дефинисање референтних представника парадигми односно имена и дела уметника које је светска историја уметности и теоријска мисао прихватила као представнике сецесијске скулптуре. Уметници који испуњавају основне критеријуме типолошког одређења сецесијске скулптуре су Раул Ларш, Жорж Мине, Алфонс Муха, Макс Клигер и Франц Мецнер. У контексту поменутих имена парадигматичних представника сецесијске скулптуре, а на основу методолошког приступа компаративне анализе, могуће је дати критичку анализу српске сецесијске скулптуре.

Године 1882. Петар Убавкић (Трифуновић, 1973)³ је изложио скулптуру Милоша Обреновића у Народном музеју (Пушић, 1975, стр. 61). Био је то тренутак када је српска публика први пут имала прилике да види једну јавну скулптуру. Од тада у Србији наступа епоха живог интересовања за тај ликовни медиј. Тежња да

² Ђорђе Јовановић је један од првих српских уметника који стижу у Париз. У европској и светској уметничкој престоници Јовановић учи од 1877. године (Јовановић, 2005).

⁴ О Петру Убавкићу историографску грађу је прикупио и систематизовао Лазар Трифуновић.

се убрзано надокнади много тога што је било изгубљено недостатком тог медија иницирала је прогресиван развој српске скулптуре. Тројица првих српских школованих вајара који су живели и радили у Србији свакако непосредно доприносе популаризацији тог тродимензионалног визуелног медија. Били су то Петар Убавкић, Ђорђе Јовановић и Симеон Роксандић. Као савременици живе егзистенције уметности сецесије свакако нису били имуни на утицај те естетике. Стилском анализом Убавкићеве скулптуре може се закључити да његово стваралаштво остаје у традицији класицистичко-романтичарско-реалистичке естетике. „Сецесија“ само минимално кроз романтичарску декоративност, дотиче стваралаштво тог првог српског школованог вајара. За разлику од Убавкића код остале двојице поменутих, Ђоке Јовановића и Симеона Роксандића откривају се многи елементи уметности сецесије. Директне аналогije са стваралаштвом неког од значајних представника европске сецесије тешко је пронаћи, међутим њихова естетика скулптуре, имплицитно или експлицитно, успоставља живи дијалог са глобалним стилским вредностима те уметности. При покушају дефинисања и стилског одређења дела Ђорђа Јовановића као креативан метод појављује се компаративна критичка анализа Јовановићеве скулптуре *Играчица* и две фигуре у плесу скулптора Агатона Леонарда. Француски и српски скулптор изражавају интересовање за заталасану, немирну, аморфну форму која је скулпторски остварена кроз стално променљиве облике драперија тканине која се покреће у ритму плеса представљених фигура.

Филозофија уметничког стварања Симеона Роксандића је такође блиска симболистичко-сецесијским концептима. На мермерној симболистичкој представи жене названој *Туга* Роксандић испољава припадност многим типолошким одредницама тог медија у сфери естетике сецесије. Саме димензије потврђују „сецесијску“ приврженост малим форматима слободне скулптуре.⁴ Емотивно стање фигуре, са савијеном главом „на доле“, снажно и уздржано изражавање душевне патње, потврђује блискост симболистичким концептима представљања духовног. Форма тела показује Роденовски сензибилитет за моделовање у мермеру, док је фокус сецесијске естетике визуелног на тој скулптури стављен на представу девојачке косе. Праменови косе су моделовани натуралистички тачно, међутим, како се удаљавају од главе претапају се у типичне заталасане сецесијске апстрактне форме које се интегришу у масу постамента.

⁴ Феномен популарности ситне пластике и слободне скулптуре малих димензија у сецесији могуће је објаснити на основу више околности које су биле наметнуте том медију. Тако се „статуете“ појављују за потребе културе „сецесијског бидермајера“ који је захтевао њихово умножавање како би популарне заталасане форме могли да приуште многи из тадашњег грађанског сталеза. Мале димензије су, такође, дозвољавале лакше и јефтиније умножавање (у бронзи, месингу, порцулану и другим материјалима). Сецесијски концепт демократизације уметности, такође је наметао мали формат који би могао да се прилагоди сваком простору и финансијским могућностима становништва.

За развој српске симболистичко-сецесијске-ар деко скулптуре значајно је деловање Томе Росандића који је радио и живео у Београду. Према мишљењу Миодрага Б. Протића његово дело било је „осенчено симболистичким и сецесионистичким тежњама“ (Protić, 1972–73, стр. 17). Треба истаћи и то да је на Светској изложби у Риму 1911. у српском павиљону Тома Росандић излагао скулптуру *Мегданџија* и групу биста *Главе турчина* из „Косовског циклуса“ (сл. 4.). Та дела настају под директним утицајем тадашње Мештровићеве и у маниру сецесијске стилизације (Protić, 1972–73, стр. 17).

Серијал скулпторалних портрета *Главе турчина* карактерише тежња за испољавањем основних естетских индиција припадности уметности сецесије. Поред чињенице да се на „главама“ појављују различите физиономије то нису портрети са индивидуалним карактеристикама. Скулптуре *Главе турчина* су замишљење, пре свега, као сецесијски маскарони који су се требали интегрисати у архитектонско ткиво. Форма лица је стилизована, моделована је дубоко, изражавајући типичну сецесијску експресију. Космати делови лица, брада и бркови, су без натуралистичке обраде, представљени су типичним сецесијским заталасаним линијама-каналима.

Поводом обележавања стогодишњице смрти Доситеја Обрадовића расписан је конкурс за његов споменик на коме је победило остварење Рудолфа Валдеца. Мирослав Тимотијевић је указао на присуство дубљих садржаја који се крију иза материјалне појавности те скулптуралне представе. Тимотијевић скривене садржаје заступљене на скулптури Доситеја Обрадовића означио је и синтагмом „херој пера као путник“ (Тимотијевић, 2001, стр. 39–56). Скулптурална представа Доситеја Обрадовића, која се налази у Студентском парку у Београду, појављује се као типичан пример монументализације сецесијских „фигурина“. Сачувана Валдецова макета споменика из 1911. својим малим димензијама потврђује стилску припадност тадашњој сецесијској пластици малог формата. Рудолф Валдец је успео да естетику порцуланске рококо фигурине, бидермајерску форму покућства и/или сецесијску ситну пластику интимног породичног простора пројектује у амбијент јавног, отвореног и парковског простора. Данас се може рећи да је Валдец своју идеју да естетику сецесијских „фигурина“ подигне на ниво монументалног и репрезентативног, успешно реализовао. За тумачења која су Валдецову представу видела као барокизиране форме може се рећи да су тачна. Међутим, те форме припадају тадашњем стилском феномену који се терминолошки одређује и синтагмом „сецесијски барок“.

На конкурс за споменик Доситеју Обрадовићу учествовао је већи број скулптора. Прву награду добио је поменути рад Рудолфа Валдеца, док су друге две награде добили модели Томе Росандића и Симеона Роксандића. Данас је остала сачувана макета Росандићевог пројекта. При покушају компаративне анали-

зе два различита естетска концепта Валдеца и Росандића за споменик Доситеју Обрадовићу, долази се до нових чињеница и закључака у покушају дефинисања карактеристика српске сецесијске скулптуре. Валдец у свом концепту реализације скулптуре Доситеја Обрадовића полази од фигурина и декоративних елемената који су живели у сецесијској пластици. Росандић, пак, полази од античког и староегипатског концепта монументалне скулптуре чију естетику интегрише са сецесијским елементима који се у случају те скулптуралне идеје изражава кроз елементе архајског, архетипског и понављања детаља (на рељефима пиједестала).

Тома Росандић је пројекат за споменик Доситеју Обрадовићу, пре свега, базирао на тада доминантној естетици сецесије. За разлику од Валдецовог споменика Росандић се у сазвучју са Мештровићевом ликовном поетиком опредељује за предантичку естетику. Сецесија је у том пројекту пре свега присутна у мултиплицирању фигура жетелаца. Валдецова и Росандићева макета Доситејевог споменика потврђују присуство сецесијског концепта. Међутим, биле су то различите естетике, модерна и архетипска, које су егзистирале у стилској хетерогености сецесије, потврђујући њену дихотомичност и политоналност.

По обиму свог дела као и стилској припадности најзначајнији представник српског сецесијског вајарства је Ђорђе Јовановић. До сада у стручној литератури није истицано присуство естетике сецесије у Јовановићевом опусу. Његова припадност академизму и реализму свакако се не доводи у питање, међутим, Јовановић је имао исту ону улогу у српској, коју је Огист Роден имао у француској и европској скулптури. Курбеовски концепт реализма у његовом делу је потпуно одбачен. Романтичарски занос који је доминирао тадашњом српском културом диктирао је и елемент надреалног и контемплативног у његовом делу. Алегоричност је била присутна и у случају када је радио репрезентативне споменике значајних личности српске историје. Суштински Јовановићева скулптура је најближа симболистичком естетском концепту. Форма његових фигура је изведена натуралистички тачно, међутим никада са тежњом за истицањем парадног и репрезентативног, већ увек са нагласком на идејно, емотивно, медитативно, ритуално и алегоријско. Симболистичко-контемплативно Јовановић веома успешно синтетиче са сецесијски-декоративним. Људска фигура ја често интегрисана у флорално окружење, које је представљено типичном сецесијском ликовношћу.

Ђорђе Јовановић је један од српских вајара чије је дело истовремено представљало почетке српске монументалне и слободне скулптуре и приближило тај медиј актуелним стилским кретањима у тадашњој Европи. Могло би се очекивати да ће Јовановић трагати за „вечитим класицизмом у скулптури“, међутим, он је заправо сасвим супротно одбацио сваки облик неокласицизма и определио се за истицање сецесијско визуелног и метафизичког.

Готово идентичну кореспонденцију коју је Ђорђе Јовановић успостављао са естетиком сецесије изграђује и трећи значајни представник српске скулптуре ране модерне Драгомир Арамбашић.

Најзначајнија дела српске симболистичко-сецесијско-ар деко скулптуре остварио је Иван Мештровић. Много је чињеница које иду у прилог таквим тврдњама. Једна је и та да Мештровићеве скулптуре из тог периода представљају визуелне и културне симболе Београда. Монументалношћу посебно се истичу *Победник*, *Захвалност Француској* на Калемегдану и *Споменик Незнаком јунаку* на Авали. *Захвалност Француској* је скулптурални концепт који је директно настао из сецесијског мултиполарног естетског инструментаријума. Та скулптура се из много разлога може разматрати као сецесијска и/или постсецесијска и/или ар деко. Припадност естетици сецесије најнепосредније потврђују рељефи на мермерном пиједесталу те скулптуре.

Јелена Ускоковић указује на утицај Франца Мецнера (Pötzl-Malikova, 1977) као једног од парадигми европске сецесијске скулптуре, на Ивана Мештровића и Тому Росандића. Мецнерово деловање се повезује и са феноменом тзв. *друге сецесије* када су се „сецесионисти“ одвојили од друштва *Сецесија*, односно када су Мецнер и Густав Климт 1905. изашли из матичног удружења (Uskoković, 1979, стр. 40). Мецнер је, не само стилски деловао на Мештровића, већ су ти утицаји били присутни и у његовим идејно-теоријским концептима. Преко Мештровића и Росандића утицај Франца Мецнера постаје присутан и у српској скулптури. У периоду између два светска рата у српској фасадној скулптури честе су представе атласа на које су, са сигурношћу се може говорити, имали утицај и атласи Мецнера са зграде *Цахерхаус* архитекте Јоже Плечника у Бечу. Те чињенице указују на потребу историје уметности да стваралаштво Франца Мецнера и његов утицај на српску сецесијску скулптуру испита на вишем истраживачком нивоу.

Враћање на архетип и предантичко у српској уметности на најрепрезентативнији начин требало је да потврди архитектура *Видовданског храма*. Како храм није реализован, српска уметност сецесије није доживела обимније асимиловање узора старовековне египатске и асирско-вавилонске културе. Међутим, и поред тога што храм није изграђен, фрагменти те уметности се као естетски импулси појављују и у оквиру српске сецесије. Захваљујући ангажовању сецесијских ликовних образаца српска култура успоставља дијалог и са староегипатском уметношћу. У контексту новина које су доносили симболизам, сецесија и ар деко, као посебну вредност треба истаћи њихово активно иницирање употребе староегипатског визуелног инструментаријума. Ренесанса је помирила, у средњем веку супротстављене концепте хришћанства и антике, док су симболизам, сецесија и ар деко успешно интегрисали уметност Модерне са староегипатском естетиком.

Принцип понављања мотива и карактеристичних детаља, које је могуће означити синтагмом „мултиплицирање форми“, још један је од феномена који

стилски дефинишу симболизам, сецесију и ар деко у њиховој визуелној и контекмплативној стварности. Жорж Мине својим стваралаштвом се појављује као парадигма европске сецесијске скулптуре. Фонтана *Петорица дечака који клече* се појављује као најупечатљивији пример у оквиру естетике његовог вајарства (Kultermann, 1977). Скулптурална композиција фонтане настала је копирањем и умножавањем прве, уникатне фигуре. Интеграцијом оригинала и идентичних копија, односно, понављањем истог мотива слојевитост и структура тог уметничког дела је обогаћена, а стилска припадност уметности сецесије потврђена на новој естетској инстанци. Понављање, у овом случају миметички тачно представљене фигуре, обогатило је садржаје као што су мотив, тема, експресија, и подигло их на ниво феномена сецесијске декоративности. Скулптура *Дечак који клечи* носи многе симболистичко-сецесијске садржаје, који су потврђени принципом мултиплицирања.

Најизразитији пример мултиплицирања мотива и пластичних форми у оквиру српске уметности јесте понављање идентичних скулптура-маскерона који се појављују на фасадама српске архитектуре из периода трајања сецесије. Таква скулптурална и декоративна решења преузета су из сличних примера уметности западноевропске сецесије. Маскерон се појављује кроз форму рељефне пластике с циљем обогаћивања композиционих и декоративних решења фасадних површина. Пример мултиплицирања скулптуралних детаља постојао је у уметности и раније, али са сецесијом добија један нови и различит контекст који се у визуелном смислу манифестовао кроз естетски модел понављања идентичних неперсоналних људских портрета. Феномен понављања означен синтагмом сецесијско мултиплицирање не представља стереотипно умножавање фигуративног већ успоставља вид модерничке реалности чија се естетика може читати као непосредни израз савременог културолошког тренутка.

Симбиоза архитектонског и скулптуралног у својој генези имала је стабилан континуитет у времену и простору. Од праисторијског и архетипског, преко старовековног, ранохришћанског, средњовековног, ренесансно-барокно-неокласичног до сецесијског концепта интеграција те две сфере ликовног имале су своју генезу која се конституисала по правилима тренутка естетске припадности. Сецесија, као и пост и нео сецесијске варијанте су значиле крај таквог континуитета. Модерничка визуелна култура након епохе сецесије одбацује готово сваки вид интеграције скулптуре и архитектуре.

Каријатиде Ерехтејона, романичка и готичка скулптура, пластика архитектуре дечанске цркве, могу се посматрати као историјске паралеле сецесијском мултиплицирању маскерона. Међутим, у сазвучју са својим модерничким амбијентом настанка могуће је указати на многе нове и различите структуре уметничког које доносе сецесијско мултиплицирање. Тако, на пример, на маскеронима различитих

историјских периода волуминозне форме су извођене мануелно и карактерисао их је одређен степен естетске аутономности, док сецесијске мултиплициране скулптуралне форме најчешће настају ливењем у бетону помоћу идентичних калупа.

Мултиплицирање, остварено кроз ритмику сецесијског и ар деко понављања истог у оквиру српске уметности се остварује и кроз медије слободне скулптуре и сликарства. Примери сецесијског мултиплицирања присутни су у периоду „ратног сликарства“ Малише Глишића. Фигуре српских војника се понављају у недоглед, губећи се у линеарној перспективи негде изван простора слике. За такво представљање мултиплицираних фрагмената фигура могуће је употребити још једну синтагму: „сецесијска изокефалија“, која индиректно може помоћи ликовној критици у трагању за коначном и свеобухватном стилском дефиницијом сецесије као стила.

Симболистичко-сецесијско-ар деко мултиплицирање форми, фигура, фрагмената композиције могуће је тумачити као метод представљања идеје декоративног, али и као модел исказивања сецесијског доживљаја експресионистичког. Идеја мултиплицирања се у сфери визуелног не одриче принципа мимезиса, међутим, принцип понављања натуралистички представљених детаља удаљава суштинско тумачење представе од сваког вида реализма, истовремено је преводећи у сфере и вредности метафизичког и трансценденталног поимања света. Тако се синтагма сецесијско и/или ар деко мултиплицирање појављује као једна од доминантних максима при покушају дефиниције тих стилских тенденција.

Феномен линије као визуелног знака и ликовног елемента заузима значајну позицију у естетици сецесије. Добијајући нове вредности и значења линија по први пут у уметности није само начин и средство којим ће се реализовати нека уметничка замисао. Линија у уметности сецесије доживљава еманципацију и могућност да као апстрактни знак егзистира у самодовољности сопствене естетике. Цртеж *Плес*, немачког уметника Иго Хопнера, представља пример слојевите структуре коју носи феномен линије у уметности сецесије. Линија се појављује као основни носилац ликовности слике. Хопнер коришћењем само тог „сиромашног“ ликовног елемента успева да реализује слику до њене крајње визуелне дефиниције. Линијом исте дебљине и интензитета реализована је једна виртуелна стварност на којој се појављују пет, натуралистички тачно представљених, фигура. Линија која гради форму фигура мултиплицира се сугеришући покрете плеса. Фигуре нагих жена су представљене у покрету, док су захваљујући линеарној арабески трансформисане у чисту сецесијску декоративност. Линијом је постигнута натуралистичка тачност која је у истом тренутку доведена и до граница апстрактних ликовних вредности. Идеја и функција линије у представљању и сугерисању простора са сецесијом добија сасвим ново значење. Линија не одбацује улогу у представљању миметичке стварности, међутим уметност сецесије наглашава значење и комплексност тог ликовног елемента.

Линија се појављује као један од доминантних елемента који одређује стилску карактерологију стваралаштва Ивана Мештровића и његове припадности ликовном корпусу сецесије. Ако би се уклонили заталасани канали-линије који сугеришу форму косе на главама Мештровићевих фигура његово дело би у многоме изгубило статус парадигме европске, хрватске и српске сецесије. Паралелно кретање заталасаних линија се појављује и на гриви и репу Мештровићевих коњских фигура намењених *Косовском циклусу*, али и на фигурама коња на композицији *Играли се коњи врани* Томе Росандића.

Типичан пример сецесијске линије појављује се при представљању косе на рељефу медаљона са ликом Доситеја Обрадовића, или у случају представљања браде скулптуралног портрета Николе Пашића.

Ар деко суштински наставља даљу еволуцију сецесијске скулптуре, чији ће се развој пре свега дешавати у сфери фасадне пластике. Заправо, ако се изузме масовнија појава маскерона, до Првог светског рата антропоморфна фасадна пластика ће се у Србији доминантно у квалитативном и у квантитативном смислу развијати између два светска рата. Фасадна пластика која се на основу њене хронолошке припадности може одредити као постсецесијска или ар деко скулптура јавља се кроз различите облике тог медија: као слободна скулптура, као рељефна фасадна фигуративна пластика, као пуна скулптура и као профилација око портала, прозорских отвора, стубаца и венаца. Слободна скулптура као фасадна пластика, углавном се појављује на јавним објектима, док се на приватним кућама јављају маскерони, као и скулптура у форми флоралне или геометријске декорације.

Онтолошка суштина ар деко скулптуре, разматрана као даља генеза сецесијске пластике, може се теоријски образложити на основу више аргумената. Прва и можда најнепосреднија је чињеница да скулптура, како слободна тако и фасадна, и даље остаје изразито алегориичног и симболистичког садржаја. Други аргумент се односи на чињеницу да се и сецесијска и ар деко пластика појављују есенцијално као декоративне структуре. Такође, и иконографија је идентична (митолошка, библијска, историјска, алегоријска), са снажним нагласком функције декоративног. Као и код сецесијске, и код ар деко скулптуре присутне су дихотоме особености изражене кроз интегрисаност сфера декоративног и контемплативног.

Сецесијска и ар деко скулптура се изражавала и кроз аспект коришћења различитих материјала и полихромних решења. Као материјали у којима је извођена скулптура појављују се вештачки камен, различити типови мермера (у веома широком спектру боја), месинг, теракота, порцулан, дрво и гипс. Сецесијска и/или ар деко фасадна пластика најчешће је извођена у вештачком камену (бетону), док је слободна скулптура реализована у бронзи и мермеру. У сецесији популарна глазирана керамика, најчешће коришћена као фасадна оплата, употребљавана је и

као скулптурални материјал у коме се изводе декоративно флорално-геометријски елементи. Репрезентативни пример сецесијске фигуративне фасадне пластике појављује се на фасади хотела Москва.

Алегоријске представе између два рата појављују се као симболи многих привредних грана и општих културолошких прилика тадашње Србије. За разлику од сецесије у којој се фасадна пластика исказује кроз богатство и разноликост детаља распоређених готово на читавој површини фасаде, у постсецесијском периоду и/или ар декоу рељефна скулптура се најчешће појављује као усамљена апликација уоквирена у геометријско правилне површине постављена на чистим и равним површинама зида. Чест мотив у фасадној пластици између два рата је рог изобиља, кога најчешће држе фигуре жена, дечака и девојчица.

На згради Француске амбасаде у Београду појављују се репрезентативни ар-декоовски аплицирани рељефи на фасадама, као и једна слободна скулптурална композиција. Иконографија рељефа преузета је из традиције француске историје, мита и алегорије. Као име скулптора рељефа на фасадама Експеровог здања појављује се име Јосипа-Пино Гресија (Јовановић, 2001, стр. 67–84).

Изнад прозора на бочним ризалитима представљени су рељефи Луја XIV и Јованке Орлеанке. На централном ризалиту, који је стубовима подељен на сферне површине, представљена су три рељефа. На њима су приказане алегорије *слободе*, *једнакости* и *братства* као идеали Француске републике, као и симболи пољских радова *орач* и *сејач*, чије персонификације представљају фигура мушкарца са будаком и фигура жене са корпом воћа. Пирамидална композиција архитектонског здања завршава се слободном скулптуром три женске фигуре израђене у бронзи. Са аспекта стила скулптура *Три жене са маслиновом гранчицом* најближа је синтези античке традиције са елементима сецесијске декоративности. Фигуре су представљене у класичном контрапосту обучене у античку одећу. Елементи ар декоа појављују се и у геометризованој пластичној профилацији пиједестала, на коме је уписана и сигнатура уметника са годином израде: *Ц. Саррабезоллес 1931* (Sikimić, 1965).

У оквирима српске уметности ар деко је дао значајан допринос и у домену слободне скулптуре. Поред *Косовског циклуса* насталог пре Првог светског рата Иван Мештровић доприноси даљој позитивној прогресији српске слободне скулптуре и у периоду између два рата. Пратећи тенденције у стилским метаморфозама светске скулптуре Мештровић се у периоду тридесетих и четрдесетих година у српској уметности појављује као изразити представник ар деко скулптуре. Два парадигматична примера српске ар деко скулптуре представљају управо Мештровићев *Споменик незнаном јунаку* на Авали и *Захвалност француској* на Калемегдану. Алегорија „захвалности“ представљена је у специфичној ар деко стилизацији у снажном покрету којим фигура пробија ваздух и гради аеродинамичну форму. Фигура је постављена на кубичном пиједесталу чије су форме стандардизоване

ар деко естетиком. На улогу и значај Ивана Мештровића у оквирима светског ар декоа у Сједињеним Америчким Државама указује Аластер Данкан (Duncan, 1995, стр. 132).

Рецидиви естетике сецесије присутни су и на скулптуралној композицији *Играли се коњи врани* аутора Томе Росандића. Скулптуре изведене у бронзи постављене су испред Народне скупштине 1939. године (Кулунџић, 1928, стр. 396).⁵ Метафизичке релације фигура коња и човека, неуобичајене и нове у коњаничкој скулптури, носиле су вредности симболистичког садржаја. Обе композиције представљају по једну фигуру коња и човека у неуобичајеним физичким релацијама, као и статички немогућем ставу у коме се фигуре коња ослањају на рамена и груди човека. Ирационална физичка и контемплативна кореспонденција човека и коња доприноси утиску да фигуративне композиције, на којима је аутор испоштовао законе мимезиса прерастају у једну сецесијску декоративну игру форми. Посматрано са аспекта стилских карактеристика ликовног дела присутност елемената сецесије и ар декоа је неоспорна. Тако се може говорити о симболистичком медитативном заносу исказаном на лицима представљених мушкараца, на сецесијској материјализацији форми као што је мултиплицирање декоративних линија на репу коња и сецесијски, паралелно изведеним заталасаним линијама на копитама.

Архитекти сецесије и постсецесије су поред архитектонског пројекта радили и нацрте за фасадну пластику коју су реализовали такозвани „ликоресци“. Тако је забележено име најпознатијег ликоресца Фрање Валдмана, чије је дело пластика за архитектуру зграда *Управе фондова и Београдске задруге*. Познато је и име Аце Х. Стојановића који је имао атеље у Захумској улици бр. 29. и који је израдио скулптуралну декорацију за *Прометну банку* у Београду (Аноним, 1928). Јован Секулић наводи имена реномираних српских скулптора који су учествовали у реализацији фасадне пластике до Другог светског рата. Међу поменутих „ликоресцима“ треба нагласити имена Ђорђа Јовановића, Петра Убавкића, Драгомира Арамбашића, Живојина Лукића, Ристе Стијовића, Стаменка Ђурђевића, Сретена Стојановића и Илије Коларовића (Sikimić, 1965).

Појава „индустријализације“ у процесу материјализовања уметничких дела омогућавала је њихову набавку путем поручбина. Каталогска продаја је нудила богат репертоар како фигуративне, тако и декоративне флоралне и геометријске пластике. Појава таквих новина у сфери скулптуре наговештавала је нове модерничке концепте као што су усвајање „фабричког“ начина настанка фасадне пластике. Такав вид производње омогућавао је практично неограничено умножавање истог мотива у рељефној и слободној скулптури. Поменуте новине доводе до појаве мултиплицирања идентичних скулпторалних дела на различитим архитектонским објектима.

⁵ Скулпторалне композиције *Играли се коњи врани* су у јавности и ликовној критици изазвале различите коментаре. Међутим, скулптор је сматрао да те скулптуре представљају по много чему његова најзрелија дела.

Отпор према употреби пластике у оквиру српске архитектуре, а у контексту изражавања антисецесијског скулптуралног концепта у српској уметности јавља се са покретом Зенитизма. Редакција часописа *Зенит*, око кога су се окупљали најзначајнији представници тог покрета, пребачена је из Загреба у Београд 1923. године (Перовић, 2003, стр. 58–73). Зенитизам је у ликовној теорији тумачен са различитих теоријских становишта, међутим, свакако је представљао сферу авангардних дешавања на пољу ликовних кретања у српској уметности. Стављајући акценат на филозофију дадаизма, дематеријализацију и контемплативност уметничког дела, „зенисти“ су одбацили све облике традиционализма, што је подразумевало и одрицање од било које форме употребе скулптуре у архитектури.

Српска монументална и репрезентативна скулптура појавила се са епохом модернизма. Таква констатација потврђује српску скулптуру као један од најизразитијих дисконтинуитета српске уметности у односу на европска културолошка кретања. Почетком двадесетог века српска култура и уметничка теорија и пракса подигнути су на ниво који је могао да пропрати дешавања у глобалним токовима светске културе. Српски студенти одлазе на студије у најзначајније европске педагошке уметничке центре. У академијама Париза, Минхена, Беча, српски студенти су се формирали на методологијама базираним на принципима класицистичке естетике. Тадашњи академизам на студијама скулптуре и даље је подразумевао поштовање натуралистичке форме и мимезиса, детаљно проучавање и интерпретирање анатомије људског тела, поштовање волуминозности и тачност визуелне фактографије. Сви ти принципи остављали су дубоке трагове у уметничком бићу српских скулптора. Под таквим утицајима српска скулптура до педесетих година XX века се, у највећем броју случајева, не одриче акумулираних античких и ренесансних поука и искустава. Међутим, доминантни токови, у сфери естетике и онтолошких вредности, у српској скулптури, од почетка XX века до Другог светског рата, не припадају неоренесанси, неокласицизму и/или реализму. У квалитативно-квантитативном контексту српском скулптуром до Другог светског рата доминирају тематика, феноменологија и онтолошка суштина утемељена на естетици симболизма, сецесије и ар декоа и морфогенеолошких кретања тих праваца и/или стилова уметности.



Ђорђе Јовановић, *Играчица*, гипс, 1896,
приватно власништво



Симеон Роксантић, *Очајање*, мермер алабастер,
период до Првог светског рата, приватно власништво



Ђорђе Јовановић: *Играчица*,
1917, гипс, приватно
власништво, Париз



Ђорђе Јовановић, *Роза
Белграденис*, 1908, теракота,
НМ Београд



Ђорђе Јовановић, *Жртве бомбардовања*,
1916, мермер, НМ Београд



Ђорђе Јовановић, *Напуштена*, 1907, мермер,
приватно власништво



Драгомир Арамбашић, *Портрет жене*, мермер, приватно власништво



Иван Мештровић, представа српских и француских војника на пиједесталу споменика *Захвалност Француској*



Примери мултиплицирања маскерона на београдским фасадама



Линија као знак, симбол и визуелизација естетике сецесије на Мештровићевој скулптури, фрагменти скулптура *Косовског циклуса*



Иван Мештровић, Никола Пашић,
Ново гробље, Београд



Иван Мештровић, медаља са ликом
Доситеја Обрадовића



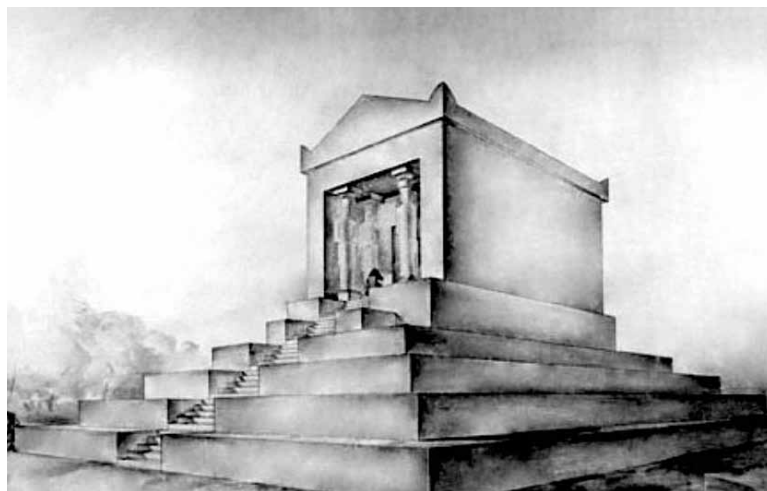
Алегорија руског народа, фасада хотела Москва, Београд



Јованка Орлеанка са мачем и три девице, лево крило главне фасаде,
Француска амбасада, Београд



Иван Мештровић, *Захвалност Француској*, бронза на мермерном постаменту, Београд



Иван Мештровић, *Споменик Незнаком јунаку*, Авала

ЛИТЕРАТУРА

- Амброзић, К. (1985). Симболизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији. У П. Палавестра (ур.). *Српски симболизам. Типолошка проучавања*. Београд: САНУ.
- Аноним. (1928). *Шта је то ликорезац? Илустровани лист*, 2 (15. 01. 1928).
- Ebbinge, W. Conrad, J. (1976). *Symbolismus in Europa*. Paris: Editions des Musées nationaux.
- Duncan, A. (1995). *Art Deco*, London: Thames and Hudson.
- Замоло, Д. Ђ. (1981). *Градитељи Београда 1815–1914*. Београд: Музеј града.
- Јевтовић, Ј. (1982). *Алфонс Муха и чешка сецесија*. Београд: Музеј града.
- Јовановић, М. (2001). Француски архитект Експер и 'ар деко' у Београду. *Наслеђе*, 3, 67–83.
- Јовановић, М. (2001). *Михаило Миловановић*. Београд: Народни музеј; Ужице: Арт,
- Јовановић, М. (2005). *Ђока Јовановић [1861–1953]*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Јовановић, М. (2008). *Сецесија на београдским фасадама – изложба фотографија Милоша Јуришића*, каталог изложбе фотографија Милоша Јуришића одржане у периоду 28. мај – 29 јун 2008. године у Галерији науке и технике – САНУ. Београд.
- Кадидевић, А. (2004). Два тока српског архитектонског ар нувоа: интернационални и национални. *Наслеђе* 5, 53–70.
- Кулунџић, З. (1928). *Скулптура у архитектури*. СКГ, књ. 25. бр 5. Београд.
- Kultermann, U. (January 01, 1977). The Fountain of Youth: The Folkwang Fountain by Georges Minne. *Konsthistork Tidskrift / Konsthistorka Sällskapet*, 144–152.
- Медаковић, Д. (1984). *Сецесија – стил око 1900*, (каталог ур. Љ. Стојановић). Београд: Galerija Kulturnog centra, 48–50.
- Potzl-Malikova, M et all. (1977). *Franz Metzner*. München: Adalbert Stifter-Verein.
- Protić, M. B. (decembar 1972 – Januar 1973). *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900–1920*. Београд: Музеј савремене уметности: BIGZ.
- Pušić, M. (1975). *Srpska skulptura 1880–1950*. У *Jugoslovenska skulptura 1870–1950*. Београд: Музеј савремене уметности.
- Перовић, М. Р. (2003). *Српска архитектура XX века: од историцизма до другог модернизма*. Београд: Архитектонски факултет.
- Sikimić, Đ. (1965). *Fasadna skulptura u Beogradu*. Београд: Zavod za zaštitu spomenika kulture.
- Тимоотијевић, М. (2000–2001). Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану. *Годишњак града Београда*, XLVII–XLVIII, 187–211.
- Тимоотијевић, М. (2001). Херој пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецева скулптура Доситеја Обрадовића. *Наслеђе*, 3, 39–56.
- Трифунковић, Л. (1973). *Петар Убавкић (1850–1910)*. Београд: Институт за историју уметности.
- Uskoković, J., Rački, M. (1979). *Mirko Rački*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Hofstatter, H. H. (1965). *Symbolismus und die Kunst in Jahrhundertende*. Köln: DuMont.
- Шкаламера, Ж. (1967). Сецесија у архитектури Београда 1900–1914. *ЗЛУМС*, 3, 315–342.

Dejan Tubić

SERBIAN SYMBOLIST, SECESSION AND ART DECO SCULPTURE

After a break of five centuries, again, Serbian culture had had needs, strengths and power to introduce a sculpture in its corpus of visual media. Based on many facts first real beginnings of Serbian sculptures are those that occur with the acceptance of macro and mega culture of modernism. Through the medium of sculpture Serbian culture presented the greatest discontinuity in relation to developments in Western European art. The beginnings of Serbian sculptures most immediately associated with the then dominant stylistic tendencies in Serbian art Symbolism, Secession and Art Deco. So the fundamentals of Serbian free sculptures constituted precisely with the birth of Art Serbian secession.

726.5(497.11)“12/14”
75.05(497.11)“12/14”

Branislav Cvetković
Regional Museum Jagodina,
Institute for Balkan Studies Belgrade,
bracvet@gmail.com

SERBIAN MEDIEVAL ART BETWEEN BYZANTIUM AND WEST*

Abstract: The survey addresses issues of influence and/or adaptation regarding Serbian medieval art between East and West and it has been whether it came into being as a product of influence in relation to Byzantine art or as a mixture of influences from both East and West. The material discussed abounds with sophistication of the sort encountered throughout Byzantine era. Since painters, craftsmen and architects often came from abroad, interpretation of Serbian medieval art in strict national or stately categories suffers from oversimplification. Factography behind “art objects” is much more complex than majority of interpretations in the scholarship challenging existence of borders in the Christian East. It would therefore be more realistic if one sees art production as a proper adaptation of praxes fostered by domestic patrons and their counsellors being adequately equipped for the task and accomplished by both foreign and domestic artists.

Key words: Byzantium, Serbia, art, influence, adaptation

Issues of influence in art have always been at the heart of scholarly attention (Kitzinger, 1976; Krautheimer, 1986). When it comes to the neighbouring realms of Byzantium, it goes without saying that art production of the nations surrounding the Empire was deeply influenced from the metropolis, as well as from other large cities (Obolensky, 1994; Prinzing & Salamon, 1999; Ćirković, 2004; Zartman, 2010). This question acquires today more complex form and instead of picturing a historical process as made of phases, from birth over development to decline (Talbot-Rice, 1973; Meyendorff, 1982), it is accepted that any art construction, whatever defined by historiography, must be seen in its appropriate context (Belting, 1994; Littlewood, 1995; Rosenqvist, 2004; Lymberopoulou, 2011), bearing in mind the medieval art is an art of function, firmly rooted in a society very different from our own (Panayotidi, 1993–1994; Maguire, 1996; Cormack,

*The study was conducted as part of the research project „Medieval Heritage of the Balkans: Institutions and Culture“ No. 177003, sustained by the Ministry of education and science of the Republic of Serbia.

1985; Woodfin, 2012). One is therefore entitled to ask whether the arts of medieval Serbia came into being as a product of influence in relation to the late Byzantine one, or as a mixture of various influences from both East and West (Ђурић, 1974; Тодић, 1998), or would it be more realistic if one sees it as a proper adaptation of praxes fostered by domestic patrons and their counselors being adequately equipped for the task and accomplished by both foreign and domestic artists (Babić, 1989; Стевовић, 2006). This essay surveys various material in order to disclose complex and sophisticated content achieved by means of forms established within predominantly Byzantine visual language (Jeffreys, 2008; James, 2010; Pentcheva, 2010; Maguire, 2012).

Situated on ancient crossroads dividing East and West and sharing borders with Byzantium, Serbia is usually seen as being influenced from both sides. There is no doubt that in arts and literature the Byzantine element had been overwhelming, but ideological concepts as dynasty founder cult (Поповић, 1992; Марјановић-Душанић, 1997) or canonisation of a number of other sovereigns (Војовић, 1995; Поповић, 2006), seemed closer to the Western ways (Bogdanović, 1984). Due to decisive Saxon impulse in developing silver mining, Serbia acquired enormous wealth and power already by the end of 13th Century resulting in its economic, political, and military dominance in the Balkans (Ђирковић, Ковачевић-Којић, Ђук, 2002). The choice of master masons and the building programme was a complex issue already with the earliest memoria for which recent research pursue explanation within immediate political context (Cvetković, 2012a). It is, therefore, not surprising that the early churches founded by grand župan Stefan Nemanja draw on “Constantinopolitan” models (Стевовић, 2012), while the monastery of St George at Ras, built in 1171 after his victory over Byzantines and their Serbian allies, triumphantly positioned on top of a hill, follows “Western” features (Нешковић, 1984).

Conversely, it is telling that the main foundation of Nemanja, the monastery church in Studenica, bravely combines “Romanesque” façades with the “Constantinopolitan” dome, thus announcing what his immediate successors would achieve after the *Sack of Constantinople*, the royal crown from Rome and the church autocephaly from Nicaea (Erdeljan, 2012). But before these diplomatic successes were acquired, a highly skillful Constantinopolitan artist was engaged to paint both the gates and the katholikon in 1208/9 with captions in Serbian, disclosing importance and role of art in the sequel of the *Sack* (Maksimović, 1988). Now only partially preserved, the painter’s signature in Greek written in form of an invocation under the *Mandilion* in the drum of the dome, is the earliest instance that the masters from abroad have been regularly engaged along domestic ones. But the most notable among the artists’ signatures is surely the one in apse of St Demetrios in Peć, seat of the Serbian church; in stating that “God’s is the gift by the hand of Ioannes” (Fig. 1), this masterfully conceived Greek inscription reveals the Byzantine concept of Divine origin of art (Kalopissi-Verti, 1994, p. 139). As for Studenica, it is well known that the future Archbishop Sava himself conceived the iconographic

Fig. 1



Church of St Demetrius, Peć. Signature of the Painter Ioannes (photo courtesy of the Gallery of frescoes, Belgrade)

programme. He invested parts of the nave, especially the ones above the abbot's throne and Nemanja's tomb, with frescoes pregnant with the newly established state ideology and constructed by virtue of specially chosen figures of saints homonymous to members of the ruling house and connected to the New Ioasaph symbolism (Цветковић, 2002). The frescoes in Studenica abound with nuanced theological meanings revealing high education of both artists and patrons, which is obvious in the way personification of *Ecclesia* in the Crucifixion is rendered. The specially ornamented costume of the *Church* is in accord with complex symbolism well established in older Byzantine art and firmly based in theology (Цветкович, 2009).

Though there are no extant painters' signatures in the monastery church of Mileševa, there is no doubt that it was frescoed by the best Thessalonican masters ca 1225. The crucial part of these wall paintings reflects need of early Nemanids to emphasize their close dynastic relations to the Byzantine imperial house of Angels even after it was gone off historical scene (Суботић, Максимовић, 2012). On one side of the narthex the portraits of the ruling family are supplemented with the one of Archbishop Sava, younger brother of the reigning King Stefan, and of Symeon Nemanja, the first national saint and dynasty's founder, namely the father of both the King and the Archbishop. But facing the King's likeness there is also a portrait of his father-in-law, the Byzantine Emperor Alexios III Angelos: being related by blood to the Byzantine imperial court, if only for short period of time, was of such significance for the Nemanids that it would matter long after it was over (Цветковић, 2003). The bond is accentuated within ideology of the holy ancestor cult as well, in that the first national saint and dynasty founder is painted along Constantine the Great, the first Christian ruler. They were originally surrounded by the Crucifixion, now almost entirely lost. The symbolic background of this complex setting is expounded in hitherto overlooked passage from Domentijan's vita of St Simeon Nemanja which provides an intricate comparison of the two by involving a number of Old Testament figures and Christ, all of whom are connected on the basis of their being firstborn by preeminence (Цветковић, 2013; Cvetković, 2014).

All this was happening before what is now known as the Palaiologan period, the best example of which is the monastery church in Sopoćani. Built according to a plan of the early royal endowments and with façades resembling late Romanesque, or more precisely the Adriatic basilicas, it was also frescoed by the best Byzantine painters of the time (Ђурић, 1991). However, what may be defined as the “Romanesque” features of the main Nemanid foundations must however not be understood in terms of any particular “style influence” from the West: the façades were deliberate appropriation of exterior appearance of the utmost ideological model, the church in Studenica which safeguarded the relics of St Simeon Nemanja, the dynasty’s founder (Ђурић, 1988).

Following this same reasoning the monastery church in Dečani, built long after the “wave of Byzantinizing” architectural forms had acquired deep roots in Serbia, also received façades that are reminiscent of the Apulian cathedrals. With its architect being a friar from Catharo who had his name proudly carved along the king’s above the south portal (Тодић, М. Чанак-Медић, 2005), the wide areas of the walls, pillars and vaults are covered with frescoes done by the Greek painters. This greatest extant “gallery of frescoes” in the Balkans has numerous iconographic themes, with large parts devoted to national and dynastic issues (Тодић, М. Чанак-Медић, 2005, pp. 326–515). There are also some that pose questions as to whether painters intentionally combined specific gestures with saintly names. For instance, the martyr St Callistrates is shown prominently extending his left arm towards the figures of St Pachomios with angel, and one is tempted to read such a message that the “good soldier” shows the “good path” (Fig. 2).

The 13th Century royal foundations blending “Western” exterior with frescoes of the “Byzantine style” reach full apogee in the monastery Gradac (Fig. 3), the church of which is mixture of an architectural structure based on Studenica with the “late Gothic” features (Кандић, 2005). Started by King Uroš I, the mausoleum was finished by his



Fig. 2

Church of the Pantokrator, Monastery Dečani. St Kallistrates and Angel with St Pachomios (photo courtesy of the Gallery of frescoes, Belgrade)

Fig. 3

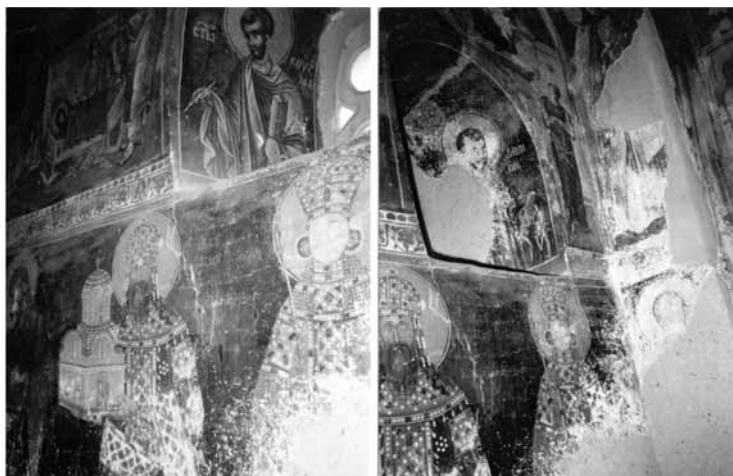


Church of the Annunciation, Monastery Gradac. West Façade (photo by D. Vlainić)

consort Queen Helen, whose origin was of the Anjou branch of the lord of Sirma (McDaniel, 1982/1983). A number of documents disclose her close relationship with the friars and even the first Franciscan pope Nicholas IV, so apparent “discrepancies in style” of the church architecture must be seen as direct expression of her personal wishes and complex ideological platform she created. Even the text of her vita, composed in order to make her into an Orthodox saint, specifies that she brought the master masons from her fatherland to build the Gradac church, which means she had insisted on special issues reflecting her own political point of view (Cvetković, 2010, fig. 4–8).

In the 14th Century the frontiers between Serbia and Byzantium became moveable literally and symbolically, both during Serb conquering of Byzantine territories and by Byzantinization of the Serbian state and society. Radical adoption of elements of Byzantine court, ceremonial, and ideology abruptly sprang from “complex relationship” Andronikos II Palaiologos had with King Milutin from the end of 13th Century on, as staged by their joint portraits in the katholikon of the monastery Chilandar (Војводић, 1998). The military campaigns of the latter and the consequent territorial gains for the growing Nemanid state incorporated large parts of the Empire into the Serb realm, which gave rise to multifarious relations between the two states (Станковић, 2012). The artists and masons were given new impetus for work resulting in the so-called “Milutin court school”, i.e. dominance of the best Thessalonican and even Constantinopolitan masters in well financed arrangements (Марковић, 2004; Marković, 2010). The reasons Serbia would adopt a number of Byzantine features laid primarily in her economic and military capacities which were proved also in alliances with, not only in confronting Byzantium. Therefore, the donors’ portraits in Staro Nagoričino reveal the consequences of Serbia’s military successes and its ability to provide prompt assistance to the Empire. Milutin is shown with his fifth wife Simonis, minor daughter of Andronikos II, who did use the marriage to stop the military campaign of Serbs and establish the status quo. The figures

Fig. 4



“King’s” Church, Monastery Studenica. Donors with Sts Damianos and Cosmas (photo by author)

of Milutin and of St George “exchanging” the refurbished church for a sword as symbol of victory reflect the King’s triumph in commemorating one of his three victories over the Ottomans, and the one won in Asia Minor was actually achieved as an aid to the Byzantines (Тодић, 1993, pp. 25–34, 118–122, ill. 7, 22, 23).

The Greek artists engaged to decorate Milutin’s city or monastery churches were employed again to paint a small chapel in monastery Studenica. The frescoes of the King’s Church, as is now commonly known, are the masterpiece of the Astrapas workshop (Бабић, 1987). But the reasons for erecting the chapel and of its dedication to Sts Joachim and Anne, lie within the mentioned King’s marriage to the Byzantine princess which turned out to be barren. Absence of an heir was an enormous setback in Serbia’s foreign policy destroying Milutin’s ambitions for his involvement into the Byzantine dynastic affairs, which would ultimately lead towards internal strife after the King passed away. In the frescoes express King’s prayer to the Virgin, to her parents, and even symbolic comparing to them who conceived of a child late in their lives, and this is the idea behind the King being shown “exchanging” the church for a “child.” All was in vain and he would eventually have no offspring with Simonis. The holy doctors painted above the royalty with scalpels directed towards the King and the Queen (Fig. 4) convincingly illustrate how critical the issue was (Cvetković, 1995). The fresco icons of holy anargyroi can also be found in close proximity to the royal portraits in King Dragutin’s chapel in monastery Djurdjevi Stupovi. It is believed such a setting must also have been connected to the King’s ruined health after he fell off the horse and therefore had to give up the throne (Ђорђевић, 1998, pp. 51–52, 54).

Similar sophistication and functional clarity is discernible in a number of artefacts made for the royalty and nobility, from liturgical objects to textile. Among medieval Serbian embroideries, the oldest well preserved is undoubtedly the *epitaphios* of King Milutin (Evans, 2004, pp. 315–316). This elaborately adorned silk and velvet textile is

inscribed with the King's name as its donor omitting full title. Due to this fact and linguistic characteristic of the King's Grecized dynastic name, one cannot define whether it was his own gift or gift of his widow Simonis, donated after Milutin's death (Јовановић-Марковић, 1986, pp. 59, 62). It is now mounted onto a 16th Century Ottoman textile, which is similar to the cloth with the Sultan Bayezid's triumphant inscription, now in monastery Studenica, used as shroud for the relics of king Stefan the First-Crowned (Стојановић, 1988, pp. 158, 164, ill. 147). The Milutin's epitaphios may have been intended for his mausoleum in Banjska, and since it has vertical structure it must have had special place in altar or near the King's tomb (Шалина, 2003, pp. 314–315, ill. 11). On the other hand, a garment discovered with the relics of Prince Lazar is of Italian origin, possibly from a Lucan workshop. The silk fabric has brocaded floral ornaments, cranes, lions while motifs and strips of similarly executed borders follow patterns usually found on royal costumes. The button with the Prince's heraldic emblem establishes bond between the owner and the robe most probably used as the Prince's everyday attire (Мирковић, 1938, pp. 72–73; Стојановић, 1977, pp. 296–299).

Along with this robe, a pall for the Prince's embalmed head was also found in his coffin (Evans, 2004, pp. 320–321). Though it resembles Byzantine embroideries with epigrams, it stands out as unique cultic object, since its only content is a text in gold wire featuring original poetic prayer. It was composed by the nun Jefimija, the former Basilissa Jelena, who is known to have donated similar objects as is the lavish Chilandari *katapetasma* (Смолчић-Макуљевић, 2000). The pall renders strong evidence for the Prince's cult at the court, while the prayer reveals medieval devotional practice and sincere expectation in help from above. Another extraordinary piece of embroidered textile is the mitre of the Belgrade metropolitans, donated by Katarina Kantakuzina, the junior daughter of the Serbian Despot Djurađ Branković (Evans, 2004, p. 304). This pyramidal hat is richly decorated with floral motifs and captions studded with pearls. The patron's dedication is contained in several roundels, Psalmic quotation runs around the rim, while on top the mitre has subsequently added metal fleur-de-lys, actually the particle of a female royal crown (Палавестра, 1997). However unusual, this fact is important information on the royal origin of the gift, since identical pieces from a disassembled crown exist as part of a donation to the Shrine of St Simeon in Zara (Petricioli, 1983, p. 32, fig. 57), presented by the same royal family along a richly adorned shroud (Мирковић, 1940, p. 31, ill. XIII, 2; Gušić, 1977; Томин, 1998). It confirms existence of the crowns of this type rarely seen on official royal portraits in Serbia (Војводић, 2002–2003, pp. 151–152).

Blending of various traditions is also obvious in medieval Serbian manuscripts (Максимовић, 1983). Among a number of preserved codices the lavish Serbian Psalter in Munich (Cod. Slav. 4) stands out as one of the most important illuminated books ever made (Belting, 1978–1983). Iconography and structuring of headpieces and miniatures follows what had for centuries been praxis in Byzantium. Moreover, the manuscript material provides additional data on function and meaning of ornament encountered else-

Fig. 5



Church of St Demetrios, Peć. Gate of the Heavenly City (photo courtesy of the Gallery of frescoes, Belgrade)

where in Byzantine art. For instance, the donor's portrait in the Gospels of Metropolitan Jacob of Serres disclose profound knowledge of the symbolism on part of the Serbian illuminator Kalist. The upper segment above the donor's figure, made up of a diapered pattern with inscribed flowers, actually stands for the heavenly sphere (Цветкович, 2009a, pp. 5–6, ill. 7; Цветковић, 2009b, pp. 45–46, fig. 13–14). It thus follows much older models as are those from the manuscripts of Christian Topography, where identical structures are clearly labeled "Kingdom of Heaven" (Kessler, 2000). On the other hand, already mentioned painter Ioannes from St Demetrios in Peć made use of different means to represent the same idea having inserted into a scene of the Communion of Apostles a simple edifice (Fig. 5) as symbol of the *Gate of the Heavenly City* (Радујко, 1993–94, pp. 39–42, fig. 13). If this detail may have been chosen from rich repertoire of Byzantine iconography, frescoes on vault of the west bay render carefully conceived mixture of themes with Ecumenical and Serbian state Councils joined in one complex unit with far-reaching implications of the Nemanid state being prepared to take over leading role in politics of Europe's South (Тодић, 2004–2005).

Even after the Nemanids left historical scene, art "production" in Serbia remained bound to main Byzantine centers, which is evident again in main monuments as are Ravanica and Resava. It is now established that the wall paintings from both of these large *katholika* were done by artists trained in Thessalonican ateliers, which is of crucial importance since the two are separated by four decades, which means there had been steady reliance of the Lazarević dynasty on workshops from the second city of the Empire (Стародубцев, 2006). Moreover, rise of innovative programmes and emergence of fresh artistic production was evident in all parts of the former Nemanid state. It is more than obvious with exquisite frescoes in Mark's Monastery (Мирковић, Татић, 1925), which reflect both volatile atmosphere of the time and specific aspects of King Mark's rule. Programmatic originality and rare iconographic details of the wall paintings on one side, and its high quality on the other, echo high standards encountered in the monu-

ments of metropolis and other centers of Byzantium (Tomić-Djurić, 2012). The King's portrait holding a horn, or more probably a trumpet, stands out as sophisticated vehicle of current politics (Cvetković, 2012b).

What the late medieval Serbian heritage shows is therefore fresh mixture of tradition and novelty, as is lavish monastery church in Kalenić (Simić-Lazar, 1995; Стевовић, 2006a). Although follows metropolitan building praxis both in technical and iconographic details, complex scheme of the well-known motifs in sculpture and wall paintings are understandable in the appropriate context of Despot Stefan's triumphant ideology. A hitherto overlooked comparison of the ruler to Herakles in a chapter of his biography may explain prominent position of the relief *Herakles killing lion* on the altar window: being inserted into description of Ankara and Gračanica battles, Despot's biographer used the famous Greek proverb "not even Herakles against two" to show that the Serbian ruler had been victorious in both clashes, unlike the ancient hero (Цветковић, 2009; Cvetković, 2009b). This functional quote clearly renders that level of education of the Balkan elite was as high as in Byzantium. It was only recently established that the stone icon of the Virgin on the south façade in Kalenić had originally metal revetment (Fig. 6) which sheds more light not only on function of this memorial church but also on role of miraculous icons in 15th Century Serbia, as was centuries long praxis in Byzantium (Цветковић, 2008).

The royal endowments of Despot Stefan naturally mirrored major political upheavels of the time and conversely his portraits have been conceived in accordance with the eulogies of the ruler found elsewhere. The portrait in his mausoleum church in Resava is unusually surrounded by the prophets David and Solomon which is why these figures are absent from dome (Тодић, 1995, pp. 100–107, fig. 82–89). If looked from different



Fig. 6

Church of the Presentation of the Virgin to the Temple, Monastery Kalenić. Relief Icon of the Virgin (photo by author)

Fig. 7



Church of the Transfiguration, Monastery Sisojevac. Jacob and Angel
(photo courtesy of the National Museum, Belgrade)

points of view, Despot's portrait is joined with both of the prophets which accords well with direct pendants in his vita, since the two are main models he was compared with (Cvetković, 2009a, p. 610). Once again, text of his biography may provide explanation for Solomon's being shown nearer to Despot since Stefan is twice more frequently compared to him (Константин, 1989, pp. 75, 101, 104, 126, 127, 129, 130) than to David (Константин, 1989, pp. 75, 76, 79, 86–88, 101, 102, 104, 128–130). The perusal of this text also finds analogy even in renditions of certain scenes in Resava as is *Parable of the Wedding Feast* which apart from its canonical nuances displays much of contemporary messages explicable through well known theological basis and accents on ceremonial and court attire in the vita (Цветковић, 2007).

That disposition of the prophets in Resava was matter of intentional symbolism can be corroborated by similar iconography in the monastery church in Sisojevac (Fig. 7). The vault of the now damaged entrance to the nave was originally covered with figures of Jacob and an angel facing a star in between, but the frescoes are now deposited in the National Museum in Belgrade (Стародубцев, 2011, p. 229, n. 65). There is no doubt the theme is based on Numbers 24, 17 "there shall come a Star out of Jacob, and a Scepter shall rise out of Israel, and shall smite the corners of Moab, and destroy all the children of Sheth." The well-known analogy for this fresco is *Jacob holding a star* on the south part of the templon beam in Staro Nagoričino (Бабић, 1975, pp. 28–29; Тодић, 1993, pp. 99, 107, fig. 79). But the choice to paint Jacob in proximity of Despot Stefan's portrait seems to be again in accordance to one of comparisons to the ruler from his biography.

In the same chapter with the lines comparing Despot to Herakles, there is also one more important comparison of him to Jacob which emphasizes his other strategic successes in combat with the Ottomans: “Having arrived to the field of Kosovo ... Stefan was told huge Turkish troops were there, and therefore he divided his army in two, as Jacob had done in old times, in case if one is cut, the other will survive. If one brother falls, the other will remain shepherd for the Christ loving flock” (Константин, 1989, p. 98). The clear reference to Genesis 32: 7–8 (“Then Jacob was greatly afraid and distressed: and he divided the people that was with him, and the flocks, and herds, and the camels, into two bands; and said, If Esau come to the one company, and smite it, then the other company which is left shall escape.”) is in accordance with premise of the ruler ideology with the Serbs which held Jacob as crucial model (Марјановић-Душанић 1997, pp. 191–197, 210–216). There is no doubt that the victories Despot Stefan won against the Ottomans and his domestic rivals, enabling his personal rule and independence of his state, were important enough to be reflected in innovative art constructions. On the other hand, old and well established topics of iconography also found specific forms in some Serbian churches. One of such unusual examples is the way the cycle of the Last Judgment is rendered in the monastery church in Veluče, with scenes shifted to the first zone (Петковић, 1955, pp. 46–47, ill. 3–4).

Vanishing frontiers between Serbia and Byzantium in the late medieval period can be well attested in that the Byzantines actively participated in all segments of the Serbian society (Ферјанчић, 1987). Many of them lived at the court, being relatives of Despotissa Eirene who was herself granddaughter of the Byzantine Emperor John VI Cantacuzene. The family portraits of the dynasty Branković on the Esphigmenou charter from 1429 are composed on lush of Byzantine court: for having become new ktetors of the Athonite monastery they stand in front the celestial dwellings, dressed in costumes which are not only the royal attire but also the robes of light worn by the righteous (Цветковић, 2012).



Fig. 8

Smederevo, Castle Fortifications. Donor's Inscription (photo by author)

The new capital of Despot Djuradj Branković in Smederevo, built in 1430 with the help of exiled Byzantine relatives of his wife, is a rare example in Serbian architecture blending traditional features in its structure with sculptural programme made by the numerous spolia (Fig. 8), prominently and meaningfully inserted into the walls (Цветковић, 2011). Erection of these huge fortifications took long years of hard labour but the city received thousands of refugees, even from Constantinople, fleeing from the Ottomans (Трифуновић, 1979). The very idea of the city of salvation in those years found expression on a fresco in the monastery church in Jošanica, built by unknown nobility for hermits living in the gorge of the eponymous river. Painted under supervision of highly educated monks who may have been themselves refugees from Athos or Sinai, a number of scenes in the narthex are devoted to eremitic iconography (Цветковић, Стевовић, Ердељан, 2008). The scene on the west wall of the narthex is only recently identified as *Isaiah's Vision of the Heavenly City* with no parallels in extant medieval material (Cvetković, 2013). It reflects volatile circumstances of the time, and it can be hardly a coincidence it appeared during erection of the new Serbian capital.

In all said above it is obvious that the late medieval art of Serbia can hardly be defined by any national or even state boundary since the origin of patrons and artists was often different. It is also evident in what historians call “minor arts”, which is the purest form of medieval art. It is now well known that relics and miraculous icons had crucial role springing from deepest belief both of the afflicted and of the powerful since all were in need for remedies, celestial help or ideological support (Lidov, 2003; Bagnoli, 2011). Therefore, reliquaries as the most expensive items of the age were made by craftsmen of the highest class. Only recently the reliquaries made for Serbian nobility and the rulers came into scholarly focus, without which a historical picture of the Middle Ages cannot be complete (Поповић, 2000; Поповић, 2012). But since all the court treasuries were looted it is impossible to reconstruct even a blurred image of what they really looked like. One rare surviving specimen is lavish reliquary of Barbara Frankopan Branković, now in the Franciscan monastery at Tersatto above Fiume. It has forty relics arranged in a heavenly branch made of tubes, floriated ornaments and revetments in filigree, adorned with jewels and pearls, with captions in Serbian and Greek. This masterpiece is work of five different craftsmen who worked for the Branković house during mid-15th Century, while the lower part was added in 1576 (Цветковић, 2012). The name of Despotissa Barbara, wife of Despot Vuk Branković, is mentioned as donor in three large inscriptions. Along a number of smaller and bigger relics of predominantly East Christian saints, it is important to note that there are also relics of the Roman Catholic saints Ursula, Clara, and Apollonia, obviously due to Barbara's western origin. The reliquary comprises three enkolpia, among which one panagiaron. On the obverse it has a miniature capsule with the Virgin and Child, on the reverse a long dedicatory inscription with the donor's name, and on the rim a prayer to the Holy Trinity. Due to its rich adornment and complex form it is perhaps the most unusual specimen of the kind, worn by the Despotissa Barbara before it became part of the reliquary (Дрпić, 2011; Миљковић, 2012).

All the monuments and artefacts discussed in this survey reflect sophistication of the sort encountered throughout the Byzantine era. Since painters, craftsmen and architects often came from abroad, interpretation of art in the medieval Serbia in national or even stately category seems to suffer from oversimplification. The factography behind “art objects” is much more complex than majority of the interpretations in the scholarship of today challenging existence of borders in the Christian East.

LITERATURE

- Babić, G. (1989). Western Medieval and Byzantine Traditions in Serbian Art, Tradition and Modern Society. In S. Gustavsson, (ed.), *A Symposium at the Royal Academy of Letters, History and Antiquities* (117–132). Stockholm: Almqvist & Wiksell Internat.
- Бабић, Г. (1975). О живописаном украсу олтарских преграда, *ЗЛУМС*, 11, 1–49.
- Бабић, Г. (1987). *Краљева црква у Студеници*. Београд: Просвета, Републички завод за заштиту споменика културе.
- Bagnoli, M. et al. (eds.). (2011). *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*. Baltimore: Walters Art Museum.
- Belting, H. (1978–1983). (Ed.). *Der Serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek Munchen*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Belting, H. (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bogdanović, D. (1984). Politička filosofija srednjovekovne Srbije. Mogućnosti jednog istraživanja. *Filosofske studije*, 16, 7–28.
- Bojović, B. (1995). *L'Ideologie monarchique dans les hagio-biographies dynastiques du moyen age serbe*. Roma: Pontifi co Istituto Orientale.
- Century Serbia. In: Lidov, A (Ed.): *New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces* (607–632). Moscow: Indrik.
- Ćirković, S. (2004). *The Serbs*. Malden – Oxford – Carlton: Blackwell.
- Cormack, R. (1985). *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*. London: Oxford University Press.
- Cvetković, B. (1995). Konig Milutin und die Parakklesiai des Hl. Joachim und der Hl. Anna im Kloster Studenica. *Balkanica*, XXVI, 251–276.
- Cvetković, B. (2009a). Some Hierotopical Aspects of the New Jerusalem Programmes in the Fifteenth Century Serbia. In A. Lidov (ed.), *New Jerusalems (607-632)*. Moscow, Indrik.
- Cvetković, B. (2009b). Imago leonis in Despot Stefan's Iconography. *IKON. Journal of Iconographic Studies*, 2, 137–146.
- Cvetković, B. (2010). Franciscans and Medieval Serbia: the Evidence of Art. *IKON. Journal of Iconographic Studies*, 3, 247–253.
- Cvetković, B. (2012a). The Painted Programs in Thirteenth-Century Serbia: Structure, Themes, and Accents. In: Caillet, J-P, Joubert, F. (eds.): *Relations et échanges entre Orient et Occident mediterraneens au XIIIe siecle. Le temoignage des programmes picturaux* (157–175). Paris: Picard.

- Cvetković, B. (2012b). Sovereign Portraits at Mark's Monastery Revisited. *IKON. Journal of Iconographic Studies*, 5, 185–198.
- Cvetković, B. (2013). Vision of the Heavenly City in Jošanica. *IKON. Journal of Iconographic Studies*, 6, 115–129.
- Cvetković, B. (2014). St Constantine the Great in Mileševa Revisited. *Niš & Byzantium*, XII, 271–284.
- Цветковић, Б. (2002). Икона у контексту: ка њеној функционалној прилагодљивости. У М. Детелић (прир.), *Култ светих на Балкану II* (41–60). *Лицеум*, 7. Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета у Крагујевцу.
- Цветковић, Б. (2003). Византијски цар и фреске у припрати Милешеве. *Balkanica*, XXXII/XXXIII, 297–309. doi:10.2298/BALC0233297C.
- Цветковић, Б. (2007). Владар као слика Бога: пример Ресаве. *Корени*, V, 13–25.
- Цветковић, Б. (2008). Рељефна представа Богородице с Христом у Каленићу. *Гласник Друштва конзерватора Србије*, 32, 90–92.
- Цветковић, Б. (2009б). О улози „орнаmenta“ у сакралном контексту. *Крушевачки зборник*, 14, 35–65.
- Цветковић, Б. (2009в) Каленић: иконографија и политичка теорија. У Ј. Калић (прир.), *Научни скуп Манастир Каленић. У сусрет шестој стогодишњици* (47–66). Београд: Српска академија наука и уметности; Крагујевац: Епархија Шумадијска Српске православне цркве.
- Цветковић, Б. (2011). Античке спотије на зидинама Смедеревског замка и града. У М. Спремић (прир.), *Пад српске Деспотовине 1459. године* (393–407). Београд: Српска академија наука и уметности.
- Цветковић, Б. (2012а). Есфигменска повеља деспота Ђурђа Бранковића: фантастична архитектура, Жича, Есфигмен или небески станови? У И. Стевовић (прир.) *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београд* (343–364). Београд: Филозофски факултет, Досије студио.
- Цветковић, Б. (2012б). Реликвијар деспотице Барбаре Франкопан Бранковић: Прилог проучавању. *Зборник Музеја примењене уметности*, 8, 23–36.
- Цветковић, Б. (2013). Свети Сава и програм Милешеве: прилози истраживању. У П. Влаховић и др. (прир.), *Осам векова Милешеве. Историја, традиција и духовно-културни домети* (311–327). Милешева: Епархија милешевска Српске православне цркве.
- Цветковић, Б., Стевовић, И., Ердељан, Ј., (2008). *Манастир Јошаница*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Цветкович, Б. (2009а). Семантика и орнамент: принос към методологијата на изучаване на средновековната украса, *Проблеми на изкуството*, 2, 3–9.
- Djurić, V. J. (1988). Tabernacle du peuple serbe. У В. Ј. Ђурић (прир.), *Благо манастира Студенице*, 20–25. Београд: Галерија Српске академије наука и уметности.
- Drpić, I. (2011). Notes on Byzantine Panagiaria. *Зограф*, 35, 51–61. doi: 10.2298/ZOG1135051D.
- Erdeljan, J. (2012). Studenica. An Identity in Marble, *Зограф*, 35, 93–100. doi: 10.2298/ZOG1135093E.

- Evans, H. C. (Ed.). (2004). *Byzantium. Faith and Power 1267–1557* (315–316). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Gušić, M. (1977). Perizom u raki sv. Šimuna u Zadru. *Balcanica*, VIII, 145–188.
- James, L. (Ed.). (2010). *A Companion to Byzantium*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Jeffreys, E. et al. (Ed.). (2008). *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Јовановић-Марковић, М. (1986). Две средњовековне плаштанице. Запажања о техници израде. *Зограф*, 17, 57–72.
- Kalopissi-Verti, S. (1994). Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions. *Cahiers archeologiques*, 42, 139–158.
- Кандић, О. (2005). *Манастир Градац. Историја и архитектура*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Kessler, H. (2000). *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kitzinger, E. (1976). *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Константин Филозоф (1989). *Житије деспота Стефана Лазаревића*. Јовановић Г. (Прир.). Београд: Српска књижевна задруга.
- Krautheimer, R. (1986). *Early Christian and Byzantine Architecture*. New Haven: Yale University Press.
- Lidov, A. M. (Ed.). (2003). *Eastern Christian Relics*. Moscow: Progress-Tradition.
- Littlewood, A. (Ed.). (1995). *Originality in Byzantine Literature, Art and Music: A Collection of Essays*. Oxford: Oxbow Books.
- Lymberopoulou, A. (Ed.). (2011). *Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings: Studies Presented to Leslie Brubaker*. Farnham, UK – Burlington, VT: Ashgate.
- Maguire, H. (1996). *The Icons of Their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*. Princeton: Princeton University Press.
- Maguire, H. (2012). *Nectar and Illusion: Nature in Byzantine Art and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Maksimović, Lj. (1988). L'Ideologie du souverain dans l'etat serbe et la construction de Studenica. У В. Кораћ (прир.), *Студеница и византијска уметност око 1200. године* (33–49). Београд: Српска академија наука и уметности.
- Максимовић, Ј. (1983). *Српске средњовековне минијатуре*. Београд: Просвета.
- Марјановић-Душанић, С. (1997). *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*. Београд: Српска књижевна задруга, Свети архијерејски синод Српске праославне цркве, Clío.
- Marković, M. (2010). The Painter Eutybios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 38, 9–34.
- Марковић, М. (2004). Уметничка делатност Михаила и Евтихија. Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања. *Зборник Народног музеја*, 17/2, 95–117.
- McDaniel, G. (1982/1983). On Hungarian-Serbian Relations in the 13th Century: John Angelos and Queen Jelena. *Ungarn Jahrbuch*, 12, 43–50.

- Meyendorff, J. (1982). *The Byzantine Legacy in the Orthodox Church*. New York: St. Vladimir's Seminary Press.
- Миљковић, Б. (2012). Српски панагијар из Ватопеда. *ЗРВИ*, XLIX, 354–364. doi:10.2298/ZR-VI1249355M.
- Мирковић, Л. (1938). Хаљина кнеза Лазара. *Уметнички преглед*, 3, 72–73.
- Мирковић, Л. (1940). *Црквени уметнички вез*. Београд: Музеј српске православне цркве.
- Мирковић, Л., Тагић, Ж. (1925). *Марков манастир*. Нови Сад: Народни музеј у Београду.
- Нешковић, Ј. (1984). *Ђурђеви Ступови у старом Расу*. Краљево: Завод за заштиту споменика културе.
- Obolensky, D. (1994). *Byzantium and the Slavs*. New York: St Vladimir's Seminary Press.
- Палавестра, А. (1997). Део љиљанове круне са митре Кантакузине Бранковић. *Даница*, 4, 108–120.
- Panayotidi, M. (1993–1994). The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach. *ΔΧΑΕ*, 17, 143–156.
- Pentcheva, B. (2010). *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*. University Park, PA: Penn State Press.
- Petricioli, I. (1983). *Škrinja Sv. Šimuna u Zadru*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Петковић, В. Р. (1955). Манастир Велуће. Историја и живопис. *Старинар*, III–IV, 45–59.
- Роповић, Д. (2012). A staurotheke of Serbian provenance in Pienza, *Зограф*, 36, 157–170. doi:10.2298/ZOG1236157P
- Поповић, Д. (1992). *Српски владарски гроб у средњем веку*. Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета.
- Поповић, Д. (2000). Sacrae reliquiae Спасове цркве у Жичи. У Г. Суботић (прир.), *Манастир Жича. Зборник радова* (17–33). Краљево: Народни музеј, Завод за заштиту споменика културе.
- Поповић, Д. (2006). *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Prinzing G., Salamon, M. (1999). *Byzanz und Ostmitteleuropa 950–1453*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag.
- Радујко, М. (1993–94). Еклисијално-есхатолошки симболизам у евхаристијској тематици византијског уметничког круга: Небески Јерусалим у Причешћу апостола из цркве Богородице Одигитрије и врата небеског града у Причешћу из св. Димитрија у Пећкој патријаршији. *Зограф*, 23, 29–48.
- Rosenqvist I. O. (Ed.). (2004). *Interaction and Isolation in Late Byzantine Culture*. Uppsala: Swedish Research Institute in Istanbul.
- Simić-Lazar, D. (1995). *Kalenic et la derniere periode de la peinture byzantine*. Skopje: Matica Makedonska; Paris: De Boccard.
- Смолчић-Макуљевић, С. (2000). Хиландарска катапетазма монахиње Јефимије: Иконографија и богослужбена функција. У В. Кораћ (прир.), *Осам векова Хиландара: историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура* (693–701). Београд: Српска академија наука и уметности.
- Станковић, В. (2012). *Краљ Милутин (1282–1321)*. Београд: Фреска.

- Стародубцев, Т. (2006). Сликари задужбина Лазаревића. *ЗРВИ*, XLIII, 349–391. doi:10.2298/ZRVI0643349S.
- Стародубцев, Т. (2011). Други слој живописа цркве манастира Сисојевца и питање његовог ктитора. У Д. Медаковић, Ц. Грозданов (прир.), *На траговима Војислава Ј. Ђурића* (221–250). Београд: Српска академија наука и уметности; Скопље: Македонска академија на науките и уметности.
- Стевовић, И. (2006а). *Каленић. Богородичина црква у архитектури позновизантијског света*. Београд: Филозофски факултет, Интерпринт.
- Стевовић, И. (2006б). Архитектура Моравске Србије: градитељска школа или епилог водећих токова позновизантијског градитељског стварања. *ЗРВИ*, XLIII, 231–253.
- Стевовић, И. (2012). Историјски извор и историјскоуметничко тумачење: Богородичина црква у Топлици. *Зограф*, 35, 73–92. doi: 10.2298/ZOG1135073S.
- Стојановић, Д. (1977). Тканине, Вез. У Б. Радојковић (прир.), *Историја примењене уметности код Срба I* (296–299). Београд: Музеј примењене уметности.
- Стојановић, Д. (1988). Каталог. Тканине и вез. У В. Ј. Ђурић (прир.), *Благо манастира Студенице* (163–165). Београд: Галерија Српске академије наука и уметности.
- Суботић, Г., Максимовић, Љ. (2012). Свети Сава и подизање Милешеве. У Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић (прир.), *Византијски свет на Балкану 1* (97–109). Београд: Византолошки институт САНУ.
- Talbot-Rice, D. (1973). *Byzantine Art and Its Influences. Collected Studies*. London: Variorum.
- Тодић, Б. (1993). *Старо Нагоричино*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, Просвета, Српска академија наука и уметности.
- Тодић, Б. (1995). *Манастир Ресави*. Београд: Драганић.
- Тодић, Б. (1998). *Српско сликарство у доба краља Милутина*. Београд: Драганић.
- Тодић, Б. (2004–2005). Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи. *Зограф*, 30, 125–131. doi:10.2298/ZOG0530123T.
- Тодић, Б., Чанак-Медић, М. (2005). *Манастир Дечани*. Београд: Музеј у Приштини, Центар за очување наслеђа Косова и Метохије, Mnemosyne; Дечани: Српски православни манастир Високи Дечани.
- Томин, С. (1998). Покров за мошти Светог Симона Богопримца – питање дародавца. У Пантић, М. (Прир.): *Српска књижевност у доба Деспотовине* (261–270). Деспотовоц: Народна библиотека “Ресавска школа”.
- Томић-Ђурић, М. (2012). The Man of Sorrows and the Lamenting Virgin: The Example at Markov Manastir. *ЗРВИ*, XLIX, 303–331. doi:10.2298/ZRVI1249303T.
- Трифунковић, Ђ. (1979). Надгробна реч деспоту Ђурђу Бранковићу од Смедеревског беседника. *Књижевна историја*, 46, 295–314.
- Војводић, Д. (1998). Киторски портрети и представе. У Г. Суботић (прир.), *Манастир Хиландар* (249–257). Београд: Галерија Српске академије наука и уметности.
- Војводић, Д. (2002–2003). Српски владарски портрети у манастиру Дуљеви. *Зограф*, 29, 151–152. doi.org/10.2298/ZOG0329143V.
- Woodfin, W. T. (2012). *The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*. Oxford: Oxford University Press.
- Zartman, I. W. (Ed.). (2010). *Understanding Life in the Borderlands: Boundaries in Depth and in Motion*, Athens, GE: University of Georgia Press.

- Ђорђевић, И. М. (1998). Капела краља Драгутина у Ђурђевим Ступовима. *Рачански зборник*, 3, 48–57.
- Ђурић, В. Ј. (1974). *Византијске фреске у Југославији*. Београд: Југославија.
- Ђурић, В. Ј. (1991). *Сопоћани*. Београд: Просвета.
- Бирковић, С., Ковачевић-Којић, Д., Ђук, Р. (2002). *Старо српско рударство*. Нови Сад: Прометеј; Београд: Вукова задужбина.
- Ферјанчић, Б. (1987). Византинци у Србији прве половине XV века, *ЗРВИ*, XXVI, 173–212.
- Шалина, И. А. (2003). Икона „Христос во гробе“ и нерукотворный образ на константинопольской плащанице. In А. М. Lidov (ed.), *Eastern Christian Relics (305–336)*. Moscow: Progress, Tradition.

Бранислав Цветковић

СРПСКА СРЕДЊОВЕКОВНА УМЕТНОСТ
ИЗМЕЂУ ВИЗАНТИЈЕ И ЗАПАДА

Пошто се налази на раскрсници древних путева између Истока и Запада, најчешће се на развој Србије и српске средњовековне уметности гледа као на спој различитих утицаја с обе стране. Мада византијски чиниоци преовлађују када је реч о иконографији и књижевности, темељни идеолошки концепти, попут култа оснивача династије или канонизације низа владара, по пореклу и пракси ближи су западној култури. У тексту се разматрају споменички комплекси и поједначна дела настајала од позног 12. до краја 15. века на територијама српске средњовековне државе. Изабрана је грађа која најбоље може показати да је за исправно разумевање стилских, идеолошких и иконографских особености неопходно утврђивање одговарајућег контекста. Тиме се отвара простор да се све појаве у старој уметности сагледавају у смислу њихове функционалне улоге, али и низа чинилаца које их одређују, почев од традиције до људских ресурса који иза њих стоје. То значи да се везивање конкретног уметничког дела из средњовековне епохе за државни, регионални или пак национални дискурс мора нужно да обогати слојевитим сазнањима који надилазе дате оквире, исказујући сложену природу како градитељских, тако и свих других уметничких напора иза којих стоје конкретна имена, занатлијско и свако друго професионално образовање, као и идеолошки концепт заснован на веома прецизним премисама актуелне политичке и духовне теорије. Само у уравнотеженом приступу средњовековној баштини могуће је на прави начин разумети коначне облике и идејне поставке што извиру из особеног архитектонског склопа српских цркава, сложене иконографије зидног и минијатурног сликарства, необичних скулпторалних решења на фасадама и раскошних целина у оквиру реликвијарних програма, јер су веома често настајали у стваралачком сусрету протомајстора, зографа, клесара или гравера пристиглих из далеких крајева са домаћим наручиоцима и њиховим ученим саветодавцима са двора или из клира.

726.5(497.11)°18°
930.85(497.11)°18°

Димитар Корнаков
Скопје, Македонија

СОБОРНИОТ ХРАМ СВ. ИЛИЈА ВО ДОЈРАН СПОМЕНИК НА КУЛТУРАТА ОД МАКЕДОНСКАТА ПРЕРОДБА И СЕДИШТЕ НА ПОЛЈАНСКАТА ЕПАРХИЈА

Абстракт: Храмот Св. Илија во Дојран припаѓа во редот на најмонументалните објекти изградени во периодот на преродбата во 1848 година. Градител на храмот е познатиот Андреја Дамјанов од родот Рензовци – Зографски роден во село Папрадиште, Велешко а по потекло од село Тресонче, од Дебарско-Малореканскиот крај. Внатрешноста на Соборниот храм Св. Илија била живописана со фрески од братот на Андреја – Ѓорѓи, додека големиот иконостас во резба бил изработен од другиот брат на Андреја-Никола Дамјанов. За време на Првата светска војна (1916), храмот Св. Илија бил целосно срушен со што биле уништени фреските, резбите и другите вредности во ентериерот.

Клучни зборови: Македонска преродба, Јужно Вардарска долина, катедрален храм Св. Илија, Полјанска околија, просветителство, Партениј Зографски

Во текот на првата половина од 19 век на просторот на Јужно-вардарската долина било забележано интензивно обновување на старите и изградба на нови христијански православни цркви и манастири.

сл. 1



Јужновардарската долина

Архитектурното творештво на сакрални (цркви и манастири) објекти во овој дел од Република Македонија, било тесно поврзано со општествено-политичките и културни прилики во епохата на македонската преродба под османлиско владеење. Меѓу првите изградени верски објекти во времето на Преродбата на просторот на Јужновардарската долина биле: Св. Димитриј во Валандово, Св. Атанасиј во Богданци, Св. Недела во Стојаково и други населби во овој крај. Исто така и во средниот век имало цркви и манастири во: Валандово – Св. Ѓорѓи и Св. Петар и Павле, Св. Петар и Павле кај Грчиште, Св. Петар и Павле кај Собри, манастир Св. Атанасиј кај Градец, сите во Валандовско. А во Гевгелиско: цркви и манастири кај Петрово, Кованец и Палјурци. Сите овие цркви и манастири денес не постојат, а од друга страна нивните остатоци сведочат дека на просторот на Јужновардарската долина постоеле мноштво цркви и манастири, затоа што преку овие простори минувале најразличните сообраќајници кои го поврзувале Средоземието и Средна Европа.

Значајно е да се напомене дека од Јужновардарието потекнуваат и првите предвесници на македонската Преродба, а тоа се: првиот македонски хералдичар и познат зограф Христофор Жефарович, автор на епохалното дело *Стематологија* и роден во легендарниот Дојран. Од Јужновардарската долина, поточно од Дојран потекнува и првиот македонски печатар, преродбеник и архимандритот Теодосиј Синаитски, кој во 1838 година ја оснивал првата македонска печатница во Солун. Од овие краишта е и архимандрит и игумен на Зографскиот манастир Св. Ѓорѓи на Света Гора (Атос) – Антим Ризов Зографски, од село Калково кај Валандово.



сл. 2

Манастир Зограф – Света Гора го подигнале тројцата браќа охридани: Мојсеј, Арон и Јован

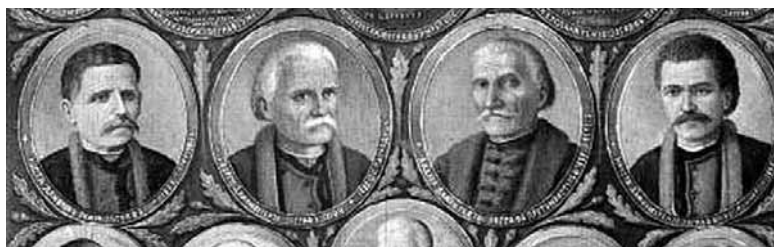
Еден од најзначајните споменици на културата од времето на македонската Преродба и седиште на Полјанската епархија (Дојранско-Кукушка епархија) е соборниот храм Св. Илија во денешен стар Дојран.



Источна и јужна фасада на црквата Св. Илија

СОБОРЕН ХРАМ СВ. ИЛИЈА

Пред влезот во туристичкиот град Стар Дојран (порано, Полин, Поленин) десно над самиот пат на едно карпесто плато, наречено „Мечкина скала“ во 1848 година бил изграден монументалниот храм посветен на Св. Илија. Градител на овој величествен храм бил познатиот и легендарен Андреја Дамјанов, од редот Рензовци-Зографски со своите браќа, Никола-резбар, Ѓорѓи зограф и Коста кој им помагал во работите. Тие со потекло се од Малореканското село Тресонче, кои во бурните времиња на крајот од 18 век се преселиле во велешките села Папрадиште на падините од планината „Солунска глава“, а подоцна во селото Ораховец во 1850 година. За градителот Андреја велíme „легионарниот“ затоа што тој изградил повеќе цркви и манастири; Св. Пантелејмон во Велес, Св. Богородица во Скопје, Св. Никола во Куманово, соборната манастирска црква во манастирот Св. Јоаким Осоговски кај Крива Паланка, Св. Богородица во Ново Село кај Штип, Св. Илија во Дојран, како и надвор од Македонија, пример црквата во Смедерово и други.



Браќа Дамјанови

Соборниот храм Св. Илија според својата архитектурна форма бил троко-рабен без куполи и со тричлени олтарни апсиди мајсторски обликовани во делкан камен. Како и другите соборни Дамјанови храмови и овој во Дојран бил изграден со големи димензии кој можел да собере преку 600 верници. Храмот имал голем нартекс, камбанарија на јужната страна и главен влез. Непосредно до храмот од јужната страна биле изградени: седиштето на Полјанската епархија и коначи во стилот на старата народна архитектура.

Внатрешноста на Храмот, во внатрешноста бил сиот украсен со фрески, најверојатно од братот на Андреја – Ѓорѓи кои заедно ги превземале сите работи. Ентериерот на храмот го исполнувале и резбани-копаничарски предмети, а во прв ред иконостасот, из-работен од Димитар Станишев од Крушево по потекло од Малореканското село Тресонче. Овој голем мајстор-копаничар е автор на повеќе резбани дела-иконо-стаси: во Охридската црква Св. Богородица Каменско, Св. Благовештение во Прилеп, тронот во Пеќската патријаршија, учесник во Рилскиот манастир заедно со Петре Гарката со кого работел преку 30 години и на крајот му станал и негов зет... Од сето горе изнесеното за храмот Св. Илија, денес се сочувани само сидини. Сè било пеплосано во Првата светска војна 1916 година за време на Дојранската епопеја.



Ентериер на храмот Св. Илија

ДОЈРАН И СОБОРНИОТ ХРАМ СВ. ИЛИЈА – СЕДИШТЕ НА ПОЛЈАНСКАТА ЕПАРХИЈА

Дојран и соборниот храм Св.Илија од времето на македонската Преродба како седиште на Полјанската епархија на чие чело бил прв епископ Партениј Зографски, имаат своја богата историја, пред сè како духовен центар. Во тие преродбенски активности-воведување богослужба на македонски јазик, а не на грчки, употреба на народен мајчин македонски јазик во училиштата и друго. Најзаслужени во тоа време во прв ред бил духовникот епископ Партениј Зографски и Димитар Миладинов, еден од главните учители во градот Кукуш.



Партениј Зографски



Димитар Миладинов

*Кој бил Партениј Зографски и кои се неговите заслуги за Дојран
и Полјанската епархија*

Партениј Зографски (1818–1876) бил духовник (монах, свештеник, архимандрит, епископ, митрополит), бил аџија, преродбеник, просветител и педагог, учебникар, граматичар и славист.

Роден е во селото Галичник Дебарско, од татко Василко и мајка Доста од родот Ажиевски. Заедно со татко му и двајцата браќа Тодор и Исаија заминале да го посетат Божјиот гроб во Ерусалим и да се удостојат со титулата „аџија“. Роденото име му било Павел, а откако се замонашил го добил името Партениј. По советите на духовникот игумен на Зографскиот манастир Анатолиј Зографски од Лазарополе, таткото на Павел, Василко, ги прифатил идеите за да го школува својот син Павел да се здобие со повисоко образование во Солун, Атина и Цариград. Првичното образование го добил во ќелијното училиште на Бигорскиот манастир Свети Јован Претеча. Тука за прв пат почнал да чита и пишува на црковнословенски јазик. Откако го завршил ќелијното училиште, во 1835 година, Павел заминал за Охрид да го продолжи образованието во основното училиште кај учителот Димитар Миладинов од кого ја научил словенската азбука.

Павел по едногодишното школување (1837–1838) заминува за Цариград да ја следи наставата во патријаршиското класно училиште, а потоа по препорака од лазарополецот Анатолиј Зографски, станал привремен проповедник во црквата на Руското дипломатско претставништво во Атина и со желба Павел да се школува во Духовната семинарија во Атина. По завршувањето тој се здобил со средно образование во учебната 1841–1842 година. Од Атина Павел заминува за Света Гора каде што се закалуѓерил под монашкото име ПАРТЕНИЈ, а по името на манастирот го добил презимето Зографски.

Во 1845 година во еден неделен празник во соборната црква во Москва бил присутен на литургијата и рускиот цар Александар II и царицата од каде бил одушевен од беседата на архимандритот Партениј Зографски и своите впечатоци ги пренел на дворскиот монах Анатолиј Зографски, кој пак од своја страна го препорачал Партениј за дворски духовен воспитувач на децата и духовник во царскиот двор. Партениј „влегол“ во царскиот двор како духовник и воспитувач на царските деца. Истовремено ја завршил Киевската духовна семинарија, а во учебната 1849–1850 година со успех ја завршува како студент и духовната академија во Москва. Потоа, Партениј Зографски продолжил да работи како духовен воспитувач и вероучител на царските деца во Петербург.

Партениј Зографски покрај мајчиниот јазик познавал повеќе јазици; латински, старогрчки, еврејски, старохалдејски, руски, француски, новогрчки, бугарски и црквенословенски. Тој бил прв наставник во Духовното училиште во Зографскиот манастир. Тука се сретнал со браќата Константин и Димитар Миладинови кои отишле во Света Гора и во Зографскиот манастир. Димитар Миладинов како македонски народен учител во Кукуш ги користел учебниците напишани од Партениј, каде наставата се изведувала на македонски народен јазик. Покрај предавањата во кукушкото училиште по учебниците на Партениј, работел и на нивното ширење во училиштата на Полјанската епархија. За ваквите активности најдобро соопштение дава Рајко Жинзифов, тогашен помошник на Димитар Миладинов во Кукуш: „Родителите не може да се нарадуваат кога ги слушаат своите деца дека им читаат од книгата на отец Партениј“ (Свештена историја). Незаборавена е и желбата и стремежот на Партениј Зографски за отварање на словенски оддел при печатницата на Киријак Држиловиќ во Солун во 1860 година со единствена цел да се испечатат книги на македонски јазик.

Од големо значење е и печатарската дејност на Дојранчанецот Теодосиј Синаитски, како крупен чекор во ширењето на духовната преродба во Македонија. Во неговата печатница во Солун се печатени книги на мајчин јазик чии автори се македонските културни дејци: Анатолиј Зографски, Кирил Пејчинович, Даскал Камче и др. За развојот на Преродбата во Полјанската епархија е придонесот и зафатот на Теодосиј Синаитски со својот предговор кон книгата на Кирил Пејчинович – Утешение грешним за Преродбата во Полјанската епархија.

И за крај уште нешто за Партениј Зографски, имено кога владиката Партениј отпатувал во Полјанин (Дојран), отседнал во владичкиот дом што се наоѓал непосредно до новоизградената црква Св. Илија. Во Дојран бил срдечно пречекан од месните христијани, писателот и публицист од македонско потекло-роден во Дојран, Христе Брзицов во својата книга Баштин крај, посветена на родното место, ќе рече: „Отец Партениј во Дојран бил пречекан како пратеник небесен со голема радост, со воодушевување, со цвеќе и песни, затоа што нај-после се остварила желбата на дојранчани да имаат домашен владика, иако под

Патријаршијата“. А дојранскиот иселеник во градот Серес (сега во Егејскиот дел на Македонија), Костадин Дуров-Дојранлија, кој за време на црковните верски празници Коледе и Божиќ ќе рече: „Како трговец посетив многу населени места во Македонија, нигде не бев удостоен да видам таков епископ или да слушнам такво епископско богослужение, со убава проповед и со поученија, од она што го видов и доживеав во мојот роден град Полјанин, а на богослужбата во црквата не можев од задоволство да се наслушам...“

Партениј Зографски кој тесно соработувал со браќата Миладинови, кога разбрал за нивното заточение во цароградските зандани и нивното погубување во јануари 1862 година бил многу разочаран, натажен и со опаднат елан за работа. Нешто подоцна, поточно во 1876 година на денот на Св. Партениј, престанало да чука благородното и хумано срце на митрополитот на Полјанската епархија – Партениј Зографски.

Во предсмртниот час, на своите најблиски соработници Партениј им рекол: „Настапува веќе крајот на патилата и страданијата на нашиот народ. Бидете бодри и бестрашни. Бог е велик и ќе нареди сè да биде добро. И Исус Христос, нашиот спасител, требаше да мине низ Голготата, за да дојде Воскресението. Така и нашиот народ, по толку маки и страданија, што ги истрпел и сèуште продолжува да ги трпи, ќе ја види својата слобода и блаженство.“

ЛИТЕРАТУРА

- Андонов-Полјанск, Х. (1981). *Дојран во минатото*, том II. Скопје.
- Брџицов, Х. (1968). *Баџин крај*. Варна: ДИ „Георги Бакалов“.
- Димовски, С. (1965). *Црковна историја на македонскиот народ*. Скопје.
- Дракул, С. (1988). *Архимандрит Анатолиј Зографски*. Скопје: Институтот за национална историја.
- Кајдамов, К. (1994). *Теодосиј Синаитски*. Дојран.
- Кајдамов, К. (1997). *Партениј Зографски – Епископ Полјански*. Дојран.
- Кантарџиев, Р. (1987). Школството и просветата во Јужновардарскиот регион во време на Преродбата. *Зборник Дојрански ракувања*. Гевгелија.
- Картов, В. (1987). Културно-просветните текови во Дојранско-Гевгелискиот регион во XIX. *Зборник Дојрански ракувања*.
- Корнаков, Д. (1986). *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на 18 и 19 век*. Прилеп: Институт за старословенска култура.
- Корнаков, Д. (2011). *Од богатата културна ризница на Македонија*. Скопје: Матица македонска.

- Ќорнаков, Д. (2013). *Соборните храмови во Македонија од времето на преродбата*. Скопје: Матица македонска.
- Ќорнаков, Д., Кајдамов, К. (2000). *Црквите и манастирите во Јужновардарската долина*. Скопје: Матица македонска.
- Ќњнчов, В. (1900). *Македонија – етнографија и статистика*. Софија: Бълг. Книжовно Д-во.
- Поленаковиќ, Х. (1978). *Преродбеникот Партенија Зографски. Зборник на материјалите од Бигорските научно-културни собири 1976–1977*, Скопје.
- Томов, Ф. (1936). *Живот и дейност на хаджи Партенија. Архимандрит Зографски, епископ Кукушко-Полянски и митрополит Нишавски. Македонски преглед, X (1–2)*. Софија.
- Трајановски, А. (1998). *Црковно-училишните општини во Македонија. (Прилог кон историјата на македонските црковно-училишни општини од нивното основање до 70-тите години на XIX век)*. Скопје: Институтот за национална историја.

Димитар Ќорнаков

САБОРНИ ХРАМ СВ. ИЛИЈЕ У ДОЈРАНУ, СПОМЕНИК КУЛТУРЕ МАКЕДОНСКОГ ПРЕПОРОДА И СЕДИШТЕ ПОЉАНСКЕ ЕПАРХИЈЕ

Током 19. века, у периоду *македонског препорода*, у региону Јужновардарске долине одвијале су се интензивне рестаурације старих и изградња нових православних цркава и манастира. Меѓу првим верским објектима изграђеним у доба препорода у том региону су и цркве Св. Димитрија у Валандову, Св. Атанасија у Богданцима и Св. Недеље у Стојакову. Већина тих цркава је већ уништена, али је важно напоменути да је један од најважнијих културних споменика из поменуте ренесансе у Македонији саборни храм Светог Илије у данашњем Дојрану, седиште Пољанске епархије, тј. Дојранско-кукушке епархије.

Храм Св. Илије у Дојрану један је од најмонументалнијих објеката, изграђен 1848. године током периода препорода. Градитељ храма је познат Андреја Дамјанов од рода Рензовци-Зографски, рођен у селу Папрадиште (Велес), а пореклом из села Тресонче, из Дебарско-Малоречанског региона. Црква је осликана фреско представама које је израдио брат Андреја – Ђорђе, док је велики изрезбарени иконостас начинио други брат Андреја – Никола Дамјанов. Током Првог светског рата (1916), црквено здање је потпуно девестирано, што значи да су уништени живопис, резбарије и друге вредности.

Велике реформе спроведене у поменутом добу, објединиле су културне и духовне активности, које су углавном видљиве преко архитектуре, али и кроз примењену уметност, попут дубореза. Важно је истаћи да с подручја Јужновардарске долине потичу прве претече македонске ренесансе, најпре Христофор Жефаровиќ, као и први македонски штампар, реформатор и архимандрит Теодосије Синаитски, те Антим Ризов Зографски, архимандрит и игуман манастира Светог Ђорѓа, тј. Зографа на Светој Гори.

Широке образовне активности у региону Пољанин, највише су видљиве кроз изузетан рад и карактер Партенија Зографског. Ова изузетна личност била је реформатор, свештеник, епископ, и наставник, такође и писац уџбеника и словенски граматичар. Димитар Миладинов, македонски народни учитељ у Куклешу, користио је уџбенике које је написао Партеније, јер се настава одвијала на македонском народном језику.

Поштован и од руске владарске династије, он наставља свој рад као први духовни учитељ у школи поменутог Зографског манастира, као и у свом родном крају, настављајући мисију својих претходника и савременика.

Његов рад је добро знан преко књига објављених на македонском језику, што говори о важности његове мисије у Македонији за очување матерњег језика, у црквама, као и меѓу масама, посебно у региону Јужновардарске долине.

Redžep Škrijelj

Državni Univerzitet u Novom Pazaru
rekasancak@gmail.com

LIKOVNI FENOMEN ISLAMSKE EPIGRAFIKE NA SPOMENICIMA KULTURE U NOVOM PAZARU

Apstrakt: Epigrafika na islamskim spomenicima u Novom Pazaru je zaseban kulturni fenomen. U likovno arhitektonskom pogledu ubraja se u najznačajnije kulturne artefakte osmanlijskog perioda na našim prostorima. Od svog nastanka pa do danas predstavlja veoma prepoznatljivo intelektualno i duhovno žarište grada u čijem je okrilju vijekovima kreirana izuzetna naučna i umetnička energija. Po svom izgledu i izuzetnom kaligrafskom umijeću može se definirati kao svojevrsan likovni fenomen. Shodno tradiciji islamske umjetnosti, ovdje je riječ o jedinstvenoj kaligrafiji koja je gotovo neizostavan elemenat ovdašnje islamske sakralne i profane kulture, koja se u klasičnoj islamskoj monumentalnoj umetnosti smatra najuzvišenijim oblikom. Mnogi su historičari umetnosti ukazivali na njen značaj i likovne posebnosti. Ovi zapisi, koji su primer jedinstvene zidne kaligrafske ornamentike, što ukazuje na nekadašnje domete novopazarske islamske kaligrafije. Na njima su nepoznati kaligrafi i poznati pesnici (Ahmed Vali i dr.) ostavili veoma značajan beleg historijske prošlosti.

Uprkos značajnoj devastaciji i samourušavanju pojedinih islamskih objekata, ostale su mnoge ploče (tur. tarih) kao jedinstveno svedočanstvo vremena. Valorizacija likovnog značaja ovih poetsko-kaligrafskih artefakata i njihovog likovnog fenomena, otvara posebnu stranicu naše sveukupne kulture u kojoj su ovi nepoznati umetnici istinski hroničari grada. Dešifriranjem doskora neartikulirane posebnosti ove epigrafike otkrivamo značajne podatke mnogih islamskih građevina (džamija, tekija, hamama, banja, česama, mostova...) koji su još jedan od blistavih primera orijentalno-islamske zidne ornamentike od posebne vrijednosti. Jedinstven slovni vez ovog vida likovne umetnosti, pretvara čitavu kaligrafsku kompoziciju u skladno ukomponovan rukopis koji poprima formu likovno-historijskog artefakta. Ovaj vid kreativnosti i nadahnuća jednog ili više autora (pesnik, kaligraf i kamenorezac) daje priliku bezgranične umetničke improvizacije kojom se, postupkom naglašene ritmike slova, vertikalna i linearna forma, ispunjava tekstualno-teksturalni dio, ukrašen neizbježnim floralnim i simboličkim motivima (vijenac, točak sudbine, cvijeće) islamske umjetnosti. Obilježje likovno-tehničkih varijacija nadilaze sferu krasnopisa i prerastaju u stvaralački fenomen koji odiše jedinstvenom skladnošću i epigrafskom estetikom opravdavajući snagu poruke da: „jedino pisana riječ ima pravo da asocira na pojam transcendentalnog u umetnosti u islamu“ (Mujezinović, 1977).

Ključne riječi: epigrafika, islamska kaligrafija, Novi Pazar, džamije, tekije, česme

UVOD

Povod za pisanje ove studije je veoma loše stanje islamskih epigrafike, naročito, nadgrobni spomenika koje smo utvrdili obilaskom nekoliko najpoznatijih lokacija u Novom Pazaru i njegovoj okolini.¹ Razlog njenog propadanja i temeljnog urušavanja je duževremenska nebriga za njenu zaštitu i konzervaciju. Riječ je o kulturnom naslijeđu iz vremena vladavine Osmanlija, koje je više od stotinu godina prepušteno društvenoj nebrizi i opštoj zapostavljenosti.

Našu pažnju su privukla dva najveća mezaristana (grobља) u Novom Pazaru: „Veliko groblje“ i „Groblje Gazilar“, na kome se, pomiješan sa novosagrađenim, nazire po koji stari nišan (spomenici) različitih veličina, obima i izgleda. S obzirom na to da se za ovaj dio baštine može reći da predstavlja nacionalnu kulturu sjećanja, mi veoma malo znamo o njenoj strukturi o čemu govori pomenuta nebriga za dio epigrafskog blaga koji predstavlja most sa minulim tradicijama i kulturama. Prilikom posjete ovih mjesta, uvideli smo da izgled i oblik ovih kamenih uzglavlja podsjeća na „tursko doba“, na zaboravljena groblja (tur. mezaristan). Većinom su to kamene i mermerni stećci ili nišani, urađeni kao kamene nadgrobne ploče (tur. „mezar taş“) kraj uzglavlja, poznati i kao *başluci* (tur. „baş taşı“), sa *stopama* (tur. ayak taşı) postavljenim u podnožju groba kao nijemi svjedoci (tur. „şahide“) skladno ukrašenog groba. Izgravirani motivi na ovim nišanima su manifestacija odanosti i poštovanja tradicije predaka koja svoje korijene i simboliku, sličnu ranijim tradicijskim školama, vuče još od najranijih vremena. Kao i u drugim kulturama izgled i kvalitet pomenutih kamenih uzglavlja zavisi od materijalnog i društvenog statusa počivše osobe i ekonomske snage njihovih naručioca.

Ispisivanje stihova ili običnih natpisa s određenim značenjem i misaonošću se najčešće povjeravalo pjesnicima, a pisanje oprobano kaligrafu koji je zajedno sa klesarom sve to pretvarao u umjetničko djelo neobične likovnosti i izgleda. Osim Burse, Jedrena i Carigrada, kao najpoznatijih centra za izradu nadgrobni spomenika (nišana), ovakvi nišani su se mogli naručiti u Solunu, Skoplju, Prizrenu, Skadru i Novom Pazaru, odnosno mjestima u čijoj su blizini postojali kamene rudnici (tur. maydan) iz kojih je eksploatisan materijal za njihovu izradu.

LIKOVNOST NOVOPAZARSKE ISLAMSKE EPIGRAFIKE

Kamen je u historijskoj prošlosti bio najviše korišćeni material za izradu sakralnih i profanih objekata, izradu nadgrobni spomenika, dekoraciju džamija, turbeta, hamama, mostova, česama i ostalih objekata islamske kulture na kojima su umjetnici i kaligrafi

¹ Razmatranjem ove oblasti staroosmanlijske graditeljske kulture obišli smo novopazarske seoske i gradske mezaristane (grobља) i sastavili ovaj rad, u vidu pisanog dekreta, kojim svim snagama alarmiramo kulturnu javnost na veću zainteresiranost za zaustavljanje njihovog daljeg propadanja, rušenja i utanjanja u ovovremenski vakuum. Svijest o značaju ove dragocjene epigrafske baštine pruža izvanrednu mogućnost njene zaštite i korišćenja kao historijskog izvora.

utiskivali dekorativne akcente onovremenske kamenoklesarske arhitekture. Najupečatljivija komunikativna poveznica između prošlosti umrlih i ovih spomenika je pismo, dekorativno i jasno napisano, ali i crtež, motiv, simbol i sve ostalo što dubinom svoje poruke progovara u kamenu. Brojni epigrafski spomenici na pomenutim novopazarskim grobljima svjedoče da su to kamena uzglavlja u vidu izgraviranih ploča na kojima se u riječi ili stihu iskazuju najdublja osjećanja i poruke. S obzirom na činjenicu da znakovna simbolika epitafa kod sunitskih muslimana ne može imati slike životinjskih ili ljudskih likova, svjedoci smo manjeg dijela nadgrobničkih spomenika koji ih posjeduju.² U islamskoj epigrafici ima primera prikazivanja životinjskih likova. Uprkos tome, na nekim nišanima se mogu uočiti određene ikoničke predstave koje simbolizuju određene karakterne osobine ličnosti koje sugerišu: *nadimak* (krokodil, tigar, zmija) *dobrodušnost*, *patriotizam* (zastava), *lukavstvo* (lisica), *ljubav* (leptir, slavuj), *hrabrost* (lav), *snagu*, *vjernost* (pas) i slično (Kaybolan, 2005, str. 26). Pažljivom analizom ovih detalja može se otkriti pozadina makar dijela ove veoma zanimljive epigrafske plastike, koja nudi različite znakovne (simboličke) i govorne predstave o osobama kojima je posvećena.

Otkrivanjem simboličke zavjese novopazarske islamske epigrafike, može se steći utisak da ona nema nekih značajnijih razlika sa ostalim nišanima iz osmanlijskog doba. Oblik groba, natpis i simbolički znakovi su veoma razumljivi i nude detaljno rasvjetljavanje podataka o osobi koja počiva u grobu, bilo da je muškarac, žena ili dijete. Dok su dječja kamena uzglavlja manja po veličini, kod žena su ukrašena cvijećem, ponekad sa prikladnim detaljima ženskog nakita (ogrlica, minđuše i sl). Kamene ploče na grobovima odraslih muškaraca mogu otkriti i zanimanje pokojnika, njegovu vjersku orijentaciju (hodža, mujezin), derviški red i slično, a najčešće teme koje asociraju na nadgrobna uzglavlja muških osoba su: turban, kauk, tj. na turskom jeziku kavuk i fes (Kaybolan, 2005, str. 26).³

Ovu znakovnu simboliku čini i profesionalna orijentacija državnika, plemstva, sveštenstva, vojnog činovništva i institucija, trgovaca, zanatlija i ljudi iz svih oblasti nauke. Do kraja XVIII vijeka bio je zastupljen i turban sa ovojnicom ili sarukom. Nakon ukiđanja janičarskog korpusa i uvođenja fesa (1826) počela je njegova upotreba, a dvije godine kasnije (1828) izrada nadgrobničkih spomenika koji su pri vrhu uobličavani u vidu fesa, kao jednog veoma važnog detalja kraj uzglavlja umrloga (tur. *başluk*). Fes koji je poticao iz vremena vladavine sultana Mahmuda II, Abdulmedžida, Abdulaziza i Abdulhamida zvao se „Mahmudija“, „Medžidija“, „Azizija“ ili „Hamidija“ fes. Kaligrafske i kamenoklesarske škole su permamentno obučavale majstore dekorativnih umetnosti (tur. *hatt*) tako da je tijekom vremena ovaj vid islamske monumentalne kulture dobio svoje eminentne predstavnike. Uz veliki broj oštećenih i nešto manji broj kvalitetno očuvanih spomenika nadgrobnog graditeljstva, pruža se mogućnost spoznaje grafije nekih drugih

² Takvi su nišani (nadgrobne ploče) na derviškim grobovima kojih ima oko Gurbijevog turbeta na Gazilaru (vidjeti: R. Škrijelj, 2006).

³ Ibidem, 28.

jezika i kultura (turski, perzijski i arapski). Podizani su u čast zaslužnih pojedinaca, učenjaka, vojskovođa i plemstva. Njihova zajednička determinanta su lijepo izvedeni lukovi sa ornamentima i ostalim elementima islamske dekorativne plastike. Svaki nišan ima svoju monumentalnu vrijednost i originalnost. Budući da patrijarhalni islam ne prihvata likovno prikazivanje ljudi u „mrtvoj stvari“ (kamenu), može se vidjeti da kod ovih mezarских (grobnih) ornamenta dominiraju motivi fitogenog karaktera i kaligrafski simboli slični prirodnim formama biljaka koje iskusni majstor vješto pretvara u jedinstvenu fitolitogeografiju. Namjera je da se neke osobine i želje počivšeg predstave urezivanjem ili izuzetno suptilnim nijansiranjem u kamenu.

MOTIVI I SIMBOLI

Osim opšteživotnih, na epitafima su prisutni elementi islamskog misticizma (tur./ar. tesavufa), koje je uslovalo postojanje nekoliko derviških redova. Zbog toga se kapa, koju je umrli nosio za života, našla na vrhu grobnog kamena. One duže su predstavljale simbol derviškog reda, ili tarikata, Mevlevija i imale su simboliku kamenog uzglavlja. Spomenici pripadnika derviškog reda *Bektašija* na glavi (tur. bašluk) imaju kapu sa 12



Sl. 1

Ženski nišan sa motivima čempresa u podnožju (Palanka džamija u naselju Bukreš):

*„Jedino je Bog (Allah) besmrtan
Treće carske vojske
Sedmog odreda, Pešadijskog puka,
Prvog bataljona Šestog eskadrona
Kapetana (Juzbaše) Mehmed-age
supruga,
umrla Fatma hanuma
Za dušu
Fatihu
04. novembar 1871. godine.“*

jednakih poprečnih traka (tur. „Hüseyn!“) i 4 trake „Edhem“ (Kaybolan, 2005. str. 26). Isto je i sa grobovima reda Bektašija koji imaju kamen od 12 uglova („teslim taşı“). Jedan od simbola je i *točak* ili „*kolo sudbine*“ (tur. çarkı felek) koji se ucrtava na podnožnim, najčešće, ženskim nišanima. Svoje simbole na kamenim pločama imaju i ostali derviški redovi. „*Drvo života*“ je jedan od učestalih motiva na ovim kamenim stećcima, naročito figure ptica umetnuta na razgranatim krošnjama naslikanog drveća, koje su simbol obilja i plodnosti. Čempres, kao simbol smrti, veoma je zastupljen na motivima u grobnicama. Ostaje zelen i ljeti i zimi, a simbolizuje i jedinstvo, strpljivost i poštenje. U slučajevima kada je u čempresu ucrtan čempres, to simbolizira smrt žene koja je rodila kćer (Kaybolan, 2005. str. 26).

Ima i mnogo drugih motiva, a jedan od njih je naslikana biljka *hašiša*, kao simbol vječnog sna i raja (tur. cenet/ džennet). Motiv *vočke* simbolizuje besmrtnost, jer je muslimanima raj simbol *životnog voća*, tako da ovaj simbol predstavlja povratak Bogu, jer u sebi ima sjeme koje je simbol istinskoga – onoga iz čega se nešto rađa ili niče. Jedan od motiva je i *lala*, koja simbolizira jedinstvo Boga. Međutim, prevrnuti motiv lale ili „uplakane djevojke“ označava smrt neudate djevojke. U tim kamenim egzemplarima se može protumačiti klasna i druga pripadnost. Možemo je prihvatiti kao temeljitu etnografsku skicu određenog geoprostora ili otvoreni muzej jednog naroda, njegove religije, kulture i običaja, načina odevanja (turbani, fes) i društvene delatnosti.

Svaki od ovih simbola govori o jednom vremenu, narodu, gradu, društvu i odlasku na „drugi svijet“. Mnogi sadrže kraću biografiju pojednica kome je namenjena poruka iz Kur’ana: „*Sve što živi smrt će okusiti i ponovo nama vratiti!*“⁴ uz napomenu da je Bog (Allah) prvi i zadnji vlasnik nekretnine na kojoj umrli počiva. Iz tih razloga, historijska i kulturna dimenzija pomenutih spomenika čini višestruku važnost ovog epigrafskog materijala kao značajnog izvora prošlosti jednog naroda, a groblja jedan od rijetkih čuvara naši historijske prošlosti kojima se dive i mnoge kulture Zapada. Takva epigrafska znamenja predstavljaju nijeme svjedoke koji saopštavaju relevantnu istinu o toj prošlosti, čak i neke dijelove nepoznate ili skrivene historije istaknutih reprezenata određene društvene zajednice. Ova groblja su otvorena pozornica na kojoj počivaju mnoga ugledna imena naše historijske, kulturne i književne prošlosti, i kao takva predstavljaju nezamenljivo nacionalno blago. Islamska epigrafika nudi priliku za spoznaju i očuvanje staroturskog, arapskog i persijskog jezika, kojima su kaligrafi, bilježeći određene tokove vremena, ukrašavali stranice istesanih kamenih blokova. Mnogi kamenoresci, neimari i kaligrafi nisu ni znali da time ispisuju veoma važne detalje historije i kulture, jezika i običaja jednog dijela naroda i da na taj način stvaraju neprocjenljivu umjetničku artefakturu, pretvarajući je u jedinstveno kulturno blago koje je stasavalo na fonu islamske tradicije.

⁴ „*Kullu nefsin zaikatul mevti summe ileyna turce’un*“ (Kur’an, Al-Ankebut, stih 57).

EPIGRAFIKA KAO UMJETNOST UREZANA U KAMENU

Često je u našoj historijskoj prošlosti kamen bio najviše korišćen materijal za izradu stambenih i sakralnih objekata. Neizostavni je dekorativni elemenat za izradu nadgrobnih nišana, džamija, turbeta, hamama, mostova, tvrđava, česama i šadrvana, kao i natpisa na vjerskim objektima i mjestima na kojima su utiskivani akcenti nekadašnje kamenoklesarske arhitekture. U neposrednoj povezanosti sa tom arhitekturom, najubjedljivija komunikativna spona je pismo, i to ono najbolje, ono dekorativno. Ali i crtež, koji dubinom i snagom svoje poruke, kaligrafskom jasnoćom i jačinom ukrašavaju islamske nadgrobne ploče – nišane i sakralne javne objekte. Potpuno je jasno da u islamskoj umjetnosti ova epigrafika ima svoju univerzalnu primjenu, jer je svojom zastupljenošću stekla primat tipične graditeljske ornamentike.



Sl. 2

Mezar u obliku sarkofaga sa nišanom (viši od 1 m) i turbanom, osmougaone osnove, na jednom od najstarijih mezaristana u Sandžaku zvanom *Jermiše*. Sva je vjerovatnoća da je na ovom malom groblju ukopano 20 še(j)hova [tur. yirmi, – dvadeset + şeyh, – vođa derviškog reda (starješina tekije)]; ili 20 šehida (tur. şehit, – musliman koji junački pogine u borbi za vjeru). Činjenica da na ovom mjestu građani permanentno pale svijeće, ukazuje na postojanje turbeta oko koga su se nekad okupljali derviši. Naziv *Jermiše* u svojoj osnovi ima turski glagol ermek (stići, dosegnuti, dospeti) koja tvori glagolski oblik ermişler („Oni koji su stigli“ ili „dospeli do kraja“). Na nišanu ispod turbana postoji dosta oštećen natpis: La-illaha il-Allah Muhammedun resullulah (Allah je jedan, a Muhamed je njegov vjerovjesnik), a ispod njega na vratu nišana: El-mutevefa, el-Merhûm el-muhtaç... (Umrli, upokojeni, potrebni...) elf ve ašr hicriye (1010.H), odnosno 1504/05. godina (Mujezinović, 1977, str. 145).

Sl. 3



Arapov grob u Novom Pazaru, sa kamenim sarukom (turbanom) bez natpisa sa urezanim sabljom, koja svjedoči da u mezaru leži poginuli ratnik ili šehid, jedan je od najstarijih epigrafskih obeležja u Sandžaku. Postanak ovog mezara vezan je za dvije legende o nekom Arapinu: prva, da mu je u pokušaju da zarobi svatove i otme im nevjestu posječen vrat i da je tu ukopan, a druga, da je bio posječen u nekom ljutom boju i da je glavu pod pazuhom nosio do Novog Pazara. Izdahnuo je kad ga je ugledala neka žena, rekavši: „Eno čovjeka bez glave!“ Na mjestu gdje je pao podignut je čuveni „Arapov mezar“ (Ђорђевић, 1984, str. 143–144), na *Velikom mezaristanu* (groblju) kraj Novog Pazara, na lijevoj strani puta prema Sjenici. Sudeći prema konstrukciji i materijalu nišana sa turbantom, mezar neznanog Arapina je stariji od 350 godina.

Danas na ovim grobljima postoji više vrsta spomenika i građevina na kojima su uklesani arapski, bosanski i turski natpisi, ali i razni vjerski i statusni simboli. Podizani su u čast zaslužnih ljudi: učenjaka, vojskovođa, „dobrih“ i plemića. Njihova zajednička determinanta su lijepo ograđeni lukovi sa završecima i ornamentima. Svaki ponaosob ima vlastitu monumentalnu vrijednost i originalnost. Budući da patrijarhalni islam nerado gleda na plastične predstave ljudi u mrtvoj stvari, kod ovih mezarskih ornamenta dominiraju motivi fitogenog karaktera, sa kaligrafskim detaljima sličnim prirodnim fitolitima, koje je mezaroklesar pretvorio u jedinstvenu mahalsku, džamijsku ili javnu fitolitogeografiju, sa ciljem da se urezivanjem najfinijih nijansi u kamenu, uključujući nošnje i folklorne simbole, naglase posebne osobine umrloga.⁵

⁵ Na mnogim mezarjima dobar dio nadgrobničkih spomenika sačinjavaju nišani janičara. Oni su između XV i XVIII vijeka predstavljali kičmu Osmanlijske vojske i bili privatna skupina ratnika, od kojih su mnogi još kao djeca putem krvnog poreza (tur. *devşirme*) uzimani od svojih porodica i na taj način bili uredno institucionalizovani u pravni sistem Osmanlijske države. Do XVII vijeka važio je zakon kojim su do kraja života morali da ostanu neoženjeni i da žive u kasarnama, ali je tada jednostavno prestao da važi.

Sl. 4



Ženski spomenik sa ibrikom (bokalom) i cvijećem u dvorištu Hajudin džamije u naselju Parice:

*El Merhûme
Ve-l Magfûre
Naya bint-i Fezyullah
Rûhuna Elfâtîha
Sene 1268*

Prijevod:
*Umrta,
od Boga oproštena
Naja kći Fejzulaha
duši njenoj preuči Fatihu
1851/52. godine**

*Transkripcija i prepjev, R. Š.

Evidentno, pored turbeta i tekija, najljepše epigrafske egzemplare zatičemo na baš-lucima mahalskih i džamijiskih grobalja (mezaristana). Na njima su još uvijek vidljivi tragovi ozbiljnog i teškog rada anonimnih umjetnika-kamenoklesara i drugih kreatora ovih lijepih umjetničkih bravura urezanih na bijelim, sivim i svijetlo crvenim kamenim pločama. Boja je jedan od najvažnijih detalja u islamskoj epigrafici. Akcenat je na bijeloj, koja asocira svjetlost i jasnoću. Sjaj koji je suprotan tami koja umrlog očekuje u zemlji-noj utrobi. Svjetlosti koja oponira mraku nastalom prekrivanjem groba. Bijela boja ka-menih ploča i bijela boja ćefina (tur. kefen), tj. platna u kojem se umrli umotava, glavni su motivi i alternativa zastrašujućem mraku zagrobnog života.

Epigrafika se sve jasnije doživljava kao pretočena besjeda umrlog, sročena na kame-noj ploči u jednu poetski, jezički i konceptijski kompaktnu vizuru, koja sa pozicija svoje univerzalnosti, kazuje veoma mnogo o ljudima sa ovih prostora. Njihovo djelimično ili potpuno razotkrivanje predstavlja epistolarnu polemiku kamenoklesara i znatiželj-nih posjetilaca mezara o prolaznosti bića, koga je, navlačeći gust plašt zaborava, svojom neumitnom i prirodnom surovošću, davno prekrila zemlja. Mnogi epitafi su vrijedni nišanski zapisi koji služe kao dopuna nedopisane historije koju je nečija smrt upečatljivo urezala i ostavila.

Fokusiranje ovog nadgrobnog graditeljstva ka zlatnoj auri spomeničkog naslijeđa, otkriva našu težnju da se čuvanjem i revitalizacijom ovog ugroženog vida epigrafske kul-

ture ostane kulturološki živ! Obradom podataka sa ovih nišana, spasava se od zaborava jedna umiruća i nezaštićena, pisana kultura, koja pokazuje kolektivni nemar od kojeg nas, vrlo postidene, brani nečiji osjećaj odgovornosti, pun stvaralačkog i energetskog nemira koji se pretvara u načelo: stati na putu njihovog uništenja!?

Epitafsko „detroniziranje“ ljudskog života – njegovo svodenje na status, harfovima ispisanog, nišana kao vida nadgrobnog ornamenta, predstavlja finalizaciju ovosvetskog postojanja i „uokvirenja“ umrlog bića u kamenu plastiku skiciranog mezara koji mu postaje „vječna kuća“, i jednu od „prijelaznih faza trajanja“ između smrti i „sudnjeg dana“.⁶ Taj novi grobni poredak eliminiše sva bogatstva i vojničke činove, a nišan kraj uzglavlja, sa eventualnim natpisom, jedini njegov fragment na zatvorenoj ovozemaljskoj kapiji. Saznanje da kamena uzglavlja ovih nepoznatih stanovnika nisu nikakav uslov za prelazak u raj ili pakao (dženet ili džehenem), bez obzira na sve metamorfoze, ipak su potvrda teze da: „kraja života zapravo i nema, jer nema ni smrti!“ Zato se smrti ne treba ni bojati, jer ona, kako poručuje mudri Mevlana, „i nije smrt, već rađanje“ (Dželaluddin, 1991).

Novopazarska epigrafika je autentična, gotovo folkloristički precizna rekonstrukcija nekih elemenata socijalnog života, suvereno pretočena u sada već poznat govor kamenih ploča, koji poetski, jezički i konceptijski, predstavlja jednu kompaktnu vizuru sa pozicija svoje univerzalnosti kazuje mnogo toga:

Sl. 5



Natpis na grobu u Hajrudin džamiji u naselju Parice u Novom Pazaru sa „Abdulmedžid ili Medžidije fesom“:

*Umrli
od Boga oprošteni
zapovjednik kasarne
Juzbašić Husein-aga
Za njegovu dušu
El Fatiha
1854/55. godine **

*Transkripcija i prepjev, R. Š.

⁶ Sudnji dan ili „Jevm il Ahir“: „Allah će vas – nema Boga osim Njega – sigurno sabrati na Sudnjem danu, u to nema nimalo sumnje! A čije su riječi od Allahovih istinitije?“ (*Kur'an*, poglavlje *En-Nisa*, stih ili ajet 87).

Sl. 6



Grob sa oštećenim i prevrnutim nišanom Sulejmana Girita, na uzvišenju novopazarskog mezaristana Gazilar. U blizini se nalazi mezar jednog od njegovih savremenika, pisca, Arif efendije Sarajlije. Na nišanu, jedva čitljivo, stoji natpis:

*On (Allah) je besmrtan
Umrli Hadži
Šejh Sulejman-efendija Krićanin
za njegovu dušu
proući Fatihu.
Godina 1904./5.**

*Transkripcija i prepjev, R. Š.

Sl. 7



Nišan na grobu pjesnika Arifa Brkanića-Sarajlije (1860/61–1916) na groblju Gazilar u Novom Pazaru:

*Umrli
Sarajli Arif efendija
Umro hidžretske 1334*

*Marta 1916. godine.**

*Transkripcija i prepjev, R. Š.

Sl. 8



Nišan pripadnika derviškog reda *Bektašija* sa kapom koju čini dvanaest jednakih dilima ili kajasa (traka). Ovaj je napravljen na grobu pesnika sufije, mistika i šejha beктаšijskog i nakšibendijskog derviškog reda, slavnog Derviš Ahmed Gurbija (1698/99–1775/76) ili Gurbi Babe, iz Novog Pazara koji se nalazi u istoimenom turbetu.

Sl. 9



Ženski nišan sa natpisom i floralnim (cvjetnim) motivima na groblju Gazilar:

*„Umrla, Aziza kćer Sait-age
Hadžovića, za dušu joj prouči
molitvu (ar. Fatihu)
Godine 1277./1860/61.“*

Sl. 10

Sl. 11



Ženski grob sa cvjetnim motivima, draperijom i podnožnom pločom sa motivom *točka sudbine* (tur. *çarki felek*) na Gazilaru:
*„On (Bog) je najveći... Svijet
prohuj, dušu mi smrt sustigla,
žrtva sam crnom zemljom
prekrivena... komandanta (tur.
kolağa) novopazarske tvrđave
Halid-agina supruga Munira.
Za dušu joj molitvu proučite.
3 Šubat 1300./ 3. februar 1883.“*

Sl. 12



Ženski nišan u obliku posude za vodu – *ğuguma* (tur. *ğüğüm*) sa slovnim ukrasima u obliku cvijeća i nakita na mezaristanu Gazilar:

*„Umrla od Boga oproštena
Paša-hanuma kćer Ali-agina
Duši njenoj prouči molitvu (ar. Fatiha)
H.1292/ 1875/76.“*

ZAKLJUČAK

Prikazivanjem nekoliko tipova nadgrobnih spomenika, vrlo dotrajale i nezaštićene islamske kulture Novog Pazara, činimo pokušaj rasvjetljavanja samo jednog dijela sačuvanog epigrafskog materijala koji je rezultat višedecenijske empirijske ekspedicije po lokalnim i regionalnim riznicama epigrafske baštine. Studija se referira na veoma raznolike egzemplare nadgrobnih i drugih kaligrafski obrađenih spomenika. Iza njih ostaju tragovi mukotrpnog i ozbiljnog zalaganja anonimnih umjetnika-kamenoklesara, koje predstavljamo našoj kulturnoj i naučnoj javnosti. U ovoj zlatnoj auri novopazarske islamske epigrafike stoji nekoliko veoma vrijednih zapisa koji snagom pisane poruke otkrivaju neke nepoznate stranice historije Novog Pazara od XVI do prve polovine XX vijeka. Poruke i pouke epitafa otimaju od zaborava kreativnost ljudi koji su u zemaljskom životu slijedili Božje zakone.

LITERATURA

- Azemović, Z., Luboder, Z. (2007). *Urezano u kamenu i pamćenju*. Rožaje: CZK.
- Bejtić, A. (1953). Spomenici osmanlijske arhitekture u Bosni i Hercegovini. U *Prilozi za orijentalnu filologiju i istoriju jugoslovenskih naroda pod turskom vladavinom* III–IV, 229–297. Sarajevo: Orijentalni institut.
- Ђорђевић, Т. (1984). *Наш народни живот*, књ. III. Београд: Просвета.
- Rumi, Dž. (1991). *Mevlana – Šebi Arus (Nevestina noć)*. Sarajevo: „El-kalem“.
- Kayabolan Medeniyetimiz, Hekimoğlu (2005). *Ali Paşa Camii Haziresi'ndeki Tarihi Mezar Taşları*. İstanbul: „Damla Yayinevi“.
- Муџезиновић, М. (1977). Исламски епиграфски споменици Новог Пазара. У *Новопазарски зборник* 1, 137–155.
- Стангос, Н. (2000). *Речник уметности и уметника*. Нови Сад: Светови.
- Škrijelj, R. (2014). Derviši, tekije i turbeta u Sandžaku. U Zbornik sa međunarodnog naučno skupa *100 godina od odlaska Osmanlija sa Balkana* (Podgorica, 12–15 .oktobar 2012), knj. I (57–58), 225–270.
- Škrijelj, R. (2008). Derviš Ahmed Gurbi Baba. *Bošnjačka riječ*, 2, 72–74.

Redžep Škrijelj

THE ARTISTIC PHENOMENON OF ISLAMIC EPIGRAPHY AMONG
THE CULTURAL MONUMENTS IN NOVI PAZAR

The Islamic epigraphy among the monuments in Novi Pazar is a special cultural phenomenon. From an artistic or architectural viewpoint it belongs to a conglomerate of very important civilizational artifacts of the Ottoman legacy. Since its creation until these days it represents the recognizable intellectual and spiritual core of the city in which a huge artistic energy was accumulating throughout the centuries. Its appearance along with the exceptional calligraphic skills

defines it as a special artistic phenomenon. In accordance with the tradition of Islamic art it has been considered a unique example of calligraphy and a constant element of the local sacral Islamic and profane culture valued as most sublime in the classical Islamic monumental art. Many historians have pointed out the importance and the artistic specificity of this unique decorative shaping and ornaments which testify the range of Novi Pazar Islamic calligraphy. Here many unknown calligraphists and famous poets left their mark in history.

Despite the devastation and lack of maintenance of many important Islamic objects, these inscriptions bring a unique testimony of the time. The importance and the artistic phenomenology of these poetic-calligraphic artifacts opens the page of our entire culture in which unknown artists are the chronologists of the city. The speciality of this epigraphy reveals important details about the building of mosques, khanaqs, Turkish baths, spas, faucets, bridges etc. The unique letter embroidery and clearness create harmoniously composited handwriting which takes a form of a special artistic and historical artifact. The creativity of one or many authors (poets, calligraphists or stonecutters) gives a picture of endless artistic improvisation by which, through emphasized rhythmic of letters, vertical and linear forms, the textual and textural part decorated with the unavoidable floral and symbolic motives of Islamic art is fulfilled.

The abundance of artistic and technical variations surpass the sphere of calligraphy and grow into a creative phenomenon which exudes unique harmony and epigraphic esthetics justifying the power of the message: “only the written word has the right to associate the meaning of the transcendental in Islam”.



**ОДЈЕЦИ СВЕТСКИХ РАТОВА,
МЕМОРИЈАЛИ, ПОЛИТИКЕ...**

**THE ECHOES THE WORLD WARS,
MEMORIALS, POLITICS...**

Владан Виријевић

Филозофски факултет Универзитета у Приштини
са тренутним седиштем у Косовској Митровици, Катедра за историју
virijevicvladan01@gmail.com

СРПСКА ВОЈНИЧКА ГРОБЉА У ОСМАНЛИЈСКОЈ ИМПЕРИЈИ И ЊИХОВА СУДБИНА НАКОН БАЛКАНСКИХ РАТОВА (1912–1913) И ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА (1914–1918)

Апстракт: Борбе српске војске у Балканским и Првом светском рату за последицу су имале велике људске губитке. Део погинулих или од болести и исцрпљености умрлих сахрањен је ван територије Србије, односно у земљама региона у којима их је смрт задесила. Такав историјски усуд задесио је и српске војнике погинуле и умрле приликом опсаде Једрена 1912. године, као и оне који су, као ратни заробљеници, преминули у Цариграду током Првог светског рата. У раду ће, на основу необјављене архивске грађе, написа из штампе и релевантне литературе, бити изложене неке околности у вези покушаја да се гробови тих људи достојанствено обележе и уреде, те на тај начин сачувају од пропадања и заборавља, уз краћи осврт на садашње прилике.

Кључне речи: Војничка гробља, Цариград, Једрене, Први балкански рат, Први светски рат, Балуклијски манастир

Шест година готово непрекидног ратовања (1912–1918) за последицу су имале изразито „демографско круњење“ српског етничког корпуса. Трагику његовог страдања у том периоду – губици у борбама, жртве услед глади, лоших животних услова, разних епидемија, репресалија и терора окупационих органа власти и слично – најбоље, чини се, одражавају бројке. Према истраживања професора Љубодрага Димића, само у „Великом рату“ страдало је око 35% српске популације – око 1.250.000 погинулих (402.435 војника и 845.000 цивила) и 500.000 инвалида са трајно смањеним радним способностима.¹ Знатан број ових страдалника скончао

¹ Губици су били посебно изражени код мушког становништва у најбољем радном добу (18–55 година) која је претрпела губитак од 62% целокупне популације (53% погинулих и 9% трајних инвалида). Видети у: Димић, 1998, стр. 66.

је као ратни заробљеници у заточеништву у земљама чланицама Централних сила – Аустроугарској, Бугарској и Османлијској империји.

Здружена офанзива Немачке, Аустроугарске и Бугарске на Србију у јесен 1915. године, приморала је српску владу и Врховну команду да 25. новембра 1915. године донесу тешку, али у том судбоносном тренутку, једину могућу одлуку, о повлачењу преко врлетних планинских венаца, окованих ледом и дубоким снежним наносима, до албанске обале Јадранског мора. Током борби у јесен 1915. године део српских војника и официра, али и цивила који су бежали ка југу, пао је у руке непријатеља. Већину њих аустроугарске и бугарске војноокупационе власти интернирале су у своје радне логоре.² Циљ ове мере био је двојак – на тај начин предупређивана је могућност евентуалног оружаног отпора и уједно обезбеђивана бесплатна радна снага, којом је надомештаван њен мањак услед ангажовања мушког радно способног становништва у војним јединицама (Стојанчевић, 1975, стр. 149–171). О томе колико је грађана Краљевине Србије било интернирано током трогодишње окупације не постоје поуздани подаци.³

Крајем 1917. године званични Беч и Цариград склопили су тајни споразум према коме је Аустроугарска до априла 1918. године испоручила својој савезници из логора око 5.000 српских војника и официра, који су потом били ангажовани на тешким физичким пословима: сечи шума, изградњи и одржавању железничких пруга и путева, у рудницима, на имањима османлијских феудалаца и сл. Бугари су, пак, вршили депортације у Малу Азију свих „сумњивих“ мушкараца са територије свог војноокупационог подручја, као и породице оних које би стрељали.⁴ Чињеница да су из аустроугарских логора транспортовани у Османлијску империју у тајности, додатно је отежавала очајан положај ратних заробљеника Срба, јер ни њихове породице, ни српска влада, а ни Црвени крст дуго времена о њима нису

² На подручју аустроугарског војноокупационог подручја интернирања су вршена у четири главна таласа. Први се одиграо одмах након уласка аустроугарских трупа у Србију, у јесен 1915. године, други након уласка Румуније у рат на страни Антанте, крајем лета и почетком јесени 1916. године, трећи након гушења Топличког устанка у пролеће 1917. године и четврти након пробоја Солунског фронта у јесен 1918. године. Четрнаестог децембра 1916. године аустроугарске окупационе власти издале су декрет по коме је требало похватати и интернирати „све војнике од 18 до 50 година старости који су служили у српској војсци, све официре, бивше учитеље, свештенике, новинаре, бивше посланике, војне чиновнике и сва сумњива лица“. Највећи и најозлоглашенији логори на територији „Двојне монархије“ били су: Арад, Ашах, Браунау, Болдогасоњ, Вац, Карлштајн, Кечкемет, Дрозендорф, Цеглед, Маутхаузен... (Митровић, 1984, стр. 373, 383–385; Радојевић-Димић, 2014, стр. 203).

³ Према подацима Удружења резервних официра и ратника, објављеним 1928. године, током Првог светског рата у непријатељским логорима налазило се 630.002 грађана Краљевине Србије. – Наши губици, *Ратнички гласник*, св. 2, 1928, 27.

⁴ Бугарски званичници су изјављивали да Србе испоручују Турцима јер ће они код њих бити „боље мучени“. О овом процесу београдска „Политика“ је у једном чланку о положају југословенских поданика у Турској након Првог светског рата објавила: „Наши суседи Бугари слали су за време рата многе Србе који су били интернирани у Источну Србију чак у Малу Азију да тамо нађу смрт код бездушних Турака“ (Како Турци решавају питање мањина, *Политика*, 18. IX 1922, 4.; Рајс, 1918, стр. 47).

имали никаква сазнања, те им стога нису могли упућивати никакву помоћ.⁵ Услед тешких животних услова, болести и епидемија, неухрањености, исцрпљености, неповољних климатских услова и тортуре, око половина њих окончала је живот широм Османлијске империје. Међу овим несрећницима било је и оних који су се у османлијском или бугарском заробљеништву нашли још током Првог и Другог балканског рата. Након окончања „Великог рата“ њихове породице и надлежни органи новостворене Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (СХС) трудили су се да сазнају да ли су још увек у животу и где се налазе. То је било скопчано са бројним тешкоћама (несрећене, неретко хаотичне политичко-безбедносне прилике у Османлијској царевини, појава националноослободилачког покрета Мустафе Кемал паше и сл.), а ситуацију је посебно отежавало непристајање Краљевине СХС да потпише Севрски мировни уговор с Османлијском империјом, тј. немогућност нормализације узајамних односа.⁶ Ипак, приликом Савезничке управе у Цариграду био је делегиран и представник Краљевине СХС који је, незванично и неформално, комуницирао с органима султанске владе, али и представницима кемалиста у Анкари.⁷ Његова дужност била је да, осим обављања типичних дипломатских активности, активно ради и на проналажењу и репатријацији ратних заробљеника и интернираца из Турске, као и да прикупља податке о онима који су у интернацији умрли.

У сачуваној архивској грађи Посланства Краљевине СХС (Југославије) налази се неколико десетина докумената (дописи, молбе, писане интервенције и сл.), насталих крајем друге и почетком треће деценије прошлог века, којима појединци код надлежних органа младе краљевине иницирају потрагу за сродницима „несталим у Малој Азији“. Министарство иностраних послова Краљевине СХС их је прослеђивало свом делегату у Цариграду који је, довијајући се на разне начине, покушавао да дозна што је могуће више тачнијих детаља о сваком траженом појединцу. За оне који су умрли, пак, покушавао је да сазна околности под којима се

⁵ Прве информације о њиховом положају српска влада добила је од шведског посланика у Цариграду 18. фебруара 1918. године. Он ју је известио да се у Османлијској империји налазило око 3.300 ратних заробљеника Срба, те да је њихово стање веома тешко и да масовно умиру. Већ у априлу шведско посланство је прикупило детаљније податке о локацијама на којима су се налазили, прецизирајући њихов број на 5.343. Највише их је било распоређено у: Алепу, Цариграду, Баликесиру, на изградњи пруге Цариград-Солун, у Измирском заливу и тд. Тек пред свршетак рата бечка влада је јавно признала да је „повелики број српских ратних заробљеника послала у Турску“ (Živković, 2001, стр. 81).

⁶ О разлозима владе Краљевине СХС за одбијање потписивања Севрског мировног уговора из 1920. године и околностима у вези успостављања њених дипломатских односа са Османлијском империјом, односно од 1923. године владом Републике Турске, види више: Тодоровић, 1970, стр. 231–269; Тодоровић, 1973, стр. 265–289.

⁷ Први представник Краљевине СХС у Цариграду након Првог светског рата био је војни изасланик, пуковник Драгомир Николајевић, постављен на ту дужност 6. децембра 1918. године. Од 10. октобра 1919. до 30. јула 1922. године године као цивилни делегат Министарства иностраних послова Краљевине СХС у Цариграду је боравио Радомир Шапоњић, након кога је на ову дужност постављен је дипломата од каријере Трајан Живковић (Жупанчић, 2004, стр. 10–11).

то догодило и место на коме су сахрањени. Крајем новембра 1924. године Леонард де Кок, драгоман југословенског делегата у Цариграду, доставио је, након вишемесечног прикупљања података, сумарни извештај о судбини ратних заробљеника из Србије у Турској. У њему се, између осталог, наводило: „За време Светског рата спровођени су у Турску многи заробљеници из Аустрије и Бугарске. У Турску су упућивани на рад, те их је било у свима пределима Турске, а највише у Цариграду и околини. Наши су заробљеници јако страдали у Турској. Присиљени на тешки рад, злостављани, хрђаво смештени и слабо храњени, није чудо што су многи овде нашли смрт. Расејани су њихови гробови по Анадолији и Месопотамији. У непосредној околини Цариграда, у гробљима Једи Куле и Сан Стефану (Св. Балуклије) налази се око 200 гробова ових мученика и хероја. О овим гробовима на којима нема никаквог знака, нико до данас није водио рачуна, нити се никада ни прекада ни парастос читао за покој душа оних који у њима почивају. Све друге савезничке државе учиниле су своје и уредиле гробља својих заробљеника.“⁸ По свему судећи, овај писани извештај представљао је зачетак организоване кампање дипломатских службеника Краљевине СХС у Цариграду и надлежних институција у матичној држави на уређивању гробова Срба ратних заробљеника у Турској.

Већ крајем јануара у активности око утврђивања чињеничног стања о гробовима оних који су преминули у Цариграду укључен је и протојереј Васо Ковачевић, свештеник месне Југословенске колоније.⁹ Обишавши оба цариградска гробља на којима су почивале кости српских страдалника поднео је исцрпан рапорт Генералном конзулату Краљевине СХС. За оно у Сан Стефану, на коме се, према његовом почетном сазнању, налазило 120 гробова, записао је да је „врло запушћено“ („То је изравњан простор гдје се не види ни гроба ни икаквог надгробног знака“).¹⁰ Неки гробови су били прекопани и у њих сахрањене неке грчке избеглице из Анадолије, тако да су „кости испремешане“ и било је немогуће са сигурношћу „прецизирати ко је гдје укопан“, али се претпостављало да ту постоји стотинак српских гробова.¹¹ Гробље при Балуклијском манастиру било је уређеније, али је

⁸ Деветог децембра исте године де Кок је, по наређењу југословенског конзула, посетио гробља у Једи-Кулеу и на Сан Стефану, установивши при том да је на првом покопано 132 Срба – ратних заробљеника, а да се само за двојицу могу прочитати неки подаци на надгробним обележјима. – Архив Југославије (АЈ)-411-1-3-830, Извештај Леонарда де Кока генералном конзулу Краљевине СХС у Цариграду, 26. XI 1924; АЈ-411-1-3-831, Извештај Леонарда де Кока генералном конзулу Краљевине СХС у Цариграду, 9. XII 1924.

⁹ О лику и делу проте Ковачевића види више: Радић, 2008.

¹⁰ АЈ-411-1-3-833, Извештај протојереја Васа Ковачевића Генералном конзулату Краљевине СХС у Цариграду, 30.

¹¹ „Ни у документацији гробљанске цркве није било никаквих података на основу којих би се могли лоцирати гробови српских ратних заробљеника“ – наводио је прота Ковачевић. Међутим, према доцнијим сазнањима Генералног конзулата Краљевине Југославије у Цариграду, у овом гробљу било је сахрањено свега шесторица Срба ратних заробљеника, за које се није могло са сигурношћу утврдити да ли су били војници или цивили. – АЈ-411-1-3-833, Извештај протојереја Васа Ковачевића Генералном конзулату Краљевине СХС у Цариграду, 30. I 1925; АЈ-411-1-3-977, Извештај Генералног

његов северни део, на коме су се налазиле хумке српских страдалника, био „сасвим запуштен, обрастао травом и шипражјем“. Над њиховим гробовима постојало је око 100 крстова од гвожђа на којима су били исписивани бројеви под којима су се у регистарским манастирским књигама водила имена покојника.¹² Међутим, на малом броју њих било је могуће прочитати број, а према сведочењу гробара, муслимански живаљ који је становао у околини гробља рушио их је „из пркоса према грчким монасима“.¹³ Једина уређена хумка над којом је била подигнута мермерна плоча са крстом била је она у којој су почивале кости Јеленка Јовановића, родом из села Грбовца код Ниша, преминулог 20. новембра 1918. године.¹⁴ Прота Ковачевић разговарао је при том са епископом Леонтијем о могућностима уређења гробних парцела, након чега је Генералном конзулату предложио да се од манастира откупи 10–15 аршина земљишта, које би се оградило и на њему подигла „пристојна костурница као општи гроб“.¹⁵ Ковачевићев извештај Генерални конзулат преточио је у рапорт надлежнима у Министарству иностраних послова Краљевине СХС, достављајући као прилог списак српских заробљеника умрлих у Цариграду, састављен на основу документације коју је код себе чувао Зејнел Мехметовић, каваз Шведског посланства, који је лично присуствовао њиховом сахрањивању и сазнања прота Ковачевића („према писменим рапортима за одобрење сахране издаваним од стране болничких турских лекара и приватним сведоцима“).¹⁶ На њему су се налазила имена 135 покојника, помрлих већином током 1918. године.¹⁷

Недостатак финансијских средстава отежавао је замисао о уређењу гробова на гробљу Балуклијског манастира, тако да се у вези тога нису предузимали никакви конкретни кораци све до краја 1926. године.¹⁸ Иначе, почетком ове године

конзулата Краљевине Југославије Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије, 27. III 1933.

¹² „Према списку умрлих не може се тачно утврдити ни број војника ни имена њихова која су погрешно исписана; али према величини простора и причању гробара, ту их почива више од 200“, Исто.

¹³ Исто.

¹⁴ Овај гроб уредио је његов отац, закупивши од манастирске управе парцелу. Ковачевић је, дирнут тиме, записао: „На свеколиком простору, где немар и заборав живих још трагичније истиче немање смрти и патњу, једна једина плоча на којој је очева љубав сачувала спомен сина скромним мраморним крстом“, Исто.

¹⁵ „Над њом да се подигне овећа пирамида са именима свих овамо ма гдје осталих наших бораца који се по списковима и иначе нађу. Костурницу би наш свештеник посјећивао 2-3 пута годишње ради помена упокојених, а да му се уосталом стави у дужност да сваке године о Видовдану са свим нашим мјесним властима и колонијом посјете то мученичким костима освећено мјесто, да им служи свечану заупокојену литургију и парастос. (...) Релативно малим трошком очуваће се покољењима на углед велика и света успомена на ове паћенике и страдалнике који у далекој туђини гладни, голи и злостављани легоше да нама у домовини буде боље и срећније“, Исто.

¹⁶ АЈ-411-1-3-836, Допис генералног конзула Краљевине СХС у Цариграду Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине СХС, 3. II 1925.

¹⁷ Исто.

¹⁸ На Видовдан 1926. године прота Васо Ковачевић је одржао парастос и служио Свету литургију на

донесен је „Закон о уређењу наших војничких гробаља и гробова у Отаџбини и на страни“ о чијем спровођењу се старао у ту сврху посебно формиран Одбор. Недостатак финансијских средстава ограничавао је његове активности тако да осим евидентирања постојања српских војничких гробаља у Цариграду и Једрену, „на том терену“ није урадио ништа („Припреме за подизање споменика блаженопочившем Краљу Петру“, Време, 1932).

Једанаестог децембра 1926. године манастирски настојатељ упутио је допис проти Ковачевићу обавештавајући га да је манастирска управа дала рок од три месеца да надлежни органи Краљевине СХС изврше ексхумацију посмртних остатака, уз претходно плаћање таксе од 800 лира. Наглашавано је да после тог рока манастир задржава право да изврши ексхумацију и кости смести у заједничку гробницу („да их помеша“), јер постоји потреба ослобађања земљишта за упок нових покојника („потребно нам је да упоковамо хришћане, (...) нити можемо да чувамо даље гробове српских војника“).¹⁹ Овакав уцењивачки став манастирских власти потакао је Генерални конзулат у Цариграду да се обрати надлежнима с предлогом да се кости пренесу на неку локацију у Краљевину СХС.²⁰ То је иницирало живу преписку надлежних институција у Београду са Генералним конзулатом у Цариграду, који је, следећи инструкције Министарства иностраних послова, упутио молбу Цариградској патријаршији да утиче на управу Балуклијског манастира да „за сада“ одустане од своје намере. На тај начин, захваљујући разумевању Патријаршије, питање прекопавање гробова било је, макар привремено, одложено.²¹ Од Министарства вера Краљевине СХС потекла је потом идеја да се поминути посмртни остаци пренесу у будућу заједничку спомен-костурницу српских ратника палих у одбрани Београда 1915. године, чија је градња код цркве „Ружице“ на Калемегдану била у току. Како би се „добило на времену“, из Министарства иностраних послова генералном конзулу у Цариграду налаожено је да буде и даље у контакту с Патријаршијом, с крајњом могућношћу да се, колико буде неопходно, манастиру плати извесна надокнада за заузето земљиште.²²

гробљу Балуклијског манастира. – АЈ-411-1-3-951, Допис проте Васа Ковачевића Генералном конзулату Краљевине СХС у Цариграду, 29. VI 1926.

¹⁹ АЈ-411-1-3-953, Допис Левниса Панкратиоса, настојатеља Балуклијског манастира, протојереју Српске парохије у Цариграду, 11. XII 1926.

²⁰ „Према прикупљеним подацима све би коштало око 1.940 турских папирних лира (око 56.000 динара). Ту је урачунато: 4 мртвачка сандука, одкопавање, црквене таксе, паковање и пренос посебним вагоном до Цариброда. У ову суму 800 турских лира долази само на таксе манастира на чијем се гробљу кости налазе. Конзулат мисли да би се ове таксе могле смањити интервенцијом код овдашњег грчког патријарха, у ком би случају цео посао јефтиније стао“. – АЈ-411-1-3-938, Допис генералног конзула Краљевине СХС у Цариграду Конзуларно-трговинском одељењу Министарства иностраних послова Краљевине СХС, 18. I 1927.

²¹ АЈ-411-1-3-938, Допис генералног конзула Краљевине СХС у Цариграду Конзуларно-трговинском одељењу Министарства иностраних послова Краљевине СХС, 6. VI 1927.

²² Генералном конзулу је сугерисано да при том потенцира чињеницу да на југословенској територији постоје гробови грчких војника за које „нико и никоме не плаћа никакву накнаду, иако су на

Судећи према сачуваној архивској грађи, током 1928. и у првој половини 1929. године по овом питању није било значајнијих промена. Крајем лета 1929. године из Генералног конзулата у Цариграду поново су упозоравали Министарство унутрашњих послова Краљевине Југославије да „Управа манастирска, под којом је Балуклијско гробље, неће држати више на нашем расположењу део гробља у коме су сахрањени српски војници, већ ће га прекопати“.²³ Стога је предлагано да се овај проблем коначно реши на један од два могућа начина – откупом земљишта за подизање скромне спомен-костурнице или ископавањем гробова и преношењем костију у Југославију, уз сугестију да би трошкови првог решења били мањи.²⁴ Међутим, код надлежних у Београду и даље је владала неодлучност око даљих корака, па су из Министарства правде, које је након укидања Министарства вера презело његове ингеренције, од Генералног конзулата тражили поновни предрачун трошкова за оба понуђена предлога.²⁵ Следећи овај налог у Генералном конзулату су до средине фебруара 1930. године разрадили обе варијанте. Према њиховом елаборату, за подизање спомен-костурнице било је потребно од Балуклијског манастира откупити 16 m² земљишта чија цена је, у зависности од класе земљишта које је одредила манастирска управа, износила 750 лира за прву, 500 лира за другу и 300 лира за трећу класу, при чему је за ископавање сваког гроба требало платити још по 5 лира на име таксе. Према прибављеним предрачунима, зидање би износило од 700 до 800 лира, а израда скице гробнице и нацрта споменика од 10.000 до чак 42.000 лира.²⁶ Пренос посмртних остатака у Југославију би, пак, коштао 309 фунти стерлинга и 2.770 лира (72.000 динара).²⁷

Упознати са оваквом позицијом, у Министарству правде Краљевине Југославије одлучили су да се посмртни остаци српских ратника из оба цариградска гробља пренесу у костурницу у Једрене, за чије подизање су постојали планови, па су зато, не би ли смањили трошкове, југословенском посланству у Анкари наложили да од

приватним имањима“ – АЈ-411-1-3-938, Допис Министарства иностраних послова Краљевине СХС генералном конзулу Краљевине СХС у Цариграду, 30. V 1927.

²³ Интересантно је напоменути да се у овом документу говори о 132 гроба, а у неким доцнијим лицитирало се бројком од 130. – АЈ-411-1-3-964, Допис генералног конзула Краљевине Југославије у Цариграду Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије, 1. IX 1929.

²⁴ Исто.

²⁵ АЈ-411-1-3-965, Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије генералном конзулу Краљевине Југославије у Цариграду, 6. XI 1929.

²⁶ Високе цене израде скице могле су, према мишљењу Генералног конзулата, бити избегнуте уколико би се тај посао препустио стручњацима из Министарства грађевина Краљевине Југославије. – АЈ-411-1-3-966, Допис генералног конзула Краљевине Југославије у Цариграду Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије, 21. II 1930.

²⁷ Трошак изражен у фунтама стерлинга односио се на ископавање, паковање и транспортовање посмртних остатака до Солуна, а у турским лирама на санитарну таксу која је износила 11 лира по једном гробу, Исто.

турске владе затражи ослобађање од плаћања санитарних такси.²⁸ С циљем да се “на лицу места” упозна с ситуацијом у вези цариградских гробаља српских ратних заробљеника, 1930. године ове локације посетио је Ђорђе Поповић, изасланик Министарства правде („Потребне су хитне мере да се сачува наше војничко гробље у Цариграду“, Време, 1932).

Одуговлачење решавања овог питања било је, као и до тада, последица недостатка финансијских средстава, али и промене законских прописа с тим у вези. Наиме, „Законом о изменама и допунама Закона о уређењу наших војничких гробаља и гробова у Отаџбини и на страни“, од 28. септембра 1931. године, надлежност раније поменутог Одбора пренета је на XII Одсек (Православно одељење) Министарства правде. Њиме је старање о војничким гробљима у иностранству поверено дипломатским представништвима Краљевине Југославије у земљама у којима су се она налазила, односно, у овом случају, особљу Генералног конзулата у Цариграду.²⁹ Тако је 22. јула 1931. године оно упутило писане инструкције Генералном конзулату о корацима које треба да предузме, наређујући му да најпре код старешине Балуклијског манастира и управе Балуклијске болнице интервенише да не дозволе прекопавање „док се не донесе решење о ексхумацији и преносу, на чему се ради“, а потом и да преко Посланства Краљевине Југославије у Анкари „дејствује у том смеру“ и код турске владе.³⁰

О опасности да се „ускоро утре сваки траг“ војничког гробља у порти Балуклијског манастира, дописник београдског дневног листа „Време“ из Цариграда писао је крајем фебруара 1932. године: „Управа Балуклијског манастира, уређујући своје гробове, поравнала је и гробове наших ратника, крстове је уклонила и тако више нема никаквих ознака. Ако се још неко време не предузму никакве мере за скупљање костију наших војника које се још увек могу повадити, пошто се зна место где је било наше ратничко гробље, онда се доцније ништа неће моћи учинити у том смислу“ („Потребне су хитне мере да се сачува наше војничко гробље у Цариграду“, Време, 1932). Да се, ипак, „ствар није померила с мртве тачке“, сведочи упозоравајући допис Генералног конзулата упућен Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије средином октобра 1932. године: „Већ пет година ген. Консулат моли управу Балуклијске болнице и стареши-

²⁸ АЈ-411-1-3-968, Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Посланству Краљевине Југославије у Анкари, 7. IV 1930.

²⁹ Према члану 4 овог закона југословенска Посланства и Конзулати били су дужни да одреде изасланика који би обилазио гробља и старао се да се она „одржавају у најбољем реду“, да „излазе у сусрет породицама покојника приликом њихових посета, да буду „одговорни рачунополагачи за све суме које би им се ставиле на уређење гробаља и да „о Видовдану и свим задушницама приређују верске помене у име захвалне Отаџбине“. –АЈ-411-1-3-970, Допис Управног одељења Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Краљевском конзулату у Цариграду, 14. X 1931.

³⁰ АЈ-411-1-3-974, Допис генералног конзула Краљевине Југославије у Цариграду Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије, 14. X 1932.

ну Балуклијског манастира, да не дозволе прекопавање гробова српских војника, обећавајући сваком приликом да ће се ексхумације гробова српских војника убрзо решити. Ген. Консулат добијао је обећања да се гробови српских војника неће дирати, али при свем том, ти гробови се постепено прекопавају и земљиште продаје за гробнице. Ген. Консулат није преко краљ. Посланства интервенисао код турске Владе по овој ствари, прво, што турска Влада, као 'лајичка', нерадо интервенише по религијским питањима, друго што не би требало тражити њену интервенцију кад се тиче имовине балуклијског манастира и Балуклијске болнице, јер њима турске власти иначе причињавају знатне тешкоће. Ген. Консулат не може више молити ни старешину Балуклијског манастира ни управника Болнице, јер они траже да им се тачно назначи колико времена треба да гробови српских војника остану у стању у коме су сада. Ген. Консулат не може у том погледу дати никакво изјашњење јер од њега не зависи решење тог питања. Ген. Консулату част је молити Министарство иностраних послова да изложено изволи саопштити Министарству правде и обавестити га да је потребно што пре откупити неколико квадратних метара земљишта на Балуклијском гробљу и ту сахранити кости из заосталих гробова, а костурницу саградити и споменик подићи доцније. Ако се то не уради у што краћем времену, гробови српских војника биће прекопани и кости р а с т у р е н е.³¹ Недуго затим, по свему судећи у децембру 1932. године, у Цариград је дошао делегат Министарства правде Краљевине Југославије, начелник XII одсека Љубисав Д. Поповић, са задатком да се ангажује око „концентрисања гробова српских војника“.³² Скупа са генералним конзулом Лазаревићем обишао је старо гробље у Сан Стефану, након чега је најпре предложио да се „у центру вароши откупи један трг у близини гробља“, да се ту направи парк, сазида костурница и подигне споменик и пренесу кости српских војника сахрањених код Балуклијског манастира. Други његов предлог био је усмерен ка томе да се „откупи врх једнога брда које се налази више новог Сан Стефанског гробља више вароши и ту подигне споменик и костурница“, на шта је Лазаревић изразио бојазан да за тако нешто не постоје материјални, али и неки други услови формалне природе.³³ Поповић је потом отпутовао из Цариграда

³¹ АЈ-411-1-3-974, Допис генералног конзула Краљевине Југославије у Цариграду Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије, 14. X 1932.

³² АЈ-411-1-3-974, Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Генералном конзулату Краљевине Југославије у Цариграду, 16. II 1933.

³³ Лазаревић је нагласио да турска влада није расположена за подизање страних споменика ван гробља у којима се странци сахрањују, додајући уз то и да је „Сан Стефано чисто италијанско насеље и подизање споменика и костурнице српским војницима могло би се сматрати као изазивање и могло би се десити да гробови и споменик буду оскрнављени од стране овдашњих фашистичких организација.“ Такође, он је сугерисао да будуће спомен – обележје треба да буде скромно, подигнуто на гробљу и да „одговара својој намени“, указујући на пример сличних обележја које су Французи и Италијани подигли својим војницима преминулим током рата у Цариграду као ратни заробљеници. – АЈ-411-1-3-977, Извештај Генералног конзулата Краљевине Југославије Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије, 27. III 1933.

изјавивши генералном конзулу да га у Једрену чекају „војници који концентришу гробове српских војника погинулих на Једрену“ (1912. године – прим. аутора).³⁴

Лазаревићево становиште подржао је и југословенски амбасадор („посланик“) у Турској, Мирослав Јанковић, који је почетком 1934. године обишао оба српска војничка гробља у Цариграду и обавио и консултације у турском Министарству иностраних послова. У разговорима с турским колегама Јанковић је стекао утисак да је њихова влада „противна подизању страних споменика ван гробља, јер она жели да се не оживљавају догађаји који потсећају на жалосну прошлост“ и да би подизање спомен-костурнице на гробљу било најрационалније решење. Такође, чинило му се и да би турске власти биле најзадовољније уколико би се југословенске активности на обележавању гробова својих војника умрлих или погинулих на територији некадашње Османлијске империје ограничиле само на „одржавање већ постојеће костурнице на Једрену“.³⁵ Његов став да се посмртни остаци из цариградских гробаља пренесу у заједничку костурницу у Једрену за политички остварљив сматрали су и у Министарству спољних послова у Београду, посебно након што је средином јула 1935. године турска влада предузела извесне кораке код југословенске за подизање спомен обележја османлијским војницима погинулим у Првом балканском рату на југословенској територији.³⁶ С тим у вези Министарство правде је 18. јула 1935. године донело решење којим је овластило свог раније поменутог чиновника Љубисава Д. Поповића да организује ексхумацију, тако да је он у Цариград приспео 9. октобра исте године.³⁷ Десет дана касније Министарство правде Краљевине Југославије обавестило је југословенско Посланство у Анкари да је одлучило да одустане од подизања спомен-костурнице у Једрену, затраживши од њега да о томе званично обавести турску владу: „Питање наших војничких гробова око Једрена биће решено у вези са подизањем костурнице у Софији. Када

³⁴ На крају извештаја надлежном министарству Лазаревић је још једном поновио предлог да треба „што пре приступити подизању костурнице на овдашњем балуклијском гробљу и сместити кости наших помрлих војника, а затим кад се укаже прилика подигне споменик. (...). За подизање костурнице и споменика скромних размера нису потребни никакви нарочити изасланици, то могу решити наша представништва у Турској, јер до сада је утрошено много више на та специјална изасланства него што ће коштати споменик и костурница“ – Исто.

³⁵ АЈ-411-1-3-980, Допис Посланства Краљевине Југославије у Анкари Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије, 2. II 1934.; АЈ-411-1-3-981, Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Генералном конзулату Краљевине Југославије у Цариграду, 23. VII 1935.

³⁶ Југословенска влада исказала је спремност да Турској одобри подизање ове спомен-костурнице на локацији у близини београдског Новог гробља, на коме су се већ налазила војничка гробља других земаља. – АЈ-411-1-3-985, Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Генералном конзулату Краљевине Југославије у Цариграду, 19. X 1935.

³⁷ АЈ-411-1-3-990, Допис Љубисава Д. Поповића, делегата Министарства правде Краљевине Југославије Генералном конзулату Краљевине Југославије у Цариграду, 24. X 1935.

Фото. 1



Парастос на гробљу српских ратника у Једрену 1913. године

та костурница буде готова тражиће се од турских власти одобрење да се гробови наших ратника, сахрањених око Једрена, ексхумирају и пренесу у Софију³⁸

Недостатак архивске грађе онемогућава подробнију реконструкцију тока ексхумације, количини ексхумираних остатака ископаним на Балуклијском и Сан Стефанском гробљу, као ни шта се потом са њима збивало. Оно што се може са сигурношћу рећи је чињеница да су они до краја октобра месеца железницом преко Дедеагача превезени у Солун и да је у ту сврху била ангажована цариградска фирма „WF Henry Van der Zee & Co. N.V.“³⁹ По свему судећи, сахрањени су на Зејтинлику, у заједничку гробницу српских војника палих у борбама на Солунском фронту, чије свечано освећење је извршено 11. новембра 1936. године, на дан примирја у „Великом рату“ („Данас ће се у Зејтинлику осветити костурница на гробљу наших изгинулих и умрлих војника“, Политика, 1936; „На Зејтинлику је јуче свечано освећена спомен капела херојима српске војске са Солунског фронта“, Политика, 1936.; „Јуче је свечано освећена костурница на гробовима наших палих ратника у Зејтинлику код Солуна“, Време, 1936, 1).

*

Српско војничко гробље код Једрена формирано је након Првог балканског рата 1912. године и на њему су сахрањени посмртни остаци војника и официра палих или умрлих приликом опсаде коју су заједнички изводиле бугарске трупе и јединице Друге српске армије под командом Степе Степановића. Према наводима

³⁸ АЈ-411-1-3-985, Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Генералном конзулату Краљевине Југославије у Цариграду, 19. X 1935.

³⁹ АЈ-411-1-3-990, Допис Љубисава Д. Поповића, делегата Министарства правде Краљевине Југославије Генералном конзулату Краљевине Југославије у Цариграду, 30. X 1935.

Фото. 2



Изглед локалитета некадашњег српског војничког гробља код Једрена 12. IX 2012.

Јаше Томића, укупни губици српске војске у борбама код Једрена износили су 453 погинулих и 1.917 рањених, од којих је доцније умрло 26. Међутим, далеко је био већи број оних који су пострадали услед различитих болештина и тешких животних услова („јер је војска била пред Једренима укопана у земљи, и јако је страдала од влаге и колере“) – око 20.000 оболелих, од чега је њих 608 умрло. Над хумкама ових страдалника били су подигнути скромни дрвени крстови на којима су била исписана њихова имена и презимена, али су их Бугари „побугарили“, мењајући презимена, тако да је од Јовановића постајао „Јованов“, Петровића „Петров“ и слично (Томић, 2006, стр. 75). О овом војничком гробљу, на жалост, не располажемо детаљнијим подацима.⁴⁰ Његов првобитни изглед могуће је сагледати на основу фотографије Самсона Чернова из 1912. године.

Локалитет некадашњег српског војничког гробља код Једрена налази се западно од објекта старе железничке станице, односно данашње зграде Ректората „Тракијског универзитета“, на удаљености око километар од грчке границе, у атару села Кадикој. Према теренским истраживањима које су средином септембра 2012. године обавили стручњаци Завода за заштиту споменика из Ваљево и Покрајинског завода за заштиту споменика из Новог Сада, о постојању гробља сведочи још само сећање неких ретких старијих мештана.⁴¹ Сама локација временом је претворена

⁴⁰ У време настанка овог рукописа, услед чињенице да се документација о српском војничком гробљу у Једрену, похрањена у депоима Архива Србије, налазила у фази архивистичке обраде и сређивања, није било могуће остварити увид у исту, тако да ће се ова „историјска белина“, надамо се, надоместити у некој другој прилици.

⁴¹ Податке о српским војничким гробљима код Једрена, као и илустративни материјал, великодушно нам је уступио колега мр Милоје Николић из Завода за заштиту споменика у Ваљево, на чему му овом приликом најсрдачније захваљујемо.

у пољопривредно земљиште (њиве, ливаде). Када су две године касније, јуна 2014. године, поново посетили ово место, затекли су одређене промене – земљиште више није обрађивано и лагано је почело да зараста у коров и шибље.

Према сазнањима Милоја Николића, изгледа да у околини Једрена, око 36 км југоисточно, постоји и једна спомен-костурница, подигнута иницијативом војводе Степе Степановића.

ЗАКЉУЧАК

Током шестогодишњег периода скоро непрестаног ратовања 1912–1918. године српски народ доживео је драматичне демографске губитке. Страдања у борбама, услед различитих болештина, недостатка хране, неадекватних животних услова, суровог односа окупаторских војски и слично, оставили су неизбрисив ожиљак на српском националном бићу. У лепези страдалништва у поменутом периоду посебно место заузимају они који су своје кости оставили далеко од родне грудне, на удаљеним бојиштима или, пак, као ратни заробљеници. Великом броју њих се, услед ратних околности, и не зна за гробно место, а за оне које су та сазнања постојала, власти Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца улагале су напоре да се њихови гробови обележе и уреде. Такав је био случај и са војничким гробљима на територији Османлијске империје – оном у Једрену из Првог балканског и два у Цариграду (у Сан Стефану и у порти Балуклијског манастира) из Првог светског рата. Читава трећа и половина четврте деценије 20. века протекле су у настојањима надлежних југословенских власти и њихових дипломатских представника у Турској да ова гробља заштите и на тај начин жртве отргну од заборава. Недостатак материјално-финансијских средстава, уз повремену опструкцију турских власти и различите бирократске заврзламе и несналажења чиновника у београдским министарствима онемогућавали су адекватно решавање овог питања све до 1935. године, када су посмртни остаци са гробаља у Цариграду ексхумирани и пренети, по свему судећи, у спомен-костурницу српске војске на Зејтинлику.

АРХИВСКИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

АРХИВСКИ ИЗВОРИ

Архив Југославије : фонд Генерални конзулат Краљевине Југославије у Цариграду (411)

AJ-411-1-3-831, Извештај Леонарда де Кока генералном конзулу Краљевине СХС у Цариграду, 26. XI 1924.

AJ-411-1-3-831, Извештај Леонарда де Кока генералном конзулу Краљевине СХС у Цариграду, 9. XII 1924.

AJ-411-1-3-833, Извештај протојереја Васа Ковачевића Генералном конзулату Краљевине СХС у Цариграду, 30. I 1925.

- AJ-411-1-3-836, *Допис генералног конзула Краљевине СХС у Цариграду Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине СХС*, 3. II 1925.
- AJ-411-1-3-951, *Допис проте Васа Ковачевића Генералном конзулату Краљевине СХС у Цариграду*, 29. VI 1926.
- AJ-411-1-3-953, *Допис Левниса Панкратиоса, настојатеља Балуклијског манастира, протојереју Српске парохије у Цариграду*, 11. XII 1926.
- AJ-411-1-3-938, *Допис генералног конзула Краљевине СХС у Цариграду Конзуларно-трговинском одељењу Министарства иностраних послова Краљевине СХС*, 18. I 1927.
- AJ-411-1-3-938, *Допис Министарства иностраних послова Краљевине СХС генералном конзулу Краљевине СХС у Цариграду*, 30. V 1927.
- AJ-411-1-3-938, *Допис генералног конзула Краљевине СХС у Цариграду Конзуларно-трговинском одељењу Министарства иностраних послова Краљевине СХС*, 6. VI 1927.
- AJ-411-1-3-964, *Допис генералног конзула Краљевине Југославије у Цариграду Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије*, 1. IX 1929.
- AJ-411-1-3-965, *Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије генералном конзулу Краљевине Југославије у Цариграду*, 6. XI 1929.
- AJ-411-1-3-966, *Допис генералног конзула Краљевине Југославије у Цариграду Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије*, 21. II 1930.
- AJ-411-1-3-968, *Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Посланству Краљевине Југославије у Анкари*, 7. IV 1930.
- AJ-411-1-3-970, *Допис Управног одељења Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Краљевском конзулату у Цариграду*, 14. X 1931.
- AJ-411-1-3-974, *Допис генералног конзула Краљевине Југославије у Цариграду Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије*, 14. X 1932.
- AJ-411-1-3-974, *Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Генералном конзулату Краљевине Југославије у Цариграду*, 16. II 1933.
- AJ-411-1-3-977, *Извештај Генералног конзулата Краљевине Југославије Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије*, 27. III 1933.
- AJ-411-1-3-980, *Допис Посланства Краљевине Југославије у Анкари Политичком одељењу Министарства иностраних послова Краљевине Југославије*, 2. II 1934.
- AJ-411-1-3-981, *Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Генералном конзулату Краљевине Југославије у Цариграду*, 23. VII 1935.
- AJ-411-1-3-985, *Допис Министарства иностраних послова Краљевине Југославије Генералном конзулату Краљевине Југославије у Цариграду*, 19. X 1935.
- AJ-411-1-3-990, *Допис Љубисава Д. Поповића, делегата Министарства правде Краљевине Југославије Генералном конзулату Краљевине Југославије у Цариграду*, 24. X 1935.

ЛИТЕРАТУРА

- Димић, Љ. (1998). *Срби и Југославија – простор, друштво, политика (Поглед с краја века)*. Београд: Стубови културе.
- Živković, I. (2001). Srpski ratni zarobljenici u Turskoj 1917–1918. godine. *Vojnoistorijski glasnik*, 1–2, 80–82.
- Жупанчић, Т. (2004). *Посланство Краљевине Југославије у Турској – Цариград, Анкара 1919–1945. (1890–1945): Историјат ствараоца и значај архивске грађе фонда, Архив*, 2, 9–25.

- Митровић, А. (1984). *Србија у Првом светском рату*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Радић, Р. (2008). Југословенска колонија у Цариграду између два светска рата. *Токови историје*, 3–4, 199–213.
- Радојевић, М. & Димић, Љ. (2014). *Србија у Великом рату 1914–1918: кратка историја*, Београд: Српска књижевна задруга, Београдски форум за свет равноправних.
- Рајс, Р. А. (1918). Аустро-Бугаро-Немачке повреде ратних закона и правила: *дописи једног практичара-криминалисте са српског македонског фронта*. Крф: Државна Штампарија Краљевине Србије.
- Стојанчевић, В. (1975). Српски цивилни интернирци у Аустро-Угарској за време првог светског рата. *Историјски часопис*, 22, 149–171.
- Тодоровић, Д. (1970). Став Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца према мировном уговору са Турском у Севру 1920. године. *Историја XX века*, XI, 231–269.
- Тодоровић, Д. (1973). Питање успостављања дипломатских односа Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Републике Турске (1923–1925). *Balkanica*, IV, 265–289.
- Томић, Ј. (2006). *Рат у Македонији и Бугарској*, пр. Радован Поповић. Нови Сад: Прометеј.

ШТАМПА

- (1932, 18. фебруар). Припреме за подизање споменика блаженопочившем Краљу Петру. *Време*, 5.
- (1932, 2. март). Потребне су хитне мере да се сачува наше војничко гробље у Цариграду. *Време*, 6.
- (1936, 12. новембар). Јуче је свечано освећена костурница на гробовима наших палих ратника у Зејтинлику код Солуна. *Време*, 1.
- (1922, 18. септембар). Како Турци решавају питање мањина. *Политика*, 4.
- Др. М (1936, 11. новембар). Данас ће се у Зејтинлику осветити костурница на гробљу наших изгинулих и умрлих војника. *Политика*, 6.
- Др. М (1936, 12. новембар). На Зејтинлику је јуче свечано освећена спомен капела херојима српске војске са Солунског фронта. *Политика*, 5.
- (1928). Наши губици, Ратнички гласник, св. 2, 27.

Vladan Virijević

SERBIAN MILITARY CEMETERIES IN THE OTTOMAN EMPIRE AND THEIR FATE AFTER THE BALKAN WARS (1912–1913) AND THE FIRST WORLD WAR (1914–1918)

During a six-year period of almost constant warfare since 1912 till 1918, Serbian nation had dramatic demographic losses. Suffering owed to various illnesses, the lack of food, inadequate living conditions, cruel relationship of the enemy's army etc., made a deep scar on the Serbian national being. During the mentioned time those whose bones were buried far from their homeland, in the distant battle-field, or who were even buried as the prisoners of war, deserve a special place in the spectrum of various sufferings. The graves of the majority of them could not even be found due to war circumstances, while in cases when there was some information on the places where the others were buried, the Kingdom of Serbs Croats and Slovenes attempted to take care

of their graves and make them visible. That was the case with military graveyards on the territory of the Ottoman Empire, with the one in Edirne from the First Balkan War and with two more in Constantinople (in San Stefano and in the yard of the monastery of Balukli) from the World War I. The whole third and the half of the fourth decade of the 20th century passed with striving of the Yugoslav authorities and their diplomatic representatives in Turkey to preserve these graveyards and therefore do not allow the victims to be forgotten by the others. The lack of material and financial means together with periodical obstruction of Turkish authorities and various bureaucratic tangles, as well as the inability of ingenuity of civil servants in the ministries in Belgrade, made adequate solutions to this problem impossible till 1935 when mortal remains from the graveyard in Constantinople were exhumed and in all probability transferred to the charnel-house of Serbian army in Zeitenlik.

Љубодраг Димић

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју
ljubodrag_dimic@yahoo.com

ВЕШТИНА ПОЛИТИКЕ: ПРВИ СУСРЕТ ЈОСИПА БРОЗА ТИТА И ЛЕОНИДА ИЛИЧА БРЕЖЊЕВА (24. СЕПТЕМБАР – 5. ОКТОБАР 1962)

Апстракт: Текст је посвећен значајном сусрету Јосипа Броза Тита и Леонида Брежњева, одржаном у Београду и на Брионима 25. и 29. септембра 1962, током кога су утврђени оквири унутар којих ће се кретати државни, а делом и партијски односи Југославије и Совјетског Савеза у 60-тим годинама XX века. Рад је заснован на грађи похрањеној у југословенским и руским архивима.

Кључне речи: Јосип Броз Тито, Леонид Илич Брежњев, државни и партијски односи Југославије и Совјетског Савеза

Последњи сусрет Јосипа Броза Тита и Леонида Илича Брежњева одиграо се од 16. до 21. маја 1979. године у Москви.¹ Попут свих претходних, био је испуњен динамичним и крајње отвореним разговорима, сучељеним ставовима, политичким размимоилажењем, али и формама међусобног „разумевања“, својственим комунистичким лидерима. Јосип Броз се у Београд вратио са више важних сазнања.² Био је убеђен да ће односи са Совјетима, поред очитих разлика, бити „мирнији“, макар одређено време. Према његовом мишљењу, заинтересованост совјетске стране за развој међусобних спољнополитичких односа проистицала је из улоге коју је Југославија играла међу несврстаним земљама. При том, како је путовање у Москву претходило Титовом путу у Хавану и учешћу на Самиту несврстаних земаља, наведена процена је додатно утицала на убеђење, веома брзо преточено у политички став, да се на поменутом самиту, организованом на Куби, нипошто не

¹ Кључни политички разговори два лидера вођени су 17. и 18. маја 1979, а до последњег сусрета Тита и Брежњева дошло је 21. маја 1979. приликом испраћаја на аеродрому.

² О сусрету Јосипа Броза Тита и Леонида Брежњева погледај: АЈ, КПР I–2/75 *Пут Јосипа Броза Тита у СССР*, 16–22. мај 1979 (документација о припреми посете; информативно-политички материјал; подсетник за излагање; забелешке о разговорима, коментари штампе).

сме дозволити да Југославија препусти своју лидерску позицију у покрету несврстаних некој другој држави, јер би то дугорочно значило смањење интересовања великих сила и губитак улоге коју она игра у свету. Друго сазнање је почивало на процени да су Совјети схватили да ни у чему не могу променити кључне југословенске ставове, на унутрашњем и спољном плану, што је, по Јосипу Брозу, било добро за „укупну политичко-стратешку позицију“ земље коју је предводио. Једновремено, Броз је сматрао да не треба имати илузија да Совјетски Савез на сва политичка питања гледа као „велика сила“ и да ће се Југославија и у будућности „са њима сукобљавати водећи несврстану политику“. У складу с искуством које је стекао у претходним деценијама, истицао је да у односима са Совјетима не треба дуго чекати, већ стално подстицати контакте, како би их „привикавали да је наша политика реалност коју треба прихватити“.³ Треће сазнање тицало се совјетског лидера Леонида Илича Брежњева. У извештају поднетом по повратку у земљу Тито је исказивао забринутост, јер је процењивао да су здравствене могућности Брежњева „очигледно веома ограничене“. Посебно га је забрињавало питање „шта ће после бити и ко ће нам бити партнер“. По његовом мишљењу, сви око Брежњева деловали су „тврђе него он“. Отуд је сматрао да треба пратити „њихов развој и политику, јер постоји доста неизвесности у погледу курса будућег руководства“. Будућност је потврдила Титове процене као тачне, показавши у исто време да је његова забринутост са ким ће сарађивати у будућности била беспредметна.⁴ После Москве, Тито је отпутовао у Хавану где је залагањем за изворна начела у покрету несврстаних земаља однео победу над опонентима који су заговарали институционално приближавање Совјетском Савезу. Из Хаване пут га је водио у Љубљану, где је у болници провео своје последње дане. Леонид Илич Брежњев га је надживео. Маја 1980. Београд је био „последња станица“ на готово осамнаест година дугом „путу“ којим су Тито и Брежњев ишли од септембра 1962.

*

До септембра 1962. животне стазе Јосипа Броза Тита и Леонида Илича Брежњева нису се укрштале. У другој половини тридесетих година, када је Броз био у Москви и радио у Коминтерни, Брежњев је обављао партијске дужности у Дње-пропетровску и био задужен за развој војне индустрије. У току и непосредно после завршетка Другог светског рата, када је Тито долазио у Москву (септембар

³ Титове процене су се заснивале на искуству стеченом у годинама хармоничних односа са Совјетским Савезом (1945–1918), а посебно у временима сукоба који су имали различити интензитет (1948–1953–1955. и 1957–1961).

⁴ АЈ, КПР I–2/75 *Пут Јосипа Броза Тита у СССР*, 16–22. мај 1979. (документација о припреми посете; информативно-политички материјал; подсетник за излагање; забелешке о разговорима, коментари штампе.

1944, април 1945, мај 1946) Брежњев је градио војну, а затим политичку каријеру далеко од престонице (као генерал-мајор до августа 1946. водио је политичко одељење Четвртог украјинског фронта; вршио је дужност првог секретара партије у Запорожју и обављао високе партијске дужности у Дњепропетровску). После Стаљинове смрти одређен период је вршио дужност секретара ЦК СКП(б) и био кандидат за Президијум Савеза Совјетских Социјалистичких Република. У том раздобљу његово име је по први пут могуће регистровати у извештајима југословенских дипломата. У тренутку када започиње „тајна преписка“ ЦК КПСС и ЦК Савеза комуниста Југославије око помирења,⁵ Брежњев је одстрањен са позиције на којој се у Президијуму налазио и премештен на дужност секретара партије у Казахстану.⁶ На тој дужности налазио се и у време посете Никите Сергејевича Хрушчова Београду. Његово име се не спомиње ни у документацији везаној за посету Јосипа Броза Тита Совјетском Савезу јуна 1956, али је, с обзиром на функцију секретара Централног Комитета Комунистичке партије Совјетског Савеза [надаље: ЦК КПСС] коју је тада поново вршио, могуће да су се крајње протоколарно срели и упознали. У време новог идеолошког заостравања совјетско-југословенских партијских и државних односа (1957–1961) Брежњев се успињао на скали политичке моћи.⁷ Године 1957. изабран је за члана Политбироа ЦК КПСС, док је 1960. на месту председника Савеза Совјетских Социјалистичких Република [надаље: СССР] заменио Климента Ефремовича Ворошилова. У том својству је у пролеће 1961. године, само неколико недеља после Јосипа Броза и „лансирања“ идеје о организовању прве конференције неангажованих земаља, посетио четири државе Западне Африке. Био је то покушај Совјета да добију што више информација и неутралишу политику за коју се Броз залагао. Чињеница да је Брежњев као председник СССР-а у том покушају најдиректније утицао, говорила је у прилог тезе да је већ у то доба добро познавао спољну политику Југославије.

⁵ Прво писмо ЦК КПСС је упућено 22. јуна 1954, а преписка се необелодањује јавности све до почетка маја 1955. АЈ, ЦК СКЈ, IX, 119/1–48; АЈ, ЦК СКЈ, IX, 119/1–49; АЈ, ЦК СКЈ, IX, 119/1–51; АЈ, ЦК СКЈ, IX, 119/1–53; АЈ, СК СКЈ, II/13, 1–8, 34–35; АП РФ, ф–3, оп. 9, д. 148, л 2–3; Димић, Љ. и др., 2010, стр. 726–727.

⁶ Разрешење са дужности била је последица унутарпартијских обрачуна у ЦК КПСС-у и није имало никакве везе са Југославијом и односима које су СССР и КПСС успостављали са Београдом.

⁷ Општу стагнацију односа која је наступила после совјетске војне интервенције у Будимпешти и неуспеха нове „тајне преписке“ Тита и Хрушчова током које је неповерење продубљено, додатно су отежали: одбијање представника СКЈ да на саветовању у Москви, одржаном новембра 1957. у част прославе 40-тогодишњице Октобарске револуције, потпишу Декларацију дванаест комунистичких и радничких партија; појачана идеолошка пропаганда која је СКЈ оптуживала за ревизионизам; совјетска критика Нацрта програма СКЈ припреманог, а затим донетог на VII конгресу СКЈ у Љубљани; одбијање делегације КПСС да присуствује VII конгресу СКЈ; саопштења Тита и Александра Ранковића презентована на VII конгресу СКЈ. О другом идеолошком сукобу више у: АЈ, ЦК СКЈ, 507/IX, 119/1–146, Општи преглед билатералних односа СКЈ и КПСС; Мићуновић, 1984, стр. 365–377; Богетић, 2004, стр. 123–154; Љ. Димић, 2014, стр. 312–344.

*

Ставови за које се Југославија заложила на Београдској конференцији несврстаних земаља септембра 1961. најдиректније су утицали на „оживљавање“ дуго година замрзнутих односа Београда и Москве. Постојеће неповерење, које је између 1957. и 1961. године готово довело до прекида свих односа на партијском нивоу, а све видове државних веза свело на минимум, није било лако потиснути и превладати. Ипак, југословенске дипломате су већ крајем 1961. уочавале „квалитетне промене“ у совјетској политици. Био је видан појачани интерес за Југославију; смањени су идеолошки притисци и политичка сучељавања на међудржавном плану, најављивана је и интензивнија сарадња. Истовремено је утишана антијугословенска кампања; промењен је и „тон“ којим се говорило о Југославији. Све поменуто је било уклопљено у процес „дестаљинизације“, који се, по мишљењу југословенских дипломата из Москве, осећао у СССР-у и за који је југословенско државно и партијско руководство било заинтересовано. Међутим, насупрот обећавајућих „сигнала“ у совјетској политици и даље је био присутан антијугословенски осећај, подстицан и формиран кампањама „партијског просвећивања“ из ранијег периода. Пратили су га и многи стереотипи о политичком систему у Југославији, разорном утицају југословенског ревизионизма и југословенској спољној политици. Ипак, у Београду је са највећом пажњом примљена информација, приспела дипломатским каналима, да насупрот инерције прошлости, заступљене у политичком животу, званична власт у Москви више није негирала „социјалистички карактер Југославије“.⁸

Априла 1962. у дипломатским извештајима који су стизали из Москве, а односили су се на први квартал текуће године, констатовано је да су дипломатски односи „унапређени“. Са Совјетима је постигнута сагласност око размене министара спољних послова. На позитиван пријем наишле су и иницијативе које су се тичале проширења економских односа и културне сарадње. С успехом је сачињен и договор око размене партијских делегација. Побољшање односа било је уочљиво и на плану међусобног информисања. Атмосфера је, такође, видно побољшана и с аспекта решавања политичких, економских и војних питања. Све наведено ипак није значило да су односи две државе били без међусобних неспоразума и идилични.

Београду је сметала политика „двојног колосека“, видљива из изјава совјетских функционера. Антијугословенска кампања и даље је била присутна у совјетској публицистици и теоријској мисли (према информацијама дипломата, током 1961.

⁸ ДА МСП РС, ПА/СССР, 1961, ф–131, дос. 3, бр. 437837; ДА МСП РС, ПА/СССР, 1961, ф–131, дос. 8, бр. 42053; ДА МСП РС, ПА/СССР, 1961, ф–131, дос. 11, бр. 431126. Београд је посебно занимао какве су конкретне манифестације процеса дестаљинизације, тј. колико је тај процес дубоко задирао у поједине гране друштвеног живота; ко су његови иницијатори и носиоци, односно које снаге „коче“ његов развој и колики су њихови капацитети и моћ.

и до априла 1962. објављено је преко 100 књига и брошура с антијугословенским садржајем). Игнорисање југословенске спољне политике и унутрашњег развоја било је наглашено. Уочљиво је било и настојање СССР-а да у односима са Југославијом наступа са позиције „велике силе“. Ставови о постојању само једног пута у социјализам и даље су остајали доминантни у совјетској теорији и пракси.⁹ У таквим околностима дошло је до посете Андреја Громика (април 1962), а затим и Леонида Брежњева (септембар/октобар 1962) Југославији. Реализација тих посета није била последица случајности већ настојања обе стране да појачају сопствене спољнополитичке позиције и искористе слабости којима је изложена супротна страна. Време посета, подједнако као и садржај разговора, били су прецизно испланирани.

*

Према информацијама којима је располагао југословенски амбасадор у Москви Лазар Мојсов, пролеће 1962. је било време када је изнова дошло до „вредновања“ и „процене“ целокупне совјетске политике према Југославији. С обзиром на унутрашње проблеме са којима се Југославија у том тренутку суочавала,¹⁰ совјетска страна је настојала да утврди „до које је границе“ у међусобној сарадњи „Југославија била спремна да иде“. Кривицу за постојеће стање они су видели у југословенском политичком систему (самоуправљање) и отуда су рачунали са кризом као важним елементом југословенског одустајања, попуштања и приближавања. На другој страни, од важности је био и сукоб који је Москва, мимо своје жеље, имала са Кином и Албанијом, што ју је обавезивало да у већој мери води рачуна о Југославији. Потенцијална сарадња је, такође, била и прилика да се још једном провери зрелост комунистичког покрета у суочавању са проблемима и искуша постојање заједничког интереса за победу социјализма.

Посета Андреја Громика Југославији и разговори које је имао са Јосипом Брозом и Едвардом Кардељем најдиректније су утицали на „кристализацију“ и дугорочно дефинисање југословенске политике према СССР-у. Београд није био спреман да мења општи оквир своје спољне политике. Приступ југословенског

⁹ По том питању дипломате су посебно скретале пажњу на реферат Сулова на XXII конгресу КПСС.

¹⁰ О тежини унутрашње кризе речито говори и питање које је Јосип Броз Тито поставио на партијском пленуму из априла 1962. – „Да ли је Југославија способна да живи а да се не распадне?“ Унутрашња криза је била дубока, истовремено и државна и партијска, идејна и организациона, политичка и економска, друштвена и морална. Трајала је, по Титовим речима, дуже од једне деценије и у темељима је потресала партију на власти, обузимала државу, разарала институције и друштво. Проблеми које је требало решити били су бројни и контраверзни. Кризу је додатно подјаривао институционални развој самоуправљања који је кочио даљи развој, процес конституисања република као самосталних друштвених, политичких и економских заједница, економска криза, сама СКЈ која, поистовећена са државом и влашћу и са окошталом свешћу њеног чланства, није била у стању да подстиче демократске промене у друштву, унапређује политички систем (самоуправљање) и развија економију (Димић и др., 2001, стр. 367–370).

државног врха исказивале су речи: „Наш став је познат и нема разлога да у општем оквиру било шта мењамо“. На спољнополитичком плану то је значило да је постојала подударност југословенских ставоваса политиком Совјетског Савеза око разоружања, замрзавања нуклеарних проба, решавања питања Берлина и статуса Немачке, као и осуде колонијализма. Некада спорна југословенска политика неангажованости, демонстрирана септембра 1961. на Београдској конференцији шефова држава и влада неангажованих земаља, почела се невољно уклапати у лагерски концепт ширења светског социјалистичког система. Сукоб и надметање са Западом посредно је утицало на напуштање догматских ставова да нема социјализма ван „лагера“. На унутрашњеполитичком плану југословенски партијски врх није био спреман да напусти властити пут у социјализам. На идеолошкој равни, на супрот ставу Громика да треба уклонити неслагања и сарађивати на принципима марксизма-лењинизма, Јосип Броз и Едвард Кардељ су били мишљења да разлике објективно постоје и да су природне. Истичући одсуство сваке сумње да је совјетска политика заснована на марксизму-лењинизму они су од совјетске стране захтевали да и она престане да сумња да југословенска политика има утемељење и основу у марксизму-лењинизму. При том су посебно наглашавали да не треба дозволити да „одређене идеолошке разлике онемогуће нормалну сарадњу на свим подручјима где је заједнички интерес очигледан“. Сумирајући целокупну нову политику према Совјетском савезу југословенски државни врх је априла 1962. био мишљења да Совјетима „треба пружити отпор“ тамо где се радило о суштинској „садржини наше политике“, тј. где би се са прихватањем неке совјетске тежње нанела штета сопственом политичком интересу, посебно у тзв. Трећем свету. Унутар такве политике постојала је и конкретна тактика, истовремено динамична и еластична, заснована на ставу да ће решавање сваког појединачног питања зависити „од сопствене конкретне процене“.¹¹ Конципирани приступ Јосип Броз Тито није имао намеру да мења ни приликом посете председника СССР-а Леонида Илича Брежњева Југославији.

*

О значају који је званична Москва придавала предстојећој посети Леонида Брежњева Београду веома је речито сведочио разговор који је Никита Сергејевич Хрушчов обавио 7. септембра 1962. године са Леонидом Брежњевим. Том приликом вође совјетских комуниста и совјетске државе су до танчина размотриле могуће теме током сусрета у Београду; још једном су „прорадиле“ кључне ставове совјетске стране, настојећи да пронађу најбоље одговоре на потенцијална питања

¹¹АЈ, КПП, 1-3-а/101-33, *Забелешка о разговору Ј. Б. Тита са Министром иностраних послова СССР-а А. Громиком од 17. Априла 1962*; АЈ, КПП, 1-3-а/ 101-33, *Забелешка о разговору потпредседника СИВ-а Е. Кардеља са Министром иностраних послова СССР-а А. Громиком од 19. 4. 1962.*

саговорника, утврде облике реакције совјетске стране на могуће провокације и сучељавањаса Титом и његовим сарадницима. У том сценарију мало тога је препуштено случају.

Совјетска страна је несумњиво желела зближење са Југославијом на државном нивоу, као и на партијском, што ће рећи са Савезом комуниста Југославије [надаље: СКЈ], али, како је Хрушчов препоручивао Брежњеву, ту заинтересованост није требало показати приликом предстојећег сусрета са Титом.¹² Такође, сматрао је да је признање кривице за замрзнуте односе нужност и предуслов будуће сарадње и у општем интересу „братских партија“, комунистичког света и борбе за социјализам. Како је у ранијим сусретима Совјетски Савез, као велика земља и прва држава која је почела да изграђује социјализам, признала „неке грешке“ и „неправедне поступке“ Стаљина у време сукоба Југославије и Информационог бироа, Совјети су гајили став по коме је у новонасталим околностима на југословенској страни било да призна кривицу и преузме одговорност за сукоб који је започео 1957. и трајао све до јесени 1961. године.¹³ Анализирајући политичке потезе повучене у прошлости, Хрушчов је наглашавао да је иницијатива за зближење средином педесетих година била совјетска, те да је Москва била задовољна првим контактима. По њему, изгледало да је постигнут циљ, али и да Совјетски Савез не може заборавити „мађарске догађаје, своју позицију у њима и иступ Јосипа Броза“. Не уочавајући у војној интервенцији изведеној у Мађарској ништа спорно, Хрушчов је кривицу за кварење односа видео у југословенској реакцији на поменуте догађаје. Москва је, по Хрушчову, у Будимпешти иступила са добрим намерама, док је понашање Београда била тактика директно супротстављена интересима социјализма. У евентуалном разговору са Титом о тој теми саветовао је Брежњеву да југословенској страни каже да је новембра 1956. за напад на Совјетски Савез изабрала најтежи моменат за поједине социјалистичке партије и социјалистичке земље (мисли се на Мађарску). Такав иступ Југославије, који је, по Москви, довео до захлађења односа, потом и сукоба који је са свим последицама трајао предуго, Совјетски Савез је сматрао да припада прошлости.¹⁴

Припремајући основу (совјетског) наступа (платформе) Леонида Брежњев, Никита Хрушчов је истицао да треба ставити до знања да Совјети нису сасвим

¹² Хрушчов је, како је навео, желео да игра на „Титово самољубље“. Из тих разлога, по његовом мишљењу, требало је исказивати незаинтересованост за приближавање Југославији. РГАНИ, Ф-52, Он. 1.Д. 534. Л. 9–18; Димић, 2014, стр. 433–434.

¹³ Совјетској страни је југословенско признање требало (било неопходно) и у контексту отворених напада који су стизали из Кине и њеног систематичног рушења ауторитета Совјетског Савеза у светском комунистичком и напредном покрету.

¹⁴ РГАНИ, Ф-52, Он. 1.Д. 534. Л. 9–18; Димић и др., 2014, стр. 433–437. Хрушчов је, такође, напоменуо да му је приликом сусрета у Њујорку Тито рекао – „ви још увек не можете да заборавите“, а да је његов одговор био: „Не, не можемо да заборавимо. Ми то памтимо“. У записнику разговора Јосипа Броза Тита и Хрушчова са састанка у Њујорку тих сегмената нема. Види: Богетић, 2013, стр. 238.

сагласни с отварањем процеса зближавања, ма колико га сматрали пожељним. За њих је основно питање сарадње у будућности, као и на каквој основи би била реализована. Према Хрушчову, совјетска страна није била спремна на зближавање. Стога је, сматрао је, Титу требало јасно и резолутно саопштити да нема зближења на линији коју је заступао Београд, што је, истовремено, требало да буде снажна порука дубоког совјетског нерасположења према југословенској спољној политици, укључујући и њено супротстављање постојању блокова и блоковске политике. Јер, по Москви, није било могуће стављање једнакости између два блока, односно губитком осећаја да сукоби блокова представљају израз класне борбе и борбе за мир у свету. Изједначавајући свако дистанцирање од блокова саостајањем мимо класног обрачуна капитализма и социјализма, Совјети су планирали да „поставе“ Титу неугодна питања. Међу њима се чини најважнијим на чијој је страни Југославија, тј. да ли је на страни радничке класе или империјалиста.¹⁵

Брежњев је био задужен да пренесе став совјетског руководства да у датим околностима није могуће са Југославијом остварити зближење на партијској линији. Совјетска страна је позицију СКЈ вредновала као националистичку, а сопствену као интернационалистичку. За њих несврстана политика Југославије није била класна. Оцењивали су је као лавирање између рада и капитала, тј. као лутање између социјализма и комунизма на једној и капитализма и империјализма на другој страни. Сматрајући је штетном, јер „дробиле силе“ светског комунизма, Брежњев је задужен да је у предстојећим разговорима разобличи. Да би у томе успео требао је од Тита дазатражити објашњење одакле љубав Запада за југословенски социјализам и мржња према оном у СССР-у и земљама „лагера“. У Москви су се питали чиме се то могло објаснити, те да ли је циљ да се комунизам и социјализам разделе по националном питању. Друкчије речено, какав „мирис“ социјализма Запад воли, а какав не подноси?¹⁶ У том контексту, Титу је требало још једном поновити раније заузет совјетски став, по коме Сједињене америчке државе (САД) кредитирају Југославију, трудећи се да то чине само зато што је она социјалистичка држава и што би могла да послужи као пример другим социјалистичким државама којим путем треба да пођу и на који начин да се удаље од социјалистичког „лагера“.¹⁷

Под условом да се контакти на партијској линији ипак остваре, Совјети су искључивали заједничко иступање две партије. Из тих разлога Брежњев је требало да исказивање жеље за сарадњом пропрати наглашавањем стеченог искуства које је говорило да са југословенским комунистима треба бити опрезан због чињенице да је у прошлости СКЈ понекад ишао „нечасним путем“, претварајући се у непријатеља КПСС, и то када је у Београду процењивано да је то исплативо

¹⁵ РГАНИ, Ф-52, Он. 1.Д. 534. Л. 9-18; Југославија – СССР..., стр. 433-437.

¹⁶ РГАНИ, Ф-52, Он. 1.Д. 534. Л. 9-18; Југославија – СССР..., стр. 433-437.

¹⁷ РГАНИ, Ф-52, Он. 1.Д. 534. Л. 9-18; Југославија – СССР..., стр. 433-437.

(коњуктурно).¹⁸ Брежњев је требало да саопшти Титу да је „заогртање марксистичком ризом“ политика догматизма, а не марксизма те да ће Москва и убудуће задржати своју марксистичко-лењинистичку позицију.

Насупрот сумњи у брзу обнову партијских веза у разговорима са Брозом и југословенским државним врхом Брежњев није требало да скрива задовољство успостављеним односима на државном нивоу. Његов задатак је био да истакне истоветност погледа на многа принципијелна питања спољне политике, али и да напомене да представници двеју држава гласају истоветно у телима Организације уједињених нација (ОУН). Такође, пласирано је да напомене да тамо где то није случај, одговорност сноси Југославија због своје несврстане (ванблоковске) политике. Насупрот томе, иступи Брежњева требало је да афирмишу принципијелну класну политику и борбу СССР са непријатељима радничке класе, са империјалистичким „лагером“.¹⁹ Када је у питању економска сарадња југословенском државном врху, било је битно је поручити да је СССР спреман на сарадњу која би се заснивала на основама „узајамне корисности“, за шта се залагао и Тито у времену када је сукоб отпочињао.

У разговору са Хрушчовом Брежњев је добио и конкретна упутства какви треба да буду његови одговори на питања која су се тицала привредне и пољопривредне производње, мелиорационих радова и исушивања земљишта, сточарства, израде трактора, аграрне производње, привреде... Делу разговора који би се евентуално тицао односа СССР са другим социјалистичким државама планирано је да остане на констатацијама да су односи „братски“, уз нека „отворених питања“, и да се у разговору са Титом не упушта у разговор о трећим партијама.²⁰ Саветовано му је да део одговора које пружа буде полушаљив, али и да у разговорима стално настоји да има иницијативу, што је значило и да прекида саговорнике, односно да поставља питања и истовремено пази на сваку изговорену реч, како југословенска страна не би злоупотребила његове исказе у случају неког евентуалног спора.²¹

Све наведено је говорило да се Леонид Брежњев у Београд запутио с намером да демонстрира непомерљивост совјетске државне и партијске политике према Југославији. То, међутим, није био једини циљ посете. Јер, имао је задатак да разобличи „лавирајуће“ позиције Југославије на спољном плану, те да посеје сумњу у њену политику несврстаности. Требало је да посредно отворио осетљиво питање о природи југословенског социјализма и његовом ревизионистичком капацитету. Шанса да разговори буду успешни није била велика. Ипак, дијалог је могао да започне.

¹⁸ РГАНИ, Ф-52, Он. 1.Д. 534. Л. 9-18.; Димић и др., 2014, стр. 433-437.

¹⁹ РГАНИ, Ф-52, Он. 1.Д. 534. Л. 9-18.; Димић и др., 2014, стр. 433-437.

²⁰ РГАНИ, Ф-52, Он. 1.Д. 534. Л. 9-18.; Димић и др., 2014, стр. 433-437.

²¹ РГАНИ, Ф-52, Он. 1.Д. 534. Л. 9-18.; Димић и др., 2014, стр. 433-437.

*

Сусрет Јосипа Броза Тита и Леонида Брежњева (24. 9. – 4. 10. 1962) дефинитивно је означио нову етапу у односима Југославије и Совјетског Савеза. Као догађаје које су имали одлучујући значај на унутрашњи развој СССР-а Брежњев је у свом излагању навео Саветовање 81. комунистичке партије (11–25. 11. 1960) и XXII конгрес КПСС (17–31. 10. 1961). Издвајајући управо та два догађаја, Брежњев је већ првим реченицама свог наступа назначио да Совјети неће одустати од својих ставова. Наиме, на Саветовању 81. комунистичке партије СКЈ је оптужен за ревизионизам у теорији и пракси, што је већ постојећем сукобу дало оштрину и изразиту идеолошку димензију. Годину дана касније, на XXII Конгресу КПСС, одржаном после Београдске конференције несврстаних земаља и промене политичког курса Москве према Београду, није као до тада негиран социјалистички карактер Југославије, као што није децидирано потврђено да је реч о социјалистичкој земљи.²² Несумњиво да Брежњевљеве ласкаве оцене та два скупа нису могле да „обрадују“ Јосипа Броза.

У излагању о приликама у Совјетском Савезу Леонид Брежњев се дотакао многих тема. Говорио је и о резултатима XXII конгреса КПСС-а и тада донетој одлуци да се приступи „изградњи комунизма“ у Совјетском Савезу. Упознао је југословенски државни врх са настојањима совјетске стране да популарише мере које је Конгрес донео, чему је служила и велика турнеја Никите Хрушчова по СССР-у. Посебно је истакао успехе у пољопривреди, индустрији и социјалистичкој изградњи (говори о развоју металургије, развијању сировинске базе, коришћењу природног гаса, развоју тешке индустрије, машиноградњи, рударству, енергетици, изградњи хидроцентрали, механизацији пољопривреде, развоју хемијске и прехранбене индустрије), стамбеној изградњи, порасту плата (7% годишње) и тенденцији да оне буду изједначене, увећању националног дохотка (10–12% а пење се и на 15% годишње), улагањима у војску (војни расходи износе 24% буџета). Брежњев је говорио о ослобођењу Африке, питању мира, немачком питању, процесу разоружања и доприносу који пружа СССР. Говорио је о атомском оружју, нуклеарним пробама, истраживању космоса. Цео наступ и изложени успеси деловали су импресивно, што је и био циљ.²³

У свом излагању Тито је, већ на почетку, истакао да је његова жеља да се пронађе пут „за боље односе“. Изнео је југословенски став о унутрашњем развоју земље, не

²² Оцењујући касније ставове о Југославији изнете на Конференцији 81. комунистичке партије Микојан их је назвао „минимумом“ који су Совјети „морали прихватити“ под притиском КП Кине и других партија „лагера“, али да се та оцена није одразила на односе Југославије и СССР на државном нивоу. Ставове изнете на XXII Конгресу Микојан је означавао „важним одговором“ свима који су истицали да је Југославија прошла кроз „буржоаску декаденцију“.

²³ АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешка о разговорима вођеним 25. септембра у Београду*; Димић и др., 2014, стр. 438–448.

кријући да у томе постоје и значајне тешкоће, као што су мали економски раст, смањена продуктивност, висина примања, промашене инвестиције, тешкоће у развоју социјалистичке привреде на селу и друго. У том делу разговор је имао форму дијалога унутар кога су постављена бројна питања. Она су разоткрила природу два типа социјализма и тачке око којих су се Југославија и СССР спориле (самостално иступање предузећа на страним тржиштима, централизовано планирања, организација социјалистичке пољопривреде, питање колективизације, тржишна привреда, могућност да директори који самостално и без контроле наступају страном тржишту промене идеологију). Замерке совјетске стране била су усмерене на њен утисак да све што у Југославији чине личи на „привреду без планирања“, односно „без планирања из центра“. С друге стране, Тито је истицао да тржиште треба да буде главни регулатор привредне производње. У свом излагању није пропустио да проговори оштети која је нанета Југославији ускраћивањем совјетских кредита после 1957. године, као и чињеници да се нагомилане тешкоће не могу брзо превазићи, са ставом да се економски уговори убудуће не могу правити на бази „сентименталних разлога“, тј. увиду економске сарадње између социјалистичких земаља, утемељене на потреби да економска сарадња буде заснована на „узајамној корисности“. Већ у том делу, посвећеном економији, Титово излагање је на моменте добијало облик дијалога са совјетском страном, а тиме и нужан полемичан тон. Питања попут оних на који начин Југославија планира да оствари социјалистичке односе на селу, у којој ће форми бити реализована колективизација села, на који начин југословенска страна намерава да регулише однос извоза и увоза, да ли се размишља о државном монополу на послове спољне трговине, како усклађивати слободан извоз и увоз предузећа, колико ће времена бити потребно да Југославија реализује своје планове у пољопривреди..., изазвала су полемику.²⁴

После приказа унутрашњих прилика Тито је изложио своје виђење међусобне сарадње Југославије и СССР-а. Нагласио је да су с временом односи поправљени и да је задатак обе стране да их „свестрано продубљујемо на реалистичној основи, постепено и без илузија које би им могле штетити“. Део тог побољшања, по њему, било је и проширивање економских и трговинских односа на бази „узајамног интереса“. Тито је у разговору јасно ставио до знања „где су наша осјећања“, независно од тога што Југославија не припада ниједном блоку. Податак да СССР продаје оружје земљама лагера по истој цени као и Југославији била је за Брежњева „највиши израз нашег пријатељства“. У делу разговора који се тичао војне сарадње (набавка авиона Миг 21 и савремених совјетских тенкова), као једног најосетљивијих питања, Брежњев је истакао да за Совјете продаја наоружања није само комерцијално питање, него и чињеница „да је добро да у случају нужде имамо исто наоружање“. Брежњев се од почетка поставио као представник ве-

²⁴ АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима*; Димић и др., 2014, стр. 449-456.

лике земље, која испуњава жеље Југославије (у наоружању, али и продаји нафте, хемијских, пољопривредних и других производа).²⁵ С обзиром на то да је сусрет Тита и Брежњева био тренутак у коме је „отворена“ перспектива економске сарадње, настојали су да се она постави на поуздану и дугорочну основу. Сагласни да је трговина израз политичких односа, обе стране су показале интерес да се пронађе „широк и дугачак пут добре сарадње“.

Изузетно важан део њиховог разговора тицао се југословенске политике неангажованости. Сматрајући га кључним, Тито је покренуо то питање, док га је Брежњев дочекао речима: „веома интересантно“, што је свакако изречено с намером да испољи зачуђеност. Одмах потом уследила је Брежњевљева значајна констатација: „Да, то је једно од главних питања“. Тако је разговор двојице политичара дошао до теме од највећег значаја за будуће односе.²⁶ У разговору који је следио Тито се потрудио да објасни спољнополитичку позицију Југославије. Цео спољнополитички концепт означио је потребом Југославије да обезбеди своју независност. „Наша је линија била“, објашњавао је Тито, „не улазити у блок, већ сарађивати и обједињавати снаге у борби за мир, против колонијализма...“ Такву политику сматрао је веома блиском оној коју води Совјетски Савез и веома удаљеном од оне коју заступа Северно-атлантски споразумни савез (НАТО). На тај начин је посредно одбацио оптужбе да Југославија у своје спољнополитичком наступу изједначава блокове и не прави разлику међу њима. Тито је инсистирао на ставу да југословенска несврстаност и сарадња са Трећим светом никада није „подривала позиције СССР-а“. Истицао је важност улоге несврстаних држава у светској политици „и то не на штету већ на корист Совјетског Савеза“. Унапред одбацујући могућност заокрета у спољној политици, напомињао је Совјетима да би сваки самостални иступ Југославије без сагласности несврстаних држава значио губитак њеног угледа, а „то неби било ни у нашу ни у вашу корист“. Наглашавао је да је Југославија међу државама Африке и Азије „стекла поверење“, што је сматрао последицом стрпљивог рада. Такву политику Тито је означио „крупним доприносом“, оцењујући да Југославија својом самосталном политиком више доприноси него да је чланица „лагера“.²⁷

Наведени ставови подстакли су полемичан дијалог, који је, истовремено, разоткривао удаљеност погледа Београда и Москве око важних питања међународних односа. Обе стране су инсистирале да се отворено говори. Јосип Броз је упорно бранио став да је политика коју Југославија води у интересу мира, те да би промена њеног спољнополитичког курса представљала губитак и за Југославију

²⁵ АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима*; Димић и др., 2014, стр. 456-457.

²⁶ АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима*; Димић и др., 2014, стр. 459.

²⁷ АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима*; Димић и др., 2014, стр. 459-461.

и за Совјетски Савез. Осећајући идеолошку сумњу и притисак совјетске стране, Тито се наглас питао да ли су Совјети „спремни“ да признају „социјалистички карактер“ Југославије, констатујући да држава на чијем је челу, независно од ревизионистичких оптужби којима је изложена, „иде чврсто социјалистичким путем“. При том, тражио је „искрену сарадњу“ две државе, а не спекулативне односе, наглашавајући да југословенски комунисти имају критичан однос према тешкоћама са којима се суочавају. Кључна порука коју је упутио својим саговорницима била је садржана у следећој реченици: „Ви морате да водите рачуна о нама и да нас сматрате својим пријатељем“.²⁸

Наведена питања су и за Леонида Брежњева била најважнија. „Све што ћу говорити“, истакао је на почетку тог дела излагања, „нема циљ да повреди ничија национална, нити Ваша лична осећања, већ има за циљ да захвати суштину питања“. Он није доводио у сумњу пријатељство, за које је сматрао да „независно од нас“ има „повољне историјске корене“, посебно учвршћене у борби против нацизма. За његово кварење оптужио је Стаљина, назвавши га подстрекивачем „прљавог односа, можда због своје надмености и старости“. Према Брежњеву, СССР је „као велика земља“ и „многомилионска партија“ имала снаге да призна учињене грешке и иницира помирење 1955. године. У исто време сматрао је да је у обавези да укаже на грешке југословенске стране и иницира измирење.

Брежњев је, такође, изнео совјетско виђење спора, зачетог због догађаја у Мађарској и истакао како СССР, у том случају, није био узрочник кварења односа. Нагласио је да је то био тренутак у коме је „реакција“ покушала да „забије нож социјалистичким земљама“ и да тада није било на дневном реду „питање разних Ракошија и Макошија“, већ покушај „отварања рупе у социјалистичком систему“. Наводећи да се тада Пољска „љуљала“, а Немачка „тресла“, замерао је „југословенским друговима“ што су тада „сумњали у оправданост неких политичких процеса“, праведност суђења и стрељања појединих функционера.²⁹ Та сумња је одредила положај који је Југославија задобила у социјалистичком свету у годинама сукоба (1957–1961).

Брежњев је Саветовање 81 комунистичких партија, на коме је СКЈ оптужена за ревизионизам, означио најважнијим партијским окупљањем, а тада донету Декларацију „најважнијим партијским актом“. Поновио је да је СКЈ била једина партија која није била спремна да прихвати тај акт, у коме су, поред осталог, јасно „оцртане“ и „обједињене“ социјалистичке снаге у свету; одређен је карактер савременог империјализма и утврђен „правац борбе“ против њега. Све поменуто, по Брежњеву, говорило је да југословенски комунисти нису разумели, а тиме ни

²⁸ АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима*; Димић и др., 2014, стр. 459–461.

²⁹ АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима*; Димић и др., 2014, стр. 463–464.

водили рачуна о „класном аспекту“ Декларације донете на реченом Саветовању. На истом трагу биле су и замерке упућене југословенској страни да о блоковима говори без уважавања њиховог класног карактера као маркантне одреднице која их разликује, истичући да су у Источни блок уграђени „класна суштина“ и „класно опредељење“ снага социјализма.³⁰ Наведене оцене су, наравно, изазвале реакцију југословенске стране.

У даљем излагању Брежњев је рекао да он не сумња да је Југославија социјалистичка земља и да изграђује социјализам, али је указао да у њој „са државним пословима није све како треба“. Ту констатацију Тито је разумео као директни удар на југословенски социјализам и последицу поново афирмисане идеолошке праксе да постоји само један „пут“ до остварења социјализма. Отуда је његов одговор на закључак совјетске стране да у Југославији „са државним пословима није све како треба“ био протест против догматизованог мишљења, по коме се социјализам мора израђивати искључиво по совјетском моделу. Тито је то изразио следећим речима: „И неће ни бити! Неће свака земља ићи истим путем“. Задовољан постигнутим, Леонид Брежњев се оградио речима да Совјетски Савез никоме не говори „шта треба да ради“ и да „нема принципијелних примедби“ против тога да Југославија иде својим путем. Избегавајући директну свађу са домаћином, он је ипак напоменуо да уколико неко пита СССР за мишљење, биће му речено где су „грешке“, а где „пријемућства“ политике која се води. Суштина Брежњевљеве поруке била је у следећим речима: „Ми признајемо Ваше право да идете својим путем, иако у свему нисмо сагласни“. Узурпирајући право да тумачи и арбитражу шта је идеолошки исправно, а шта није, Брежњев је међу кључним питањима где сагласности није било још једном навео југословенско „некласно гледање на блокове“, оцењујући га са „марксистичке стране, неисправно“.³¹ Два пута поновљена оптужба убедљиво је говорила да започети дијалог Јосипа Броза Тита и Леонида Брежњева није довео до приближавања ставова, чак ни до бољег разумевања позиција обе стране. Изречене оптужбе су приморавале Броза да се брани, али нису видније утицале на промену непопустљиве политичке позиције коју је заузимао.

Следећи упутства са којима је дошао из Москве, Брежњев је и у онако „заостреном“ разговору утврдио да Американци (САД) више воле југословенски него совјетски социјализам. Та констатација је била повод за нову жучну полемику на чијем је крају Тито истакао да југословенска страна не придаје важност „таквим осмесима“ који стижу из Сједињених америчких држава, и да их они никада нису „ни узбуђивали ни шармирали“. Сматрао је важним да својим саго-

³⁰ АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима*; Димић и др., 2014, стр. 465-467.

³¹ АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима*; Димић и др., 2014, стр. 467-468.

ворницима још једном скрене пажњу да Југославија јесте несврстана, али да није неутрална земља када су Источни блок и социјалистички свет у питању, те да је политички активна на „везивању“ новоослобођених држава и с утицајем који режимима успостављеним након антиколонијалних револуција у Африци и Азији представља подршку „да не иду назад“.³²

Разговор Јосипа Броза Тита и Леонида Брежњева завршио се, после оштрих полемика, обостраном сагласношћу да је погрешно изнова започињати свађу, односно међусобно се оптуживати за кривице из прошлости, те изрицати идеолошке вредносне судове (оптужбе за ревизионизам). „Љутити тон“ је нестао. Заједничко је мишљење било да „треба гледати напред“. Совјети су на крају разговора, свесни да његов глас „има светски значај“ и да се његова реч „чује надалеко“, од Тита затражили да напада империјализам оштријим речима. Било је то несумњиво признање Јосипу Брозу Титу и самосталној политици коју Југославија води, а која је током разговора у Београду и на Брионима нападана, оспоравана, обезвређивана, да би на крају била хваљена. Подједнако су пријале и Брежњевљеве речи да Совјети желе контакте и пријатељство „и по партијској линији“.³³ Био је то знак да су отворени, полемични, важни разговори Тита и Брежњева „отворили“ врата за дуго година одлагани сусрет Јосипа Броза са Никитом Сергејевичем Хрушчовом, до кога ће доћи у децембру 1962.

ЗАКЉУЧАК

Разговор двојице државника, вођен у Београду и на Брионима 25. и 29. септембра 1962, био је крајње отворен, на моменте на граници свађе, али искрен и пре свега важан. „Ако не кажемо један другом шта мислимо, ништа нећемо постићи“ биле су речи Леонида Брежњева које су објашњавале међусобни однос два политичара. Суштина постигнутог огледала се у ставу да се односи морају продубљавати на реалној основи, постепено и без илузија. У разговору са Брежњевом Тито је посебно истакао да неангажоване земље „играју важну улогу и то не на штету већ на корист Совјетског Савеза“. Са прекором је напоменуо Брежњеву да Совјети морају знати „где су наша осећања“, независно од тога што Југославија не припада ни једном блоку. Истичући да је у претходним годинама Југославија стекла „углед, поверење и позицију коју други немају или је не могу стећи“ Тито је директно алуцирао на корист коју од тога може имати и Москва. Упозоравао је да југословенску политику неангажованости треба схватати као политику која је „у интересу општег заједничког циља“ (а то је социјализам) и „мира у свету“ и да Југославија

³² АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима*; Димић и др., 2014, стр. 468-470.

³³ АЈ, КПР, I-3-a/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима*; Димић и др., 2014, стр. 472-475.

„тако више користи, него кад бисмо били са Вама“, јер би у том случају „сви губили“. Порука је била јасна – „Ви морате водити рачуна о нама и да нас сматрате својим пријатељима“. Посета Леонида Брежњева Југославији најавила је скори пут Јосипа Броза Тита у Москву и нови сусрет са Н. С. Хрушчовом.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

АРХИВСКА ГРАЂА

АЈ, СК СКЈ, II/13, 1–8, 34–35.

АЈ (1979). КПР I–2/75 *Пут Јосипа Броза Тита у СССР, 16–22. мај 1979. (документација о припреми посете; информативно-политички материјал; подсетник за излагање; забелешке о разговорима, коментари штампе).*

АЈ, КПР, I–3-а/ 101-33, *Забелешка о разговору потпредседника СИВ-а Е. Кардеља са Министром иностраних послова СССР-а А. Громиком од 19. 4. 1962.*

АЈ, КПР, I–3-а/101-33, *Забелешка о разговору Ј. Б. Тита са Министром иностраних послова СССР-а А. Громиком од 17. Априла 1962.*

АЈ, КПР, I–3-а/101-40, *Забелешка о разговорима вођеним 25. септембра у Београду.*

АЈ, КПР, I–3-а/101-40, *Забелешке о разговорима вођеним 29. септембра на Брионима.*

АЈ, ЦК СКЈ, 507/IX, 119/1-146, *Општи преглед билатералних односа СКЈ и КПСС.*

АЈ, ЦК СКЈ, IX, 119/1–48.

АЈ, ЦК СКЈ, IX, 119/1–49.

АЈ, ЦК СКЈ, IX, 119/1–51.

АЈ, ЦК СКЈ, IX, 119/1–53.

АП РФ, ф–3, оп. 9, д. 148, л 2–3.

ДА МСП РС, ПА/СССР, 1961, ф–131, дос. 11, бр. 431126.

ДА МСП РС, ПА/СССР, 1961, ф–131, дос. 3, бр. 437837.

ДА МСП РС, ПА/СССР, 1961, ф–131, дос. 8, бр. 42053.

РГАНИ, Ф–52, Он. 1.Д. 534. Л. 9–18.

РГАНИ, Ф–52, Он. 1.Д. 534. Л. 9–18.

ЛИТЕРАТУРА

Богетић, Д. С. (2004). Други југословенско-совјетски сукоб 1958. и концепт активне мирољубиве коегзистенције. *Историја 20. века*, 22(2), 123–154.

Богетић, Д., Димић, Љ. (2013). Београдска конференција несврстаних земаља 1–6. септембар 1961. *Прилог историји Трећег света*. Београд: ЗУНС.

Димић, Љ. (2014). Югославско-советские отношения в начале 60-х гг. XX в., *Из истории Сербии и русско-сербских связей 1812–1912–2012*, Москва: Институт славяноведения, стр. 312–344.

Димић, Љ. и др. [прир.](2010). *Југословенско-совјетски односи 1945–1956*, Зборник докумената. Београд: Министарство спољних послова.

- Димић, Љ. и др. [прир.] (2014). *Југославија – СССР, Сусрети и разговори на највишем нивоу руководиоца Југославије и СССР 1946–1964*, том 1, Београд: Архив Југославије
- Димић, Љ. (2001). *Историја српске државности III. Србија у Југославији*, Нови Сад: САНУ, Беседа Друштво историчара Јужнобачког и Сремског округа.
- Мићуновић, В. (1984) *Moskovske godine – 1956–1958*. Beograd: Jugoslovenska revija.

Ljubodrag Dimic

THE ART OF POLITICS: THE FIRST MEETING OF JOSIP BROZ TITO
AND LEONID ILYICH BREZHNEV

Conversations between two statesmen that took place in Belgrade and in Brioni on the 25th and 29th of September, 1962, was extremely open, at times at the border of quarrel, but honest and, above all, important. “If we do not tell each other our thoughts, we will not achieve anything”, were the words of Leonid Brezhnev which explained the relationship of two politicians. The essence of the achieved was mirrored in the attitude that relationships need to deepen on a realistic basis, gradually and without illusions. In the conversation with Brezhnev, Tito particularly stressed that non-aligned countries “play an important role, not at the expense, but to the benefit of the Soviet Union”. He reproached Brezhnev by saying that the Soviets must know “where our feelings lie”, regardless of the fact that Yugoslavia did not belong to any block. By pointing out that in previous years Yugoslavia acquired the “reputation, trust and position that others do not have or can not acquire”, Tito directly alluded to the benefits Moscow can have. He warned that the Yugoslav policy of non-alignment should be understood as a policy that is “in the interest of the general common goal” (that is, socialism) and “world peace” and that Yugoslavia “is more useful in this manner, than it would be if we were with you”, because in this case “we would all lose”. The message was clear – “You have to take care of us and consider us your friends”. The visit of Brezhnev to Yugoslavia announced the imminent trip of Josip Broz Tito to Moscow and a new encounter with N. S. Khrushchev.

Zoran M. Jovanović

University of Priština, provisionally based at Kosovska Mitrovica,
Faculty of Philosophy, Department of Art History
zmjovan@sezampro.rs

**ON “THE CHURCH DEDICATED TO THE MEMORY
OF THE SALONIKA FRONT”
OR ON THE SERBO-FRENCH CONNECTIONS
AND THEIR REFLECTIONS IN SACRAL ART***

Abstract: The paper focuses on the history of the parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Belgrade, now the cathedral church of the Archbishopric of Belgrade, dedicated to the memory of the French soldiers who died at the Salonika Front in World War I “for the liberation of the Yugoslav peoples”, as stated in the inscription next to the entrance to the church, constructed from the design by Branislav Marinković. In addition to the reminder that, despite all its unique features, the church has never been mentioned in public, the paper states that, among other things, the content of the aforesaid inscription could have been different, because at the time of the initiative for its construction there were intentions for it to house an ossuary of the Serbian and French soldiers who had died on the Salonika Front, or the Tomb of the French Unknown Hero. Special attention is also paid to the fact that for the occasion of its construction a Committee, which included many prominent Frenchmen and a number of Serbian notables, was established in Paris in 1938. The Office for the Celebration of the National Day of France, based in Paris, also printed a leaflet inviting the French public to contribute financially to help the construction of the church. The paper also provides a survey of the historical circumstances that affected the said initiatives, as well as those that were a contributory cause of the decision that the church should be a memorial only to the French. Incidentally, the church used to be known as “the French church”, because it was initially run by French Assumptionists, who were also en-

* The text is part of the manuscript *Istorijat župe Uznesenja Bl. Dj. Marije: od „francuske crkve“ do katedrale* [History of the Parish of the Assumption of the Blessed Virgin Mary: from the “French Church” to the Cathedral Church], pending publication, which resulted from the work on the project entitled *Istorija Nadbiskupije beogradske* [A History of the Archbishopric of Belgrade], under the auspices of the Archbishopric of Belgrade. It should be noted that this text differs from the said manuscript in that it has been supplemented with important facts that have so far been unknown to the Serbian public.

trusted with the management of the parish of the same name, founded in 1927. The construction of the memorial church was first disrupted by World War II and then by the circumstances prevailing after the war. For this reason, the church was completed as late as the 1980s, since which time it has been possible to discuss its features from the aspect of art history as well.

Key words: Roman Catholic Church, Belgrade, Serbia, France, sacral architecture, memorial architecture, World War I, concordat, Branislav Marinković

“Only God” knows how many texts of diverse character have been written on the sacral and memorial heritage of Serbia. The unwritten rule is that, when it seems that everything has already been said about it, there somehow *emerge* creations that no one knew existed or, for various reasons, were not a focus of attention and thence became virtually unknown over time.

These also include part of the heritage of the Roman Catholic Church (hereinafter RCC) in Serbia, which, regardless of how odd it may sound, has only recently become the object of serious research [Jovanović, 2013]). The proof of the above assertion is the work of “Slovenia’s Gaudi” – Jože Plečnik, whose creative work in Serbia has so far been reduced only to analyses of his design of the Church of St. Anthony, which was erected in Belgrade’s suburb of Zvezdara. That this should no longer be the case is also confirmed by his design recently saved from oblivion, and which dates from 1935, of a Roman Catholic church intended for Obrenovac, a small town in the vicinity of Belgrade.¹ Owing to this fact, as well as the fact that in the mid-1960s, the interior of the chapel of the Immaculate Conception, in the Home of the Daughters of Christian Love of St. Vincent de Paul in Višegradska Street, Belgrade, in the present-day building that houses the Caritas organisation of the Archbishopric of Belgrade, was redone according to Plečnik’s design, it is possible to speak differently not only about what this, in many ways model Slovenian contributed to the heritage of Belgrade and Serbia.

Regardless of how many reasons there were for, euphemistically speaking, so little interest of the Serbian public in the artistic heritage of the RCC in Serbia, including those belonging to the legacy of history and its consequences,² it comes as a surprise that not even the Belgrade Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary (hereinafter BVM), the present-day cathedral church of the Archbishopric of Belgrade has not been

¹ Plečnik’s sketch of the Obrenovac church, now in the Archives of the Archbishopric of Belgrade, has not aroused interest even in his native Slovenia.

² The reasons for the neglect of the RCC heritage in Serbia can also be found in the indifference of the local, mostly Orthodox people to the heritage of “others”, in this case to that of the RCC. The causes of this may also lie in prejudices as well as in the collective conscious of the Serbian (Orthodox) people occupies a unique place (Jovanović, 2011, p. 267–270; Jovanović, 2013). This was also further contributed to by the RCC itself, as throughout many decades of the 20th century it happened, in various ways, to be on the side of those who waged wars against the Serbs in World War I and II, when the Serbian people were being exterminated on account of the fact that they belonged to the Orthodox Church. For this reason the RCC in Serbia was mostly a topic for historians who focused on its heritage that was unrelated to art.

deemed worthy of attention. It is an edifice that could not have been unnoticed if only for its size, given that it is one of the largest religious buildings, erected just outside the city's centre proper. That there is nothing accidental about it is attested by the fact that a biography of architect Branislav Marinković, published several years ago, just makes a passing remark on how "the French church in Hadži Melentijeva Street 73–75" in Belgrade was built from his design in 1939 (Manević, 2008, p. 256). Regardless of the fact that this building used to be known as "the French church", it is actually dedicated to the Assumption of the Madonna (its construction was completed only in the late 1990s, with a number of changes made to Marinković's design).

Everything is even more curious in the light of the wealth of possible approaches to the discussion of the prehistory of the construction of the building, which, in its own right, could be the object of a deeper analysis. Namely, interwoven in the initiative for laying its foundations were diverse politics, both "small" and "big", local and global, ecclesiastical and non-ecclesiastical (the residue of which has lingered on until the present time in various forms, which is not irrelevant in the context of our paper, either). That there should have been interest in the history of the said church is also attested by the fact that, for decades now, there have been next to its entrance marble plaques with this inscription in Serbian and French: "French Assumptionists began in the year 1938 the construction of this church in memory of the 45,000 French soldiers who fell at the Salonika Front for the freedom of the Yugoslav peoples". The content of this inscription could also have been different, because, as will be demonstrated, reasons for that already existed at the time of the initiative for its construction.

Fitting together the jigsaw of the history of the Belgrade Church of the Assumption of the BVM, as well as that of the events immediately preceding its construction, also involves of necessity a reminder of the fact that a kind of prologue to its erection was the unification of the South Slavic peoples in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (hereinafter Kingdom of SCS), proclaimed on December 1, 1918, when a population of nearly 12 million, with 46.6% of the people belonging to the Orthodox Christian faith, 39.4% being Roman Catholic, 0.4% Greek Catholic and 10% Muslim, was placed under the crown of Aleksandar Karađorđević.³ This new state occupied over 247,542 square kilometres, with Serbia having brought in the largest territory, thus providing the new community with an area of over 87,000 square kilometres (Strugar, 1999, pp. 27–52).

The young monarchy, renamed the Kingdom of Yugoslavia in 1929, established itself on principles that were also novel for the religious groups, a fact that beleaguered the state with diverse problems from the day of its inception to its dissolution (1941). The multi-layered environment in a state that was fragile in many respects, was further complicated

³ Besides the Serbs, Croats and Slovenes, the Kingdom also included around two million non-Slavs. It is not insignificant that some of these ethnic groups (Hungarians, Germans, Albanians, Italians) were strongly connected to their native countries, which even encouraged irredentism of all sorts that additionally complicated the life of the young state (Sretenović, 2008, p. 102).

by both state authorities and ecclesiastical and political circles, whose interests collided very often. Life in the state was also strongly influenced by the European powers and their objectives, which also involved religious politics, not infrequently under the *guise* of culture and education and their promotion. Most active in this respect were the so-called “Roman Catholic states”, first of all Italy and France (and eventually Germany), which – each in its own way – tried to attain their political and economic objectives through religious propaganda, aware that the *religious element* was the key factor in the national identities and polarisation in the Balkans. The Curia in Rome also knew this, only too well.

At the same time, the Orthodox Church in Serbia tried to adapt to the new circumstances, as it was no longer “the state church” (as it used to be to some extent in the Kingdom of Serbia). It was not delighted to see the creation of the Yugoslav state, aware that the Kingdom of SCS embraced many of those who had aimed their guns at the Orthodox Serbian people in World War I, nor was it pleased with the increasingly strong Roman Catholic clericalism in the Kingdom of SCS, embodied in the Catholic Movement and the Catholic Action. This highly wary attitude was also a result of the still living memory of the encyclicals and speeches of some of the Roman Catholic prelates – both Croats and Slovenes – who became citizens of the common state when the South Slavs were united in it (the apprehension of the Orthodox Christian people was justified, as was confirmed by the pogroms of the Serbian people in World War II, first in those areas where the majority nation prided itself on its Roman Catholicism, most notably in the Independent State of Croatia).

General circumstances were further aggravated by the stance of the Vatican in World War I, as well as its somewhat belated recognition of the Kingdom of SCS and the establishment of diplomatic relations (nunciatures) with it. It was a telling sign of the Papal Curia’s position towards the Kingdom that would prevail for a long time.⁴ The continuous talk between the two world wars of a concordat between the Kingdom of SCS/Yugoslavia and the Holy See additionally burdened their relations and this not only on the political, diplomatic and religious planes.

Nonetheless, with the formation of the Kingdom of SCS, Roman Catholicism in Serbia saw unhindered promotion. Testimony of the aforesaid is also the fact that immediately after the restoration of the Archbishopric of Belgrade, i.e., the Archbishopric of Belgrade and Smederevo (1924), a number of Roman Catholic churches were built as the points of assembly of the newly established parishes in the parts of Serbia with an overwhelming Orthodox Christian population; monasteries and missions of domestic

⁴ This stance was also being justified by the fact that initially the RCC had fervently embraced the formation of the Kingdom of SCS (which had not always been sincere) but that very soon, according to the circles with close ties to the Vatican, Serbian hegemonism had shown its true face and the Serbian Orthodox Church had become favoured over others, thereby, allegedly, causing the favourable disposition of influential circles within the RCC towards the Kingdom to diminish over time.

and foreign monks and nuns with various agendas sprang up, as did the so-called "associations of lay people", which served to assemble male and female Roman Catholics. Also growing rapidly was the number of newly arrived "Catholic souls" in Serbia, particularly Belgrade, where they sought employment or wanted to receive an education (incidentally, because of the opportunities it provided, the capital city of the Kingdom was alluring for many, including the so-called "cultural elite", which was keen on visiting it or settling down there).

In order to present as clear a picture as possible of the time at which the construction of the Church of the Assumption of the BVM was initiated, it is also worth noting that *the French element*, a result of the Serbo-French friendship that was reaffirmed during World War I, held a special place in the history of the Kingdom of SCS/Yugoslavia, because France was one of Serbia's wartime allies and subsequently one of the guarantors of the European peace treaties and state boundaries in South East Europe, whereas the Kingdom of SCS became the chief exponent of French politics in the Balkans. Therefore, it is no wonder that the French influence found its way into all the pores of life of the young state (Vinaver, 1985; Kovač, 2003, pp. 141–172; Krivokapić-Jović, 2005, pp. 269–277; Sretenović, 2008; Sretenović, 2009, pp. 536–558; Dimić, 1997, pp. 186–204; Petrović, 2011; *Српско-француски односи 1904–2004* [Serbo-French Relations 1904–2004]).⁵ At the same time, France, albeit by no means indifferent to the Serbs, also began to look benevolently on the ideology of *Yugoslavianism* nurtured in the Kingdom of the South Slavs, thereby in a way transforming Franco-Serbian friendship into a Franco-Yugoslav one.

That state politics are never simply "black and white" is confirmed by the fact that French strategists also took into account the relations the Serbian people had with the *German element*.⁶ In other words, even though France and her diplomacy had a centralistic vision of the Kingdom of SCS/Yugoslavia, from an anti-German perspective they primarily relied on the Serbs, regarding them as their attested friends, aware of the fact that a sizeable part of the Kingdom was an offshoot of German culture, predominantly in the areas where the majority population adhered to Roman Catholicism, particularly those in present-day Slovenia and Croatia. (Regardless of her reliance on Serbia's *anti-German sentiments* and, indirectly, on the RCC, France seems to have carelessly overlooked the fact that the sentiments arose primarily from the Serbs' memories of the massive atrocities committed in World War I by the Austro-Hungarian army, which, it should be noted, also included South Slavic nationals who followed Roman Catholicism.)

⁵ In World War I, France supported Serbia not only materially, morally and militarily, but also provided a refuge for the defeated Serbian army and admitted Serbian pupils and students to her schools and universities, thus initiating the formation of a strong Serbian elite, which was expressly Francophile, a fact that was also particularly important politically (Трговчевић, 2005, pp. 43–55; Sretenović, 2008, pp. 79, 80).

⁶ It should be said here that the influence of German culture in Serbia between the two World Wars was by no means small, the same as in the preceding century (Гашић, 2003, pp. 31–46; Gašić, 2005).

Only in this light is it also possible to view the arrival in Belgrade of the members of the congregation of the Augustinians of the Assumption from the French provinces, better known as the “Assumptionists” (Latin name: Augustinianus Assumptionis, abbreviated as AA), who are directly linked to the construction of the Church of the Assumption of the BVM. Their official appearance in the Kingdom’s capital city in late 1924, as well as that of women Assumptionists, who also arrived in Belgrade, was in response to an invitation by the newly ordained Archbishop of Belgrade, Rafael Rodić, who was by all means well acquainted with their activities aimed at achieving Christian unity (thus, it is no wonder that their missionary activities extended to areas where the Orthodox Church was predominant [Potteau, 2010]). Assumptionists, both male and female, had already been well known for their dedicated work with young people at the institutions they kept establishing, evidence of which was when, in the interwar period, they founded a number of educational institutions in Belgrade (Nikolova, 2008).

The wise Apostolic nuncio to the Kingdom of SCS, Ermenegildo Pellegrinetti, had certainly realised that the French missionaries would be received in Belgrade more favourably than most others from the ranks of the RCC, and therefore he agreed on the date of their arrival in Belgrade with Archbishop Rodić. However, several facts indicate that by that time provisions had already been made for the establishment of their Mission with a monastery, which, as it turned out, would soon become the nucleus of the parish of the Assumption of the BVM, founded in 1927 on a plot of land between the streets called Hadži Melentijeva and Kraljevića Tomislava, now Internacionalnih brigada, in the area known as “Neimar”, i.e., “Kotež Neimar”. On this plot of land, there had already been a monastery with a small church of the open-to-all type, erected in 1925 and dubbed “the French church” by Belgraders (all this was on the land that they had bought, but the Archbishopric of Belgrade was also listed as one of the proprietors).

Given Belgrade’s stance towards France, as well as the religious policies of the Kingdom of SCS, it should come as no surprise that the authorities, despite this embarrassing situation, allowed foreign nationals – the French (Assumptionists) – to take over the management of the parish. Admittedly, there were some reservations among the Serbs regarding the arrival of the French missionaries, primarily because of their mistrust of the RCC, grounded in their experiences from both the recent and not so recent past.

In 1938, due to the increasing number of male and female parishioners, the Assumptionists commissioned Serbian architect Branislav Marinković to design a new church with a belfry (in place of the small church with a belfry erected in 1930, i.e., next to the rectory and the parish hall, built from a design by the renowned architect Milan Zloković, a Serb educated in France). Actually, the idea for the construction of the church had already existed in late 1936, which is attested by Archbishop Rodić’s approval in writing, now kept in the Archives of the Archbishopric of Belgrade.

The Assumptionists wanted this new edifice to be a church dedicated to the memory of the French and Serbian combatants who had fallen on the Salonika Front, which,

among other things, was instrumental in the liberation of Serbia and, subsequently, in the termination of World War I. For this reason, in a number of applications for a license for its construction submitted to the Mayor of Belgrade it was called "a church commemorating the Salonika Front". Archival materials⁷ also contain information according to which there was an initiative for the church crypt to serve as an ossuary for the Serbian and French liberators who had died on the Salonika Front, or alternatively, only for the French warriors. Eventually, the decision was that it should be the Tomb of the French Unknown Hero, who had laid his life "on the altar of freedom of the Yugoslav peoples". Most probably, the advancing Nazism in Germany and Fascism in Italy provided additional if not decisive motivation for the realisation of the said idea.

As if the aim of the idea that the crypt should house the remains of the Serbs and Frenchmen who had been killed in battle was indirectly to indicate who France could count on in the Balkans, perhaps even, already foreshadowing which parts in Yugoslavia would welcome the German army with flowers, just as it had happened in World War I.

The importance and character of the initiative for the erection of a memorial church in Belgrade, probably launched by Father Privat Bellard, the *most prominent person* among the Belgrade Assumptionists and parish priest of the parish of the Assumption of the BVM, is also attested by the fact that a Committee, which included many prominent Frenchmen and a number of Serbian notables, was established in Paris in 1938 to deal with the issue. Furthermore, the French Ministry of the Interior approved the establishment of the Memorial Committee, whose purpose was to raise the funds necessary for the construction of the memorial church in Belgrade. The Office for the Celebration of the National Day of France, based in Paris, also printed a leaflet inviting the French public to contribute financially to help the construction of this church, in which the names of the warriors who had died would be "mentioned before God and men for ever", as was customary to say before the remains of outstanding people, in this case warriors (regardless of the fact that such a pledge was quickly broken, at least in Serbia [Jovanović, 2004]). The raising of the funds for its construction was to have taken place symbolically in 1938, on the National Day of France – May 15.

The leaflet announced that the crypt of the church would house the tomb of the French Unknown Soldier, killed in the struggle for the liberation of Serbia and the South Slavs. It was planned that adjacent to the tomb would also be "a museum of the history of and the epic victory on the Salonika Front with a list of units which participated in that operation".

The Memorial Committee had around sixty members, mostly Frenchmen, including many former ministers, generals, diplomats, historians, lawyers, members of parliament, men of letters and members of the *Académie française* (French Academy), as well as representatives of the RCC in France.

⁷ Now in the Historical Archives and the Archives of the Archbishopric of Belgrade. I use this occasion to extend my gratitude to art historian Đurđa Borovnjak, an archivist in the Historical Archives of Belgrade for allowing me access to the materials of great importance for the writing of this work.

One of the two honorary chairmen of the Committee was none other than Louis Franchet d'Espèrey, the famous Marshal of France, who was in command of the penetration of the Salonika Front. (The leaflet states that d'Espèrey was an honorary *Voivoda* / field-marshal/ of the Yugoslav Army, a fact that should be viewed as a consequence of the preservation of Yugoslavianism in the Kingdom, which was rather important to France in the framework of her global politics and in keeping with the circumstances, i.e., in the face of looming Nazism.)

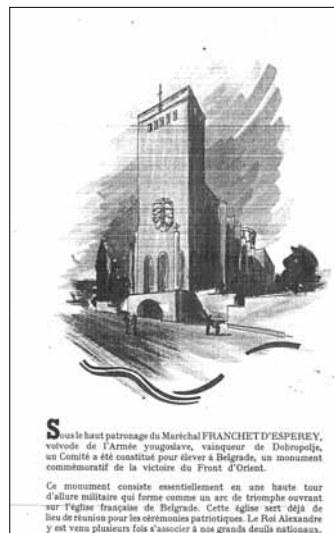
The other Chairman of the Committee was Cardinal Alfred-Henri-Marie Baudrillart, member of the *Académie française*, Rector of the Catholic Institute of Paris, Honorary Chairman of the Catholic Committee of French Friendship Abroad (*Comité catholique des Amitiés françaises à l'Étranger*), author and historian.

Honorary Vice Chairmen of the Committee were Alexandre Millerand, politician, senator, former President of the Republic (1920–1924); Édouard Herriot, member of parliament, former Prime Minister (*président du Conseil*), President of the Chamber of Deputies; Louis Marin, former Vice President of the Chamber of Deputies and state minister, Chairman of the Society of Friends of Yugoslavia and the French-Yugoslav Chamber of Commerce; and Božidar Purić, Serbian politician and diplomat, Ambassador Plenipotentiary of the Kingdom of Yugoslavia to Paris.

It can be easily noticed that the French members of the Committee were so-called “Serbophiles”, who saw the Serbian people as a force capable of building up the state of the South Slavs and Serbia as the Balkan Piedmont and a buttress of the South Slavic Kingdom. Far from unimportant is also the fact that they were members of the military, political and diplomatic elites. It is noteworthy that they were also divided into so-called “colonialists” and “continentalists”, who shared the common fear of a possible new rise of Germany (Sretenović, 2009, 545, 547). The colonialists had links with the French colonial territories or protectorates in the Mediterranean before World War I, and during the war they were members or supporters of the so-called “Eastern”, i.e., “Oriental” Army (incidentally, the Eastern Army played a decisive role on the Salonika Front, which was considered to be part of the Orient). They were Marshal d'Espèrey and Admiral Lucien Lacaze, as well as the republican “nationalists”, represented by Louis Marin (this group was part of the French Friends of Yugoslavia in Paris from 1928 and also included several nationalists from the League of Patriots [*Ligue des Patriotes*] and a few members of the *Alliance Française* [French Alliance] and the Laymen's Mission). Their names are listed among the names of the members of the Memorial Committee in the abovementioned leaflet.

The front page of the brochure features a photograph of Franchet d'Espèrey. Also prominent on the page is the National Day of France, written in large typeface. There is also a sketch of the design of the memorial church by architect Branislav Marinković (incidentally, there are two versions of the sketch of the design, which differ primarily in the design of the belfry, evident in the appended photographs [Figs. 1, 2]).

Fig. 1
Fig. 2



The fact that Cardinal Baudrillart, the other Honorary Chairman, besides d'Espèrey, is not mentioned can be also understood in the context of the circumstances prevailing in the Yugoslav capital city, which may have been the reason why there was no response from the Serbian public to the initiative for the erection of the memorial church. Namely, the so-called "Bloody Procession", which took place on the streets of Belgrade in 1937, had been sparked by the preparations of the state authorities for the ratification of a concordat between Yugoslavia and the Holy See.⁸ The events that preceded the procession and those in the following days increased religious polarisation in Yugoslavia and had an adverse impact on the attitude of a sizeable portion of the Serbian people and the Serbian Orthodox Church towards the RCC. It seems that the key reason for this was the fact that no association of Serbian World War I veterans had publicly voiced its opinion on the initiative for the construction of the church dedicated to the memory of the Salonika Front, regardless of how much it also concerned them, and not just indirectly.

This is probably most strikingly evidenced by the events surrounding the consecration of the Belgrade Church of the Archangel Gabriel (about one kilometre away from the Church of the Assumption of the BVM), which, according to the inscription above its portal, had been built "(t)o the honour and glory of the liberators in the war of 1914–1918". On June 4, 1939, on the occasion of its dedication, performed by the patriarch of

⁸ In the massive literature on the history of the concordat between the Kingdom of Serbia, and also the Kingdom of SCS/Yugoslavia, and the Holy See, special mention should be made of Igor Salmić's doctoral thesis, entitled *Le trattative per il concordato tra la Santa Sede il Regno dei Serbi, Croati e Sloveni/Jugoslavia (1922–1935) e la mancata ratifica (1937–1938)* and successfully defended at the Pontifical Gregorian University in Rome (2013), as well as of M. Valent's book, *Santa Sede ed Europa centro-orientale tra le due guerre mondiali. La questione cattolica in Jugoslavia e in Cecoslovacchia*, Roma/Universita Europea di Roma : Rubbettino Editore, 2011. On the so-called "Concordat Crisis", of 1937, see: O. Manojlović Pintar, "Još jednom o konkordatskoj krizi" [Once Again on the Concordat Crisis], *Tokovi istorije* 1–2 (2006), pp. 157–171.

Fig. 3



the *Serbian Church*, one of the *ktitors*, Milan Vukićević, a member of parliament, said before the people gathered there that the church had also been built in memory “of the soldiers who were Serbs and of the allied soldiers who were Russian, French, English, Italian and others”. This statement would have been expected had Vukićević not failed to say that the erection of the church was his personal “response to the planned concordat” between the Vatican and the Kingdom of Yugoslavia (Manojlović-Pintar, 2014, p. 247 [133, 134 246]).

What may have caused Serbia to *draw a veil over* the initiative for the construction of “the church commemorating the Salonika Front” was the fact that at that time preparations were under way for the unveiling of a monumental memorial ossuary on the Zebrašnjak hill near Kumanovo, which was to be a demonstration of the Serbs’ remembrance of the liberation of the so-called “Old Serbia”, i.e., Kosovo and Metohija, from Ottoman rule (1912), and the Balkan Wars (1912–1914) (Jovanović, 2004). Whether the surviving Serbian soldiers of those wars and the Great War felt in some way betrayed by France, which, at least officially, had transformed *Serbophilia* into *Yugoslavophilia*, is food for thought, even in the context of “idealising allies” (cf. Manojlović-Pintar, 2014, pp. 171, 172).

In that regard, they may also have remembered with a dose of disappointment the year 1930 and the unveiling of the *Monument of Gratitude to France*, i.e., the *Monument of Serbian Gratitude to France*, at the Kalemegdan in Belgrade. It is a memorial monument that was to be a lodestar for generations of Serbs, reminding them that they should love France as had the generation that had erected the memorial (grateful for everything France had done for the Serbs in World War I). It might all have been understood differently had the said initial view not been suppressed by the need for the idea of French-Yugoslav friendship to be expressed (Timotijević, 2007, pp. 11–41).

It is also indicative that the French Ambassador to Belgrade had supported the work of Ivan Meštrović, the author of the *Monument of Gratitude to France*, "first as the greatest Yugoslav sculptor, whose talent lies in strength and heroism", and then "because he is a Croat", which, also according to the French diplomat, meant that the sculptor, by the fact of his birth, symbolised "the unification of all Yugoslavs around France" (Sretenović, 2009, 465).

Nonetheless, the construction of the Belgrade *Memorial Church of the Salonika Front* was disrupted by World War II. To what extent the Salonika Front of the second decade of the twentieth century became topical at the time is seen from a piece of information from 1939, when France promised the authorities in Belgrade, as the capital of Yugoslavia, that in the event of war it would "reopen" the Salonika Front and provide assistance in the same way as in the Great War (this soon proved to be an illusion, because in mid-June of that same year, German troops occupied France). Whether the first decades of the last century are similar to our present time, which is characterised by various, first of all military, political and economic "games", will be a question for those who do not reduce history to the mere act of marking different anniversaries, such as this year's collective remembrance of the outbreak of the Great War, or to the occasionally proven friendship between France and Serbia.

Finally, it is up to historians to puzzle out why in the past decades there has neither been any mention in France of the fact that there is in Belgrade a church dedicated to her victorious soldiers of World War I. Why the relevant circles in the RCC neglected the history of the construction of the *Church Dedicated to the Memory of the Salonika Front*, today's "mother of all the churches" of the Archbishopric of Belgrade, may also be a subject of in-depth analyses.

*

As regards the specificities of the Church of the Assumption of the BVM, built (for the most part) from the design by Branislav Marinković (Manević, 2008, pp. 254–256), one of many Serbian architects with various ties to France (Kadijević, 2005, pp. 163–176), it is only natural that a lot of details are much clearer after a scrutiny of the *Design for the French memorial church of the Salonika Front on the property of the Catholic parish of the Blessed Virgin Mary of the Assumptionist friars in Belgrade*, as the architect entitled it and signed it (now in the Historical Archives of Belgrade⁹).

The final design defines the building as a three-nave basilica with a transept and portico. Adding to the impressiveness of the façade are oculi. Close to the top of the bel-

⁹ While I was working on this paper, the rather inspiring catalogue of the exhibition, *Religious Buildings in Belgrade. Designs and Creations in the Documents of the Historical Archives of Belgrade*, came out. It also contains several sketches for the Church of the Assumption of the BVM, with short comments by the author of the catalogue, Đurđa Borovnjak (Borovnjak, 2013, pp. 56, 57).



Fig. 4

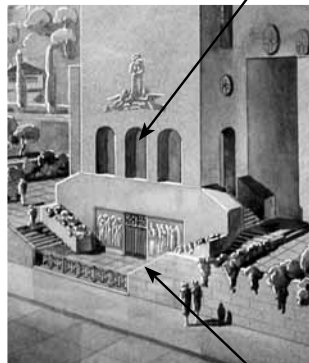


Fig. 5

fry are profiled motifs of burning torches, the "eternal flames", characteristic of so-called "memorial iconography". The motif may also be related to the eternal flames burning at the Tomb of the Unknown Soldier in Paris.

The portal is conceived as a monumental tower at the base of which is a kind of triumphal arch shaped like a trifora, with an access stairway. At least one room, intended for the crypt, i.e., the tomb of the French Unknown Soldier, is below the main entrance to the church. At the base of the tomb are three tall, semi-circular openings resembling a stylised Parisian Arc de Triomphe (in a way marking the vestibule of the church). That the said analogy is possible is supported by the fact that originally the crypt with the tomb of the French Unknown soldier, i.e., according to the original idea, with an ossuary of Serbian and French soldiers, was to be beneath the base of the belfry. The same concept was applied in Paris, where the Tomb of the Unknown Soldier from World War I was fitted beneath the vault of the Arc de Triomphe (completed in the 1830s).

The effectively composed modernist form of the Church of the Assumption of the BVM strongly supports the view that Marinković rightfully belongs to the circle of prominent designers of modern Serbian architecture of the twentieth century, i.e., sacral architecture in this case. Neither could this view be affected because of Marinković's possible emulation of the work that won the first prize at a competition for the design of a Roman Catholic cathedral church in Belgrade (1930), which failed gloriously (Jovanović, 2013, pp. 178–182). By no means superfluous are also allusions to Art Nouveau in the poetics of the exterior of "the French church".¹⁰ In a broader analysis, Marinković's approach would certainly attract attention with respect to establishing parallels with modernism in the context of the ideology of Yugoslavianism (cf. Ignjatović, 2007, pp. 231–241).

Nonetheless, World War II disrupted the construction and thus only the walls of the *church dedicated to the memory of the Salonika Front* and the first levels of its belfry were completed. For this reason, the roof had to be put in place speedily in order to protect whatever had already been built. Post-war developments precluded the completion of the works.

Finally, in 1982, the new church was returned to the parish (when the Assumptionists had officially left Belgrade). As early as the following year, the chapel of the Assumption of the BVM was consecrated, i.e., the room at the lowest level of the new church that had first been intended for the "ossuary of the soldiers killed at the Salonika Front" and then as the tomb of the French Unknown Soldier (today the chapel is used for daily services, whereas the main church is open only on holy feast days).

Soon, the construction of the belfry from Marinković's design was completed, as well. Admittedly, the belfry is not as tall as designed. Compared to the original plans and

¹⁰ The hints of Art Nouveau were most likely due to architect Marinković's wish, i.e., the wish of the investors, that the church building should bear close resemblance to the building of the French Embassy in Belgrade, built from a design by Roger-Henry Expert in 1935, since when it has represented one of the most prominent architectural reference points in Serbia's capital city (Jovanović, 2001, pp. 67–83; Bréon, Sretenović, 2013).

Fig. 6



the final design, that is just one of the deviations. Namely, besides the belfry, which was not finished, the western and eastern façades did not have the same appearance as designed by Marinković, either. Thus, the western façade, above the trifora of the vestibule, was to have been adorned with an image of the Madonna with the Infant Christ in her arms, hovering over clouds and surrounded by angels. Above it was supposed to be an inscription in French, bordered with motifs of torches (“eternal flames”) on each side. Three windows were supposed to be at the top. The roof of the belfry was to be topped by a cross. The outer wall of the semi-circular apsis, on the eastern side, was to have been adorned with a depiction of the Madonna with Child. An identical inscription to the one on the western side, but in Serbian, was to have been on this side and bordered with torches, whereas the top area of the wall was to have featured three windows.

The vestibule of the church is still accessible by staircases on the northern and southern sides, as originally designed (which should come as no surprise, because this part of the building was constructed *in time*, i.e., during the first construction stage, before World War II).

Visitors can observe two marble plaques, one bearing the following inscription in French and another in Serbian: “French Assumptionists began in the year 1938 the construction of this church in memory of the 45,000 French soldiers who fell at the Salonika Front for the freedom of the Yugoslav peoples”. This inscription could by all means also apply to the first sentence of the present paper, where it is said that there are works of art, in this case those that are both sacral and memorial in character, that for various reasons were not a focus of attention.

SOURCES AND LITERATURE

ARCHIVAL MATERIALS

- Arhiv asumpcionista Francuske provincije (Archives Augustins de l'assomption – Province de France)*
Arhiv Nadbiskupije beogradske
Istorijski arhiv Beograda

LITERATURE

- Боровњак, Ђ. (2013). Верски објекти у Београду: пројекти и остварења у документима Историјског архива Београда, каталог изложбе. Београд: Историјски архив Београда.
- Bréon, E, Sretenović, S. (2013). *Ambassade de France à Belgrade / Ambasada Francuske u Beogradu*. Paris: Éditions Internationales du Patrimoine.
- Encyclopaedia architectonica. Лексикон неимара*, З. Маневић (ур.) (2008). Београд: Грађевинска књига.
- Gašić, R. (2005). *Beograd u hodu ka Evropi: kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Гашић, Р. (2003). Немачки културни утицај у Београду тридесетих година 20. века. *Историја 20. века*, 1, 31–46.
- Димић, Л. (1996). *Културна политика Краљевине Југославије: 1918–1941*, I–III. Београд: Стубови културе.
- Ignjatović, A. (2007). *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904–1941*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Јовановић, М. (2001). Француски архитект Експер и 'ар деко' у Београду. *Наслеђе*, 3, 67–83.
- Jovanović, Z., M. (2011). *Beogradska (nad)biskupija, njeni natpastiri i Crkve kroz epohe. Od 1521. godine do osvita novog doba*. Beograd: Beogradska nadbiskupija.
- Jovanović, Z., M. (2013). *Istorija Beogradske nadbiskupije na ušću Istoka i Zapada*. Beograd: Beogradska nadbiskupija.
- Јовановић, З., М. (2001). *Зебрњак: у трагању за порукама једног споменика или о култури сећања код Срба*. Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“, Музеј рудничко-таковског краја, Културни центар; Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Кадиевић, А. (2004). Поглед на француско-српске везе у архитектури од 1904. до 1941. године. У М. Павловић, Ј. Новаковић (ед.), *Српско-француски односи 1904–2004*, 163–176. Београд: Друштво за културну сарадњу Србија-Француска, Архив Србије.
- Kovač, M. (2003). Raspadanje Austro-Ugarske i rađanje Kraljevine SHS u svetlu francuske politike (od listopada do prosinca 1918). *Časopis za suvremenu povijest*, 1, 141–172.
- Кривокапић-Јовић, Г. (2005). Како је Француска видела Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца/Југославију: њено разумевање етничке природе југословенских народа и југословенске државе. *Токови историје*, 3/4, 269–277.
- Manojlović Pintar, O. (2014). *Arheologija sećanja: spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju: Čigoja.
- Manojlović Pintar, O. (2006). Još jednom o konkordatskoj krizi. *Токви историје*, 1–2, 157–171.
- Николова, М. (2008). *Француско-српска школа Сен Жозеф*. Београд: Педагошки музеј.

- Павловић, М., Новаковић, Ј. (ур.) (2005). *Српско-француски односи 1904–2004*. Међународни научни скуп. Београд, 18–20. октобар 2004. Београд: Друштво за културну сарадњу Србија-Француска: Архив Србије.
- Petrović, D. (2011). *Francusko-srpski odnosi: 1800–2010*. Beograd: Institut za međunarodnu politiku i privredu.
- Петровић, Н., Маловић, Г. (2011). *Југословенско-француски односи 1918–1941*. (=Les relations Franco-Yougoslaves), каталог изложбе [уводни текст Станислав Сретеновић]. Београд: Архив Југославије.
- Potteau, N. (2010). *Histoire de la Province de France*, Vol. 1. De l'Assomption indivise à l'Assomption des Provinces (1845–1952). Cahiers du Bicentenaire d'Alzon.
- Радовановић, М., В. (1974). Демографски односи 1918–1941. У *Историја Београда*, књ. 3, 157–162. Београд: Просвета.
- Савић, М. (2005). Француско-српско пријатељство у списима Р. А. Рајса, У М. Павловић, Ј. Новаковић (ед.), *Српско-француски односи 1904–2004*, 271–275. Београд: Друштво за културну сарадњу Србија–Француска: Архив Србије.
- Salmić, I. (2013). *Le trattative per il concordato tra la Santa Sede il Regno dei Serbi, Croati e Sloveni/Jugoslavia (1922–1935) e la mancata ratifica (1937–1938)*, rukopis doktorske disertacije odbranjene na Pontifikalnom univerzitetu Gregorijani u Rimu.
- Sredojević, M. (2013). *Srpska pravoslavna crkva i jugoslovensko-vatikanski odnosi u svetlu konkordata 1935. godine*, rukopis doktorske odbranjene na Filozofskom fakultetu u Nišu.
- Sretenović, S. (2008). *Francuska i Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Sretenović, S. (2009). Francusko-srpski odnosi u XIX i XX veku. *Međunarodni problemi*, 61 (4), 536–58.
- Стругар, В. (1999). Осамдесет година југословенске државе. У Ђ. О. Пиљевић (ур.), *Југословенска држава 1918–1998*, 27–52. Београд: Институт за савремену историју; Институт за новију историју Србије, Војноисторијски институт; Подгорица: Историјски институт Црне Горе.
- Тимотијевић, М. (2005). A la France! – Подизање споменика захвалности Француској на београдском Калемегдану. У *Srpsko-francuski odnosi 1904–2004* (ed. M. Pavlović, J. Novaković), 193–218. Beograd: Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, Архив Србије.
- Терзић, С. (ур.) (1990). *Југословенско-француски односи*. Зборник радова Београд: Историјски институт.
- Трговчевић, Љ. (2005). Срби у Француском. У М. Павловић, Ј. Новаковић (ур.), *Српско-француски односи 1904–2004*, 43–55. Београд: Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, Архив Србије.
- Valente, M. (2011). *Santa Sede ed Europa centro-orientale tra le due guerre mondiali. La questione cattolica in Jugoslavia e in Cecoslovacchia*. Roma: Universita Europea di Roma, Rubbettino Editore.
- Vinaver, V. (1985). *Jugoslavija i Francuska između dva svetska rata (da li je Jugoslavija bila francuski „satelit“)*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.

Зоран. М. Јовановић

О „СПОМЕН ЦРКВИ СОЛУНСКОГ ФРОНТА“ ИЛИ О СРПСКО-ФРАНЦУСКИМ
ВЕЗАМА И ЊИХОВОМ ОДЈЕКУ У УМЕТНОСТИ

Сакралном и меморијалном наслеђу Србије и Београда посвећен је „само Богу“ познат број текстова различитог карактера. По неписаном правилу, када се учини да је и о томе све речено, *укажу* се остварења за која се није знало да постоје или, пак, услед различитих повода нису била предмет пажње, због чега су с временом постала непозната.

Такву *коб* доживела је и београдска жупна црква Узнесења Бл. Девике Марије, данас катедрала Надбискупије београдске, својевремено позната и као „француска црква“ (јер су о њој најпре водили бригу француски асумпционисти, којима је поверено и вођење поменуте жупе, основане 1927). Реч је о здању које и због своје величине није могло бити незапажено, с обзиром на то да је једно од највећих београдских храмова, подигнутог на Неимару, према пројекту Бранислава Маринковића. Да је требало да постоји занимање за историју те цркве, сведочи и то што крај њеног портала стоје мермерне плоче с натписима на српском и француском језику: „Француски асумпционисти су године 1938. започели градњу ове цркве на прославу успомене 45.000 палих француских војника на Солунском фронту за слободу југословенских народа“. Садржина тог натписа могла је бити и друкчија, будући да је у време иницијативе за њену градњу испољена жеља да у њој буде костурница српских и француских војника палих на Солунском фронту, односно гроб француског Незнаног јунака.

Склапање мозаика о историји данашње катедрале Београдске дијецезе, као и збивањима која су непосредно претходила њеној градњи, завређују разнолика подсећања, укључујући осврт и на сложене прилике у Краљевини СХС/Југославији, односно у Европи. Ради пружња што јасније слике времена у коме је иницирана изградња те „спомен цркве“, како је првобитно такође називана, вреди указати и на то како је у Краљевини СХС/Југославији посебно место имао *француски елемент*, као плод српско-француског пријатељства потврђеног у Првом светском рату. Помисао да се у крипти нађу земни остаци погинулих Срба и Француза као да је требало да укаже с киме је Француска могла да рачуна на Балкану, можда већ наслућујући у којим деловима Југославије ће немачка војска 1941. бити дочекана са цвећем, као што је то било и у Првом светском рату.

О значају и карактеру иницијативе за подизање спомен-цркве сведочи и то што је тим поводом 1938. у Паризу формиран Одбор. Његови почасни председници били су маршал Луј Франше д'Епере и кардинал Алфред Бодријар (члан Француске академије и почасни председник Католичког одбора француског пријатељства у иностранству). Канцеларија за прославу Националног дана Француске приредила је и летак-брошуру, којом је француска јавност позвана да помогне изградњу цркве. Прикупљање средстава требало је симболично да се догоди 1938. године на француски Национални дан – 15. мај. Започету градњу цркве Узнесења Бл. Девике Марије спречио је Други светски рат, као и потоње околности, тако да је њена изградња окончана тек деведесетих година.

Када је реч о њеним градитељским особеностима, оне пружају могућност за успостављање различитих аналогија. У сваком случају, модернистичка поетика цркве Узнесења Бл. Девике Марије, с одређеним одјеком Ар Нуова, доприноси ставу да њен пројектант, Бранислав Маринковић, оправдано припада кругу битних неимара српске архитектуре прошлог века, у овом случају сакралног градитељства.

766:659.133.1(47)”19”
76.041.5 Сталин J. В.

Anita Pisch

Australian National University, College of Arts and Social Sciences, Canberra, Australia
anita.pisch@anu.edu.au

STALIN SAVES THE WORLD! THE USE OF THE WARRIOR AND SAVIOUR ARCHETYPES TO PORTRAY STALIN IN SOVIET POLITICAL POSTERS

Abstract: The image of Iosif Stalin was ubiquitous in the Soviet Union over the decades of his leadership. Between 1929 and 1953, when Stalin died, he was celebrated in poetry, song, painting, sculpture, porcelain, textiles, fakelore and propaganda posters. The creation of a symbolic persona for Stalin as leader was a deliberate process which drew on several mythic archetypes, including the Father, the Warrior, the Architect, the Helmsman, the Teacher, the Saviour and the Magician. The Warrior and Saviour archetypes became the key archetypes associated with Stalin during and after the Great Patriotic War, with Stalin presented as both a brilliant military strategist and as the saviour of the world from Fascism. This was achieved by depicting Stalin as a strong and steadfast leader of Soviet troops and by employing the visual language of the Russian Orthodox Church in propaganda posters featuring Stalin's image.

Key words: Propaganda, posters, Socialist Realism, Stalin, Soviet art, archetypes

The people need a hero, a saint – General Skobelev, Feodor Kuzmich, Ivan the Terrible – they are all alike to them. And the more remote, the more vague, the less accessible the hero, the more freedom for the imagination... There must be a 'Once upon a time there lived' about it – something of the fairy tale. Not a God in heaven, but here, on our dismal earth. Someone of great wisdom and monstrous power.¹

¹ Breef, a monarchist, quoted by Maksim Gor'kii in *Monarkhist*, 15, pp. 303–309 in Cherniavsky, 1961, p. 221.

Iosif Stalin's ubiquitous image in Soviet propaganda posters promoted a persona which drew from several mythic archetypes, such as the Father, the Teacher, the Helmsman, the Magician, the Warrior and the Saviour. While the benevolent aspect of Stalin's leadership was represented to the Soviet people by displaying Stalin as a father of the people and a wise teacher, a major component of the later years of the personality cult of Stalin was his portrayal as a successful military strategist and leader of the Red Army. The identification of the Warrior archetype with the image of Stalin draws on a long tradition across human societies of associating strong and successful leadership with military prowess, which grew from tribal and feudal eras of human history in which the leader was usually the best warrior, one who could guarantee the safety of the tribe, and has demonstrated remarkable longevity to the current era, especially in societies which are at war, in crisis or under some kind of threat, or which are focussed on conquest. It is also particularly prevalent in the public portrayals of charismatic leaders, who have no traditional or legal legitimacy, and must ultimately rely on their ability to deliver on promises if they are to maintain their positions of power. As Napoleon Bonaparte commented to Metternich: "Your sovereigns, born to the throne, can be beaten twenty times over and return to their capital; I cannot do this because I am an upstart soldier. My domination will not survive the day I cease to be strong and consequently feared" (Dogan, 2007, p. 80).

The centrality of the Warrior archetype to propaganda for charismatic leaders is evidenced by the fact that throughout history, even leaders who were unsuccessful in battle were portrayed in propaganda as militarily and strategically brilliant. As Classics scholar S. R. F. Price notes, the Roman emperor Domitian lay claim to great military victories which were later condemned as shams and Trajan compensated for his lack of actual military achievements by being depicted as a general in his official statuary (Price, 1984, p. 183). In fact, the archetype of the Warrior appears to be indispensable to a successful personality cult. Great historical figures such as Alexander the Great, the Roman emperors, Holy Roman Emperor Maximilian I, Napoleon Bonaparte and, in the Russian context, Aleksandr Nevski, Ivan Grozni, and Peter the Great, had all been portrayed as consummate warriors. St George, the 'Great Martyr' and warrior-saint, is one of the most celebrated saints of the Russian Orthodox Church. Indeed even in the period immediately preceding Bolshevik rule, cults of personality based around the military archetype were flourishing.²

Stalin's propaganda apparatus began creating a military biography for him in the early 1930s, with an increase in intensity in the late 1930s as the prospects of war loomed in Europe, but stopped short of portraying him as entirely responsible for the creation and successes of the Red Army. In the years leading to the October Revolution of 1917, Stalin's revolutionary work had commenced in Georgia and moved to other areas of the Caucasus, and although full of daring exploits, had been mostly underground and largely

² There were personality cults around General Lavr Kornilov, Aleksandr Kerenskii and Leon Trotskii, all primarily focussed on their abilities as military leaders.

Fig. 1



Unidentified artist, *I. V. Stalin*, 1930. (Publisher: Litografia CKKPO, Krasnodar Edition: 25,000, Russian State Library, Moscow)

illegal.³ Stalin could not truthfully lay claim to the same sorts of revolutionary military feats attributed to Trotskii, and in his early years of power, usually stated that he had played only a minor role in the Revolution. In 1930, just one year after Stalin consolidated his personal power as leader in the battle for succession after Lenin's death (and a year after Trotskii's exile), a first tentative attempt to construct a warrior identity for Stalin occurred with the publication of a poster with the simple title 'I.V. Stalin' (Fig. 1). The text of the poster provides an extensive biography purporting to summarise each year of Stalin's adult life, making mention of his revolutionary underground activities, several arrests, exiles and escapes. At this early stage, military exploits are not elaborated in great detail, the Civil War years merely contain references to Stalin's roles as People's Commissar for Nationalities, and People's Commissar for the Worker-Peasant Inspectorate, as well as his appointment as General Secretary of the Party in 1922. Stalin appears hatless and in a vaguely military-style shirt without embellishment, although he prominently displays two military decorations, both Orders of the Red Banner, which were awarded for extraordinary heroism and courage in battle. Stalin gazes directly ahead, meeting the viewer's eyes with a steadfast gaze. His skin shows lines, and is yet to reach the flawless perfection that would characterise his image in later propaganda.⁴ Behind him, sketched

³ Simon Sebag Montefiore explores Stalin's early revolutionary work in Georgia in his Stalin biography *Young Stalin* (Montefiore, 2007). Lenin was fully aware of the bank robberies and other criminal acts which provided funds for the Bolshevik party.

⁴ Plamper quotes one candid artist, I. Rerberg, who wrote to the editorial team of the photo album 'Comrade Stalin in Photography' expressing his concerns about excessive retouching: "such excessive retouching completely destroys the vitality of the photographs and everything most important in photographs, namely

in a faint pale green, is evidence of booming industrialisation, as a result of the implementation of the First Five-Year Plan, which was midway through in 1930. The poster serves as an introduction to Stalin as leader, as a resumé of his revolutionary and Civil War credentials and of his personal qualities of courage and Bolshevik conviction, and as a means of associating him with the goals of the Five-Year Plan.

In later years, a number of propaganda posters were dedicated to the creation of a mythical biography for Stalin in order to give him revolutionary credibility. A series of posters in a hagiographical style, dating from 1938,⁵ play up Stalin's role in the October Revolution, the Civil War, the growth of national cultures in the USSR and the development of the Red Army.⁶ As extensive biographical research by Montefiore and Deutscher has revealed, Stalin was indeed active in both the October Revolution and the Civil War.⁷ During the Civil War Stalin was despatched to Tsaritsyn (later named Stalingrad) by Lenin in mid-1918, initially in charge of food supplies. This key strategic city looked likely to fall to White forces. Stalin took military control in July, got his status raised to Commissar and played a significant part in the victory of the Red Army in that city (Montefiore, 2003, pp. 27–8). Poster number six in this series, titled 'Civil War' (Fig. 2) features a black-and-

the rendering of the body, mannerisms, etc.... One gets the impression that the entire face is made of a single material – rubber or wax." RGALI, f. 652, op.8, d.97, l.10, 1940 (Plamper, 2012, p. 183).

⁵ The Stalinka Digital Library gives an approximate date of 1937 for four of these posters, which appear to be undated. One can approximate the date of publishing from clues within the posters themselves. The poster titled 'Defense of the USSR' makes reference to Stalin's Constitution (placing it after 1936) and features a cartoon by Boris Efimov dated 1937. The poster titled 'Under the banner of the Socialist Constitution' focusses on various articles of the 1936 constitution and features a photograph of the May Day celebrations of 1937. However, poster no. 11 in this series is held in the collection at the Museum of Contemporary History in Moscow, and is dated 1938, with the artist identified as Vasil'ev. I am therefore comfortable in assigning an approximate date of 1938 for the whole series.

⁶ Golomshtok claims that "In many pictures from the first exhibitions of the AKhRR, for example, Trotsky was depicted as the founder of the Red Army,... from the mid-twenties this role was transferred to Lenin, and from the thirties to the mid-fifties it was shared between him and Stalin" (Golomshtok, 1990, p. 187).

⁷ Speaking of the early days of power after the October Revolution, Fiodor Alliluyev (Nadia's brother) noted in his unpublished memoirs: "Comrade Stalin was genuinely known only to a small circle of people who had come across him... in the political underground or had succeeded... in distinguishing real work and real devotion from chatter, noise (and) meaningless babble" (Montefiore, 2007, p. 367). Lenin drafted a memo in which only he, and his personal assistants, Trotskii and Stalin, were to be permitted entry to Sovnarkom, and Polish Bolshevik Stanislaw Pestkovsky noted: "Lenin could not get along without Stalin for a single day... Our Smolny office was under Lenin's wing. In the course of the day, he'd call Stalin an endless number of times and would appear in our office and lead him away" (Montefiore, 2007, pp. 367–368). Isaac Deutscher notes that Stalin became crucial to Lenin from the inception of the Soviet government due to the 'soft-heartedness' and vacillations of other Party members once the Bolsheviks seized power: "...It cannot be said that the outlook of that first team of commissars corresponded to those standards of 'ruthless determination' or 'fanatical zeal' which later came to be associated with the very term Bolshevism. On the contrary, the 'soft-heartedness' of most commissars very soon placed the Government in quite a number of tragic-comic situations.... Their vacillations filled [Lenin] with apprehension and alarm. He saw his Government confronted with almost insuperable adversities: internal chaos, economic paralysis, inevitable counter-revolution, and a legacy of war. He looked around to see which of his colleagues in the Government and in the Central Committee could be relied upon to form a close nucleus capable of the determined and swift action which would be needed in the emergencies to come" (Deutscher, 1966, pp. 184–185).

Fig. 2
Fig. 3



Unidentified artist, *Civil War*, 1938.



Unidentified artist, *Defence of the USSR*, 1938.

white photographic portrait of the young Stalin gazing out at the viewer in military-style jacket, copies of a telegram from Stalin to Lenin dated 19th July 1918 and the transcript of a recorded phonecall discussing the food situation on 24th July 1918.⁸ Stalin is depicted as central to the Civil War leadership, as a close and trusted comrade of Lenin's, and as associated with the military effort, while Lenin is carrying out construction tasks.⁹ In poster number thirteen from the same series titled 'Defence of the USSR' (Fig. 3), Stalin and Voroshilov are depicted together as equals in an informal, comradely scene.¹⁰ Stalin wears his unadorned, military-style tunic as head of the Party and the nation, while Voroshilov in full uniform is clearly a military leader. They are depicted as standing for peace, and as defenders of the world against fascism.¹¹

⁸ The telegram and dates are significant as propaganda in the late 1930s made much of Stalin's successful intervention in the Civil War at Tsaritsyn and the telegram provides factual proof of the trust placed in Stalin by Lenin.

⁹ In one of the poster's vignettes, Stalin is shown rallying the first cavalry. In others, Lenin carries a large log during a *subbotnik* and Kalinin agitates amongst the crowd. Trotskii is nowhere to be seen.

¹⁰ Voroshilov was the centre of his own personality cult and was honoured with 'Voroshilov rations for the army', and the 'Voroshilov Marksman's Prize,' as well as featuring on trading cards with other Soviet leaders (Montefiore, 2003, p. 170). His birthday was celebrated in elaborate fashion, with Stalin giving a famous speech, and he was the subject of a historical book published by English author Dennis Wheatly in October 1937 – *Red Eagle: The Story of the Russian Revolution and of Klementy Efremovitch Voroshilov, Marshal and Commissar for Defence of the Union of Socialist Soviet Republics*.

¹¹ In the poster, Stalin's words on the need for preparedness and defence follow two quotes from Lenin on the same theme. Famous cartoonist Boris Efimov's sketch at the bottom left of the poster depicts the huge fist of the NKVD (Internal Affairs/Secret Police) crushing a monstrous but small enemy while Trotskii and Hitler cower together in the corner. Trotskii has now been transformed from the creator and champion of the Red Army into its enemy, in league with Germany. Scenes of military parades on Red Square, and a sky full of aircraft illustrate Soviet might and preparedness as Europe moves closer to the brink of war.

Fig. 4



S. Podobedov, *Comrade Stalin at the front in the Civil War*, 1939. (Publisher: RSKA, Russian State Library, Moscow)

S. Podobedov's 1939 poster 'Comrade I.V. Stalin at the front in the Civil War' (Fig. 4) consists of a vast map of Soviet territories with locations at which Stalin served in the Civil War marked with a red star.¹² The use of a map with lines, labels, dates and a key give this content a documentary verisimilitude, providing evidence that Stalin was heavily involved in the Bolshevik military victory. The bottom of the poster contains a quotation from Voroshilov which confirms the centrality of Stalin to the Bolshevik cause, whilst also giving a plausible explanation for Stalin's apparent low profile during the Civil War years – Stalin was entrusted with the most terrible, dangerous missions to ensure victory for the Red Army.¹³ The golden cameo portrait of Stalin suggests a medallion or coin, with Stalin's head reminiscent of the heads of monarchs or caesars on coins; but also a halo in Russian Orthodox iconography. The map is framed in sacred colours associated with the icon – red and gold – and illustrates the mythic and sacred history of the Bolshevik Party.

¹² Beneath each star are the dates of service and dashed lines mark out the route between locations. Filled red stars indicate the main places on the front at which Stalin stayed, while the unfilled stars show his field trips.

¹³ "In the period of 1918–1920 Stalin was probably the only person the Central Committee sent from one battle front to another, choosing the most dangerous, the most terrible places of a revolution. Where it had been relatively peaceful and prosperous, where we had success – there Stalin was not visible. But where, for a number of reasons the Red Army was broken, where the counter-revolutionary forces were becoming successful and threatened the very existence of the Soviet regime, where confusion and panic could at any moment turn into helplessness and catastrophe – there Stalin appeared. He did not sleep nights, he organized, the leadership was lying in his steady hands, he broke them and was ruthless – creating a turning point, a healing environment." K. Ye. Voroshilov.

Voroshilov's statement allows Stalin to preserve his modesty and also contains many of the elements of the developing Stalin myth – a sense of almost magical omnipresence and the ability to appear out of nowhere whenever needed; the leader who doesn't sleep at night; and the strong but caring leader who is ruthless with his enemies. The map is stamped on the top righthand corner with a picture of the Order of the Red Banner, signifying Stalin's courage. The creation of the Warrior archetype for Stalin in the face of looming world war, had begun in earnest.



Fig. 5

S. Podobedov, *Military Oath*, 1939. (Russian State Library, Moscow)

Although Stalin was given strong military credentials and much was made of his military success at the battle of Tsaritsyn, until 1941 the primary warrior identity in the Soviet Union resided in the person of Kliment Voroshilov, Marshal of the Soviet Union and head of the armed forces. This separation of the role of the Party leader, who was promoted in propaganda as a leader, teacher, friend and father figure, and the leader of the military – a warrior, had its precedent in the leadership of Lenin where Lenin was the leader of the Party and Trotskii was the great Red Warrior, sometimes portrayed as St George slaying the evil dragon. Another 1939 poster by Podobedov (Fig. 5) employs the same colour scheme and much of the same visual imagery as the Civil War poster, and once again takes a documentary approach to the personality cult. The centre of the poster is dominated by copies of the gold-framed Military Oath (as it was in 1939) signed and dated by Stalin and Voroshilov on 29th February, 1939. On either side are photographic portraits of Stalin and Voroshilov, also framed in gold. Under each portrait is a plaque with gold text containing an article of Stalin's 1936 constitution. Under Stalin's smiling portrait is the article reminding citizens that military service is the honourable duty of each citizen. Under Voroshilov's stern portrait, a reminder of the penalties for treason.

Fig. 6



Iraklii Toidze, *All our forces - to support our heroic Red Army and our glorious Red Navy! All the power of the people - to defeat the enemy!* Stalin, 1941. (Edition: 6,000. Russian State Library, Moscow)

The poster thus serves several related functions: it emphasises the imminence of war; it educates the public about their rights and obligations under the Constitution and publicises the text of the Military Oath; it highlights leadership by example, as two of the country's leaders have already signed the oath; by emphasising the sacrosanct nature of the text it enshrines it as higher than mere secular law, giving it a sense of permanence and immutability usually associated with divine or religious law; and it reinforces the identification of Stalin and Voroshilov with the joint task of leading and saving the Fatherland.

Having ignored copious intelligence indicating that Hitler would violate the 1939 Molotov-Ribbentrop non-aggression pact and invade the Soviet Union, Stalin was taken by surprise when German troops entered Soviet territory on June 22, 1941. A string of defeats followed with enormous casualties and Voroshilov, who had performed poorly in the Russo-Finnish War of 1939, disappeared from propaganda. From this point on, Stalin appeared alone or with Lenin in posters, which were often captioned with quotations from Stalin which took on the force of dogma.

Georgian-born artist Iraklii Toidze's 'All our forces – to support our heroic Red Army and our glorious Red Navy!' (Fig. 6) quotes from the famous speech by Stalin of July 3, 1941 announcing the formation of the State Defence Committee and asking the people to rally behind the Committee, the government and the Army and Navy. The speech concludes with the cry 'Forward to our victory!' The poster shows Stalin striding with determination at the head of Soviet tanks and aircraft. The figure of Stalin forms a curious mixture of motion and stability. His gaze is steady and unflinching. The extended arm, showing the way forward with pointed index finger, is rigid. Stalin is fixated on victory

and the strength of his will carries the Army and Airforce with him. The force of this forward momentum is revealed by the way in which his coat lapels fly about him, and by the swirling motion of the clouds in the sky, which part above Stalin's head, suggesting that even the forces of nature bend to Stalin's will, making way for his unstoppable progress towards victory. The poster's colour scheme is black and white, with touches of red on banners and in the text box.¹⁴ Images consist of simple linear graphics or photographic images – stark, sober, factual. Images which appear to be photographic purport to tell the truth, and if Stalin is depicted as physically leading the troops into battle, despite the fact that during the war he never went near the front, it is easier to associate him with qualities of vision, bravery, heroism and steadfastness, even if this is at a semi-conscious level.

Despite the heavy losses to date, in his 1941 address on the anniversary of the October Revolution, Stalin cautiously told the military parade that victory was possible in 1942: "Some more months, another half year, perhaps a year, and Hitlerite Germany will have to break under the weight of its crimes" (Stalin, 1944, p. 36). Stalin was determined that he could not let the city named for him fall to the Germans, for both strategic and symbolic reasons, and in 1942 Stalingrad became the scene of a fierce and bloody battle. On November 6, the defenders of Stalingrad took an oath to Stalin: "Before our battle standards and the whole Soviet country, we swear that we will not besmirch the glory of Russian arms and will fight to the last. Under your leadership, our fathers won the Battle of Tsaritsyn, and under your leadership we will now win the great Battle of Stalingrad."¹⁵

On February 2, 1943, the Germans troops at Stalingrad surrendered. Although the war had not been won, there was finally some good news to spread to the populace and in 1943 Stalin's image began slowly to be associated with victory. In a poster by multiple Stalin prizewinner Viktor Koretskii, a portrait of Stalin is treated both as a stand-in for an absent father, and as an icon. In 'On the joyous day of liberation...'¹⁶ (Fig. 7) a young boy hangs Stalin's portrait in a 'Lenin Corner' or 'Stalin Room' as they were now sometimes called. The little Russian boy in the poster represents the future of the Motherland. Stalin is the glorious father, the one to be venerated above all others. As art historian Erika Wolf observes: "The family resembles the Holy Family, with a mother and child accompanied by an older and impotent man, akin to Saint Joseph. Stalin thus stands in as the absent father of the family, as well as the 'father comrade' of the Soviet people" (Wolf, 2012, p. 136). The frame of the portrait of Stalin balances the window frame through which we

¹⁴ With the advent of war, colours other than red largely dropped out of the propaganda poster due to both shortages of printing supplies and the nature of the subject matter. TASS posters provide a notable exception, and in contrast to the chromolithographic technique used to print other posters, TASS artists used a complex series of handcut stencils and applied ink by hand to create these large poster images in comparatively small editions.

¹⁵ Nicholas O'Shaughnessy contends that the propaganda value placed on Stalingrad was so high that the propaganda dictated political and military strategy (O'Shaughnessy, 2004, p. 33).

¹⁶ Viktor Koretskii, On the joyous day of liberation from under the yoke of the German invaders the first words of boundless gratitude and love of the Soviet people are addressed to our friend and father Comrade Stalin – the organizer of our struggle for the liberation and independence of our homeland, 1943.

see a large red flag and some soldiers. The village, which we can also see intact through the window, is safe in Soviet hands. The Red Army soldiers have restored peace and can now depart.

Koretskii's poster celebrates the liberation of an occupied village at around the time of the Stalingrad victory and inspires the population with hope for victory in the war. The extensive text makes it clear who is responsible for the victory, and to whom a boundless and unpayable debt of gratitude is owed. The reciprocal duty of the liberated peasants is to love and honour Stalin, to worship him, and to become 'as a little child' in readiness for entry into the imminent paradise. Stalin does not yet appear in military uniform, and may still have been cautious about claiming military and strategic brilliance until ultimate victory was assured.

Three days after the ultimate Soviet victory over Germany on May 9, 1945, Koretskii released a revised version of this poster which is interesting for the subtle differences. In 'The Soviet people are full of gratitude and love for dear STALIN – the great organizer of our victory' (Fig. 8) the basic situation in the poster remains the same as that of 1943 – a young boy hangs an icon of Stalin on the wall of the family home. However the scene outside the window, previously a scene of soldiers making the village safe, has been replaced



Fig. 7

Fig. 8



Viktor Koretskii, *On the joyous day of liberation from under the yoke of the German invaders the first words of boundless gratitude and love of the Soviet people are addressed to our friend and father Comrade Stalin – the organizer of our struggle for the liberation and independence of our homeland*, 1943. (Publisher: Iskusstvo, Moscow and Leningrad. Edition: 50,000; Russian State Library, Moscow)

Viktor Koretskii, *The Soviet people are full of gratitude and love for dear STALIN – the great organizer of our victory*, 1945. (Publisher: Iskusstvo, Moscow and Leningrad; Edition: 75,000; Russian State Library, Moscow)

Fig. 9



Vladislav Pravdin, *It is our blessing that in the trying years of the war the Red Army and the Soviet people were led forward by the wise and tested leader of the Soviet Union the great Stalin*, 1949. (Publisher: Voennoe Izdatelstvo Ministerstva Vooruzhennykh Sil SSR, Moscow; Museum of Contemporary History, Moscow)

with a lush and blossoming orchard. The icon of Stalin has also changed. The humble, unassuming Stalin in his habitual tunic, the Stalin uncertain of ultimate victory, has been replaced by a portrait of Stalin in his Marshal's uniform. Stalin was awarded the rank of Marshal of the Soviet Union in 1943, as the tide of war began to turn. In 1945 Stalin was awarded the rank of Generalissimo of the armed forces, although he protested this decoration, complaining that it put him in the company of Franco and Mussolini.¹⁷

In contrast to the cults of Mussolini and Hitler, Stalin had always to be portrayed as humble and modest, and as receiving his cult reluctantly. Glorification and heroisation of the individual was considered unMarxist and Marx and Engels had spoken out against the cult of personality which was developing around them. Lenin too had a legendary abhorrence of cultish behaviour, although Marxism did recognise a role for the individual as an instrument of history. Despite this apparent modesty, victory in the war unleashed a celebratory mode and at times Stalin was given almost sole credit for the Soviet victory. In Vladislav Pravdin's 1949 poster, 'It is our blessing...' ¹⁸ (Fig. 9) Stalin stands at attention amid a backdrop of billowing flags and ribbons, and gazes out of the picture frame to the future which his wisdom and brilliance have brought to the Soviet people. The lengthy caption to the poster leaves no doubt as to who is responsible for leading the people safely

¹⁷ Simon Sebag Montefiore notes that Stalin's reply to the proposal by Koniev that he be made generalissimo was: "Comrade Stalin doesn't need it... Comrade Stalin has the authority without it. Some title you've thought up! Chiang Kai-Shek's a Generalissimo. Franco's a Generalissimo – fine company I find myself in!" (Montefiore, 2003, pp. 504–5). Stalin refused to wear the newly designed Generalissimo's uniform and exhorted Churchill not to address him by the title. (Chuev, 1993, p. 73). Stalin frequently stated that the Red Army did not have a rank of Generalissimus (Service, 2005, p. 548).

¹⁸ Vladislav Pravdin, *It is our blessing that during the hard years of war the Red Army and the Soviet people were guided into the future by the wise and experienced leader of the Soviet Union – Great Stalin*, 1949.



Fig. 10

Boris Berezovskii, *We stand for peace and we defend the cause of peace. I. Stalin*, 1947. (Publisher: Iskusstvo, Moscow and Leningrad. Russian State Library, Moscow)

through the war and to whom a debt of gratitude is owed. This gratitude assumes a spiritual dimension as Stalin is described as a ‘blessing’ for the people.

The iconic treatment of the military portrait of Stalin became an important genre in 1947, with a number of posters produced wishing long life or glory to Stalin as the leader of the Soviet people. Boris Mukhin and the Pravdin and Denisov team both produced posters which focussed on a framed military portrait of Stalin in black-and-white with the caption ‘Long live the leader of the Soviet people, great Stalin!’, while G. Vakhmutov produced a similar poster in the Ukrainian language with the caption ‘Glory to the leader of the Soviet people – great Stalin!’ Stalin also makes a military appearance in posters encouraging the people to go forward to the victory of communism¹⁹ and to increase their knowledge and study patiently.²⁰ Despite the use of the military image of Stalin across a variety of themes in propaganda, the war as a theme in its own right was being rapidly relegated to the background, while Victory Day was made an ordinary working day (and remained so until 1965) (Brooks, 2000, p. 199).

Once victory celebrations had quietened, the task of rebuilding and getting back on track to the ultimate goal of communism moved to the forefront of propaganda. Along-

¹⁹ For example, Petr Grechkin, *Under the banner of Lenin, under the leadership of Stalin – forward to the new successes of the Soviet motherland, to the full victory of communism in our country!*, 1947.

²⁰ For example, R. Shkhiyan, *In order to build, we need to know, we need to master science. and to know, to learn, to study hard, patiently. I. Stalin*, 1947.

Fig. 11



Viktor Koretskii, *Great Stalin is the banner of friendship of the peoples of the USSR!*, 1950. (Publisher: Iskusstvo, Moscow and Leningrad; Edition: 200,000; State Historical Museum, Moscow)

side this, from 1947, was an attempt to merge Stalin's Warrior archetype into that of the Saviour by presenting him as the bringer of peace. A 1947 poster by Boris Berezovskii shows Stalin conspicuously out of military uniform as he proclaims the Soviet desire for peace – 'We stand for peace and fight for peace' (Fig. 10).²¹ In this poster Stalin looks softer, rounder and more genial than in most of the contemporaneous posters and by wearing his pre-Victory plain tunic, plays down the Warrior archetype which is so prevalent in the other posters.

By 1950, the only victory being spoken about in most posters of Stalin is the victory of communism and Stalin's propagandists were taking increasing pains to promote his image as a man of peace. 1950 was another election year, but this time around the focus in the election propaganda was on Stalin as the creator of the constitution and as a friend of all peoples, rather than as victorious warrior. Stalin had proposed a 'peace-pact' between the USSR and the United States of America in January 1949 and a World Congress of Peace Advocates met in Paris in April of that year. The World Peace Council was set up by the CPSU in 1950 to promote peace and disarmament on an international scale. The Soviet Union sponsored many of the world's peace movements during the years of the Cold War and a concerted propaganda effort was made to portray the Soviet Union as the peace-loving victim of capitalist aggressive tactics.²²

²¹ The caption of the poster is a quotation taken from Stalin's Report to the XVII Party Congress on the work of the Central Committee of the VKP(b), January 26, 1934.

²² As Jan Behrends observes: "In the Stalinist peace narrative, it was the Soviet leader who prevented the outbreak of yet another world war, which was pursued by the 'Anglo-American warmongers' and their 'German henchman'" (Behrends, 2004, p. 171).

Viktor Koretskii's 1950 poster 'Great Stalin is the banner of friendship of the peoples of the USSR!' (Fig. 11) promotes Stalin as a unifier and saviour of peoples. A smiling Stalin in Marshal's uniform looks down on the multinational crowd with paternal affection. In the background there are sixteen flags, representing the sixteen republics of the federation.²³ The people pay floral tribute to Stalin, who here merges the archetypes of Warrior, Father, and Saviour. Petr Golub's poster of 1950 (Fig. 12) takes an audacious step further. Stalin in his white Marshal's uniform fills the poster, the entire background the sacred red of the Soviet banner. His right arm is extended, pointing the way to a future of victorious communism. Beneath him, a young man and woman gaze in the direction indicated by Stalin. The woman holds a bunch of carnations which are not offered to Stalin, and probably signify postwar abundance. The caption of the poster, which must have been particularly galling to the Latvian people,²⁴ states 'Great Stalin is the best friend of the Latvian people!'

Fig. 12
Fig. 13



Petr Golub, *Great Stalin is the best friend of the Latvian people!*, 1950. (Publisher: Iskusstvo, Moscow and Leningrad; Edition: 20,000; Russian State Library, Moscow)



Boris Belopol'skii, *We stand for peace and we defend the cause of peace. I. Stalin*, 1952. (Publisher: Iskusstvo, Moscow. Edition: 300,000; Museum of Contemporary History, Moscow)

²³ In September 1939 the number of republics in the Soviet Union increased from eleven to sixteen – Russia, Ukraine, Belarus, Georgia, Armenia, Azerbaijan, Turkmenistan, Uzbekistan, Tajikistan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Moldavia, Finland, Latvia, Lithuania, and Estonia. The Baltic states (Latvia, Lithuania and Estonia) had been incorporated into the USSR under the Molotov-Ribbentrop pact in 1939, then occupied by the Germans in June 1941, before being 'liberated' by the Soviets in 1944.

²⁴ The poster was published in Moscow and Leningrad in the Russian language and was most likely intended for a Russian audience.

Two posters of 1952 by Boris Belopol'skii address the peace theme, one which features Stalin in military uniform, the other without. 'We stand for peace and we defend the cause of peace!' (Fig. 13) features a large red banner as a backdrop, with Stalin, in Marshal's uniform standing in front of, but isolated from, a thronging crowd. The diagonal crowd filling the space suggests the movement of a never-ending river of people, and is reminiscent of the posters of the mid-1930s, however, now it is no longer just the Soviet people who are giving their thanks and support to the great man, but the people of the whole world. Stalin holds a pencil and a piece of paper, however, the pencil is not held in the manner one holds it for writing, but flat between the thumb and index finger with the tip pointing out at the viewer. It looks as if it is being used as a conductor's baton, or even as a wand. This unusual gesture incorporates the suggestions that Stalin is the author of the document he is holding, which is probably some sort of declaration, that he is the orchestrator of this great mass movement, and also that he is the bearer of magic powers – a magician.²⁵ Although many of the epithets of the cult ascribe superhuman or supernatural qualities to the Stalin persona, it is only on comparatively rare occasions that the visual symbolism makes this explicit. Stalin's figure in this poster is strangely elongated, making him appear taller and slimmer than is usually the case.

While Stalin was not portrayed in posters as 'performing miracles' in the way of Christ, pictorial elements of some poster images conveyed a sense that he was able to harness superhuman or supernatural elements. This was particularly the case in some images on the battlefield, where clouds broke apart above Stalin's head, formed a fist, or swirled turbulently alongside the thundering troops led by Stalin, and where a gigantic Stalin in the sky could be seen giving benediction to Soviet troops, but was also a feature of more 'mundane' matters, such as the 'transformation of nature,' the transformation into the new Soviet man under the guidance of Stalin, and even the 'engineering of souls' by writers who were, in turn, taught and led by Stalin. Stalin was depicted as being atemporal and ubiquitous, as magically appearing where he was most needed, and as concerning himself (like Christ) with the personal matters of the 'little people.'²⁶ This phenomenon is not unique to the Stalin cult. There is a long history in Russia of attributing special knowledge to the tsars,²⁷ while tsardom was seen as a burden rather than as an unequivocal blessing.

²⁵ This is one of the few instances I have found in posters containing Stalin's image in which the archetype of the Magician is employed, although one could argue that Stalin is associated with magical properties, such as control over the elements and spiritual powers, in the visual symbolism of some of the posters produced by Toidze.

²⁶ Natalia Skradol has analysed reminiscences of encounters with Stalin for mythopoetic and folklorish elements, and quotes a number of such reminiscences in which people attribute healing knowledge and abilities to Stalin, and the ability to make the impossible come true (Skradol, 2009, pp. 19–41).

²⁷ The tsar was seen to be divinely instituted and fused both secular and spiritual power in his sacred personage. Mikhail Bakunin said of the tsar that he is "the ideal of the Russian people, he is a kind of Russian Christ." Mikhail Bakunin (Cherniavsky, 1961, p. 179). On hearing of the death of Nicholas I the poet Fiodor Tiutchev remarked "it is as if one had been told that God is dead," a sentiment that was echoed en masse at the time of the death of Stalin. Fiodor Tiutchev (Cherniavsky, 1961, p. 178.). According to Cherniavsky, the Old Believers described the death of Tsar Aleksandr II as a second crucifixion, and similar statements to this

In the sixteenth century the tsar was perceived as being obligated to intercede with Christ for the souls of his subjects, while nineteenth century writer Ivan Aksakov wrote of tsardom as a penance.²⁸ Historian Jan Plamper cites an incident which provides a somewhat surprising parallel, in which, after Stalin's death, a woman cut his portrait from the paper and placed it in the Bible, explaining to her son²⁹ that "Stalin took on his soul everybody else's sins, that everyone is going to criticize him now and that someone has to pray for him" (Plamper, 2012, p. 226).

There is also a long history, particularly amongst Western monarchs, of associating magical healing abilities with the king, and the employment of this sort of political symbolism had its influence on the Russian tsars as well. Napoleon was shown as a healer and saviour in history paintings (Prendergast, 1997). Lenin was depicted as having magical abilities, particularly after his death, including the ability to come back to life and walk the earth (Tumarkin, 1997, pp. 198–199). In the years after Stalin, in Communist China it was taught that the correct application of Maoist thought could lead to miracles in "every human activity and condition, such as curing cancer, healing deaf-mutes, and improving labor productivity and human understanding" (Melnick, 1976, p. 133), while in Cuba Fidel Castro was viewed as a saviour sent from heaven, with one Presbyterian minister proclaiming: "It is my conviction which I state now with full responsibility for what I am saying, that Fidel Castro is an instrument in the hands of God for the establishment of His reign among men" (Fagen, 1965, p. 278).

In addition to such historical precedents for endowing the leader with superhuman or supernatural abilities, the Soviet people had a culturally specific tradition on which to draw for representations of unearthly power – the Russian Orthodox icon. Ancient Rus' converted to Orthodox Christianity in the tenth century and inherited an icon tradition from Byzantium, which gradually developed local features and a tradition of its own. By the end of the seventeenth century, under the westernising influence of the Romanovs, the icon tradition began to lose its distinctly Russian character and to show the influences of Western art. In the late nineteenth century, however, there was a revival of interest in the specifically Russian tradition of icon painting, and many icons, which had become blackened by aging varnish and soot in the Church, were restored to their original state. Many of the avant-garde artists of the turn of the century were interested in returning to homegrown artistic forms and the tradition of icon painting had always been central to

were made when Lenin died (Cherniavsky, p. 188). In fact, as Mark Steinberg points out, the writers Andrei Belii, Aleksandr Blok, Sergei Esenin and Nikolai Kliuev all linked the October Revolution to the Second Coming of Christ (Steinberg, 1994, p. 216).

²⁸ "The Russian Tsar with his innate, hereditary power is not ambitious or power-mad: power, for him, is a penance and a burden; to be tsar is a true sacrifice [*podvig*]" (Cherniavsky, 1961, pp. 183–4). Nina Tumarkin argues that even after the secularisation of the monarchy under Peter the Great, the people (*narod*) still clung to their pre-Petrine beliefs in relation to the tsar (Tumarkin, 1997, p. 7).

²⁹ The future dissident Aleksandr Zinoviev.

Russian art.³⁰ After the October Revolution Kazimir Malevich, who held the essence of the icon to be central to his work at all stages of his artistic career, employed his artwork in the service of the Revolution and the new regime. Poster artists like Dmitri Moor and Viktor Deni also noted the influence of icons on their graphic work. These influences were passed on through the teaching careers of these men: for example, Malevich taught Klutsis, who subsequently taught colour theory at VKHUTEMAS (Вхутемас); and Moor taught the Kukryniksy, Nikolai Dolgorukov and Aleksandr Deneika.

Despite Bolshevik hostility to religion, which included the outlawing of religious practice, the burning of icons and tearing down of churches, and the exile and murder of priests, many of the formal elements of the icon were employed by the artists of the regime. As Andrew Spira notes: "...icons continued to be invoked – partly ridiculed, partly exploited – in the early Soviet period. Initially it was the narrative and didactic conventions of icon painting, subliminally associated with the transmission of truth by the Russian people, which were harnessed to the new ideology" (Spira, 2008, p. 10). By Stalin's time, some of the forms and conventions of icon painting were employed not only for didactic purposes, but also in portrayals of the leader – without overt satirical intent. The nuances of these quasi-sacred portrayals of Stalin were not lost on people who had been raised in the tradition of engaging with icons. In fact, as Spira suggests, the acute interest of Stalin's regime in classical conditioning, as demonstrated by Ivan Pavlov's³¹ work with dogs, meant that "the associative power of certain physiological aspects of icon-veneration was known to be familiar and effective and it was put to new use" (Spira, 2008, p. 192).

The icon was an accessible and inclusive artform which was not restricted to serving an elite, and before the Revolution, almost all Russian homes had an icon corner. The Bolsheviks established Red corners as early as 1921 which, after Lenin's death, became Lenin corners and then, in some cases, Stalin rooms. There is much evidence that Stalin's portrait was often treated like an icon. Ilia Ehrenburg noted in his memoirs that the soldiers on the front 'fervently' believed in Stalin, cutting his photograph out of newspapers or *Ogonyok* and pasting it to the walls of the ruins of Berlin (Ehrenburg, 1964). Jan Plamper notes that just as icons in the home were often covered during spousal arguments to 'block the saint's gaze,' a group of war veterans turned a portrait of Stalin to face the wall when they wished to discuss their true feelings about the war (Plamper, 2012, pp. xvi, xiv). Sarah Davies' research into popular opinion in Stalin's Russia found considerable

³⁰ Artists like Kazimir Malevich, Aleksandr Rodchenko, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Wassily Kandinsky, Vladimir Tatlin, Kliment Redko and the Hungarian Bela Uitz, among others, all showed the influence of the icon in their works. As Andrew Spira has noted: "Throughout the period leading up to the Russian Revolution, icons provided a meaningful and legitimising precedent for almost every aspect of the new avant-garde art; its stylised visual languages, its sense of national identity, its universal social application, its physical materiality, its functionality and the irrelevance of self-expression" (Spira, 2008, p. 120).

³¹ Rosa Ferré notes that Lenin was influenced by Ivan Sechenov's work on conditioned reflexes, and both he and Stalin gave protection to Sechenov's disciple, Pavlov, despite Pavlov's anti-Soviet stance (Ferré, 2011, p. 68).

evidence that people treated the portraits of Stalin and the other leaders as icons, cutting them out, pasting them up on walls, and praying to them.³²

Aside from the fact that both the icon and the propaganda poster were egalitarian artforms which were accessible to the masses, icon painting also had in common with posters of Stalin that they were part of what Ouspensky refers to, in relation to icons, as a 'liturgic whole'.³³ This is very close to the Bolshevik conception of the uses and functions of art in which all forms of art are harnessed towards the one overriding goal of mobilising the population for the achievement of communism. In addition, in both icons and Stalin posters there existed a strict canon which did not tolerate subjectivity or divergence. Iconography was regulated by *podlinniki* (manuals of iconography), while official guidelines, publications like *Iskusstvo*, and the existence of a set of approved images of Stalin regulated and formalised the way in which Stalin could be portrayed. Both icons and Stalin posters functioned as didactic artforms, rather than being prized for aesthetic value alone, and both featured idealised subjects rather than aiming at mimetic verisimilitude.

With the Soviet propaganda poster becoming, in Sidorov's words, a 'contemporary icon' (White, 1998, p. 5), there are three major ways in which Stalin posters visually referenced the Orthodox icon: images in which Stalin's portrait is hung or carried like an icon;³⁴ images in which Stalin adopts a pose reminiscent of Christ;³⁵ and images which

³² Davies notes that this was viewed by Party agitators as a negative practice and a distortion of official policy (Davies, 1997, pp. 163–164).

³³ "Architecture, painting, music, poetry cease to be forms of art, each following its own way, independently of the others, in search of appropriate effects, and become parts of a simple liturgic whole which by no means diminishes their significance, but implies in each case renunciation of an individual role, of self-assertion. From forms of art with separate aims, they all become transformed into varied means for expressing, each in its own domain, one and the same thing – the essence of the Church. In other words, they become various instruments of the knowledge of God" (Ouspensky and Lossky, 1982, pp. 30–31).

³⁴ Viktor Deni and Nikolai Dolgorukov, Long live the Leninist CPSU, organiser of socialist construction, 1934; Efim Pernikov, The Soviet Constitution is the only truly democratic constitution in the world, 1937; Galina Shubina, Long live the first of May!, 1937; V. Koretskii, On the joyous day of liberation..., 1943; Viktor Koretskii, The Soviet people are full of gratitude and love for dear Stalin..., 1945; Viktor Govorov, Glory to the first candidate for deputies of the Supreme Soviet of the USSR, great Stalin!, 1946; V. Paradovskii, Glory to great Stalin!, 1947; Nikolai Zhukov, We'll surround orphans with maternal kindness and love, 1947; E. Mel'nikova, Best friend of children..., 1951; Unidentified artist, undated, 1952; Konstantin Ivanov, Happy New Year, Beloved Stalin!, 1952.

³⁵ Nikolai Dolgorukov, Swell the ranks of the Stakhanovites, 1936; G. Futerfas, Stalinists! Extend the front of the Stakhanovite movement!, 1936; Viktor Koretskii, Our government and the party does not have other interests and other concerns than those which the people have. Stalin, 1938; A.I. Madorskii, Be as the great Lenin was, 1938; Marina Volkova and Natalia Pinus, Long live the equal-rights woman in the USSR..., 1938; Nikolai Denisov and Nina Vatolina, Greetings great Stalin, creator of the constitution of victorious socialism, 1940; Iraklii Toidze, ... the party is unbeatable if it knows where to go and is not afraid of the difficulties. (I Stalin), Armenian language, 1940; Vladimir Serov, Under the banner of Lenin, forward to victory!, 1942; Veniamin Pinchuk, The spirit of the great Lenin and his invincible banner inspire us now in the patriotic war (I. Stalin), 1943; Vlasob', During the war, the Red Army personnel became a professional army..., 1943; Vasilii Nikolaev, Forward for the defeat of the German occupiers..., 1944; Vladimir Serov, Stalin will lead

employ devices associated with icon painting.³⁶ A large number of Stalin posters depict the *vozhd'* as a bust portrait enclosed in a drawn frame. Some posters depict scenes in which these framed portraits are being carried in a procession or hung on a wall. This treatment of the leader's portrait parallels the carrying of icons in religious processions, or the hanging of icons in the icon corner in the Russian home. Koretskii's 'On the joyous day of liberation...' of 1943 and 'The Soviet people are full of gratitude and love for dear Stalin of 1945; Nikolai Zhukov's 'We'll surround orphans with maternal kindness and love' of 1947 and Konstantin Ivanov's 'Happy New Year, Beloved Stalin!' of 1952 all highlight the talismanic and protective properties of the leader portrait while hung on the wall like an icon.

In 1947 Toidze created a poster which combines the themes of childhood, victory in the war, and the bright communist future in one powerful image of Stalin as Saviour. Stalin is depicted in his Marshal's uniform holding a toddler aloft. At first glance, 'Stalin's care illuminates the future of our children!' (Fig. 14) appears to step back to the Stalin iconography of the mid-1930s. However Stalin's contact with the child is not fatherly, intimate or affectionate. Stalin holds the child away from his body, his hands placed in the same manner as those of Christ in icons of the Dormition of the Virgin, the child in the position of the soul of the Virgin which is held by Christ. The feast of the Dormition commemorates the 'falling asleep' (natural death) of the Virgin, her salvation by Christ, and her acceptance into paradise. The child in the poster (a little blond Russian boy) wears white, as does the soul of the Virgin in Dormition icons. Stalin stands in the position of Christ who conveys the Virgin's soul to an angel who carries it to Heaven. By depicting Stalin wearing his Marshal's uniform, reference is made to his role as Russia's saviour in The Great Patriotic War. Russia has endured much pain, bloodshed and sacrifice. From this sacrifice the pure Russian soul has emerged, to be placed into the hands of Stalin and thus conveyed through the passage of worldly suffering to the waiting gates of paradise.

us to victory, 1944; Nikolai Avvakumov, Long live our teacher, or father, our leader, comrade Stalin!, 1946; Boris Berezovskii, We stand for peace and defend the cause of peace. I. Stalin, 1947; I. Shagin, The reality of our program – it's real people..., 1947; Iraklii Toidze, Long life and prosperity to our Motherland! I. Stalin, 1947; Boris Berezovskii, Mikhail Solov'ev and I. Shagin, Under the leadership of the great Stalin – forward to communism!, 1951.

³⁶ Unidentified artist, June 12. With enormous gratitude and best regards, we send greetings to great Stalin, Armenian language, 1938; Mikhail Zhukov, Leader of the peoples of the USSR and workers of the whole world..., 1938; Viktor Koretskii, Workers of collective and cooperative farms and machine and tractor stations..., 1939; Viktor Kaidalov, Departing from us, Comrade Lenin urged us to strengthen and extend the union of republics..., 1940; Vasilii Bayuskin and A. Spier, The Great Patriotic War, 1942; Viktor Ivanov and Ol'ga Burova, Comrades of the Red Army..., 1942; Iraklii Toidze, Long live the VKP(b)..., 1946; Iraklii Toidze, Stalin's kindness illuminates the future of our children!, 1947; Aleksandr Druzhkov and I. Shagin, Stalin is our fighting banner, 1948; Naum Karpovskii, Labour with martial persistence..., 1948; Rassomlar and Reikh, For communism!, 1948; Viktor Pravdin, Long live the Bolshevik party..., 1950; Mikhail Solov'ev, Such women didn't and couldn't exist in the old days. I.V. Stalin, 1950; N. Talipov, Long live Comrade Stalin..., 1950; B.V. Vorontsov, Iosif Vissarionovich Stalin, 1951; Boris Belopol'skii, We stand for peace and we defend the cause of peace. I. Stalin, 1952; Boris Belopol'skii, Peace to all nations!, 1952; Konstantin Ivanov, I wish you good health and success in teaching and social work..., 1952.

Fig. 14



Iraklii Toidze, *Stalin's care illuminates the future of our children*, 1947. (Publisher: Iskusstvo, Moscow and Leningrad, Russian State Library, Moscow)

In a socialist reading, this paradise exists here on earth, the long-promised land of the communist utopia.

Stalin is not only associated with the figure of Christ but, somewhat surprisingly, is endowed with many of the qualities of the Mother of God. He is often pictured with children, sometimes holding them in his arms; is surrounded by flowers, often roses; and is almost always engulfed in a sea of red which extends above him and often covers the small figures of the crowd below in a manner reminiscent of the veil of the Virgin³⁷ spread protectively over the congregation at the Feast of the Intercession.³⁸ The Virgin is often referred to as the 'joy of every living thing,' a mantle which Stalin seems to have appropriated for his own persona and which is made manifest in the slogans on several posters,³⁹

³⁷ Often coloured blue or purple except in Novgorodian icons where it is red.

³⁸ In Vladislav Pravdin's 1950 poster, 'Long Live the Bolshevik Party, the Lenin-Stalin Party, the Vanguard of the Soviet People Forged in Battle, the Inspiration and Organiser of Our Victories,' Stalin appears with the Soviet leadership, literally situated under Lenin's banner, which protects them in a manner reminiscent of the veil of the Theotokos in Orthodox iconography.

³⁹ For example, Viktor Koretskii, 'Beloved Stalin is the people's happiness,' 1950 and Viktor Ivanov, 'For national happiness,' 1950.

including those in which Stalin is thanked for providing a happy childhood. In their 1992 study of personality and charismatic leadership, House et al. were surprised to discover that charismatic leadership is positively correlated with the personality traits of femininity and nurturance and negatively correlated with masculinity, dominance, aggression and criticalness (House et al., 1992, p. 88). Several eyewitness accounts of encounters with Stalin emphasise his softness, gentleness, solicitude, supportiveness, and even his feminine characteristics.⁴⁰

It must be noted that the androgynous characteristic of the Stalin cult is not a unique phenomenon. Mikhail Weiskopf notes that androgynous evocations in eulogistic writings on the Russian tsars had a long tradition (Weiskopf, 2008, p. 112) and Natalia Skradol has commented on the situation in which Lenin was portrayed as both father and wife to Stalin (Skradol, 2009, pp. 33–34). Maksim Gor’kii wrote of Lenin as “the mother of mankind,” and a man who was “a flame of almost feminine tenderness towards humanity” (Smith, 2003, pp. 95–126).

The Stalin persona did really contain something for everyone. It was not only ubiquitous in its highly visible presence, but all-encompassing. Stalin could be both human and divine; father, mother, husband, son; leader, teacher, warrior, saviour and magician. He had exceptional wisdom and unearthly knowledge, could appear magically when needed and heal or set a situation right, but was personally modest and unassuming, and as intimately concerned with the everyday mundane aspects of the life of the ‘little man’ as with affairs of state and world peace. He represented concrete entities like the Bolshevik Party, the State, and the USSR, as well as more abstract notions such as Bolshevik vision, communist ideals, and the victory of socialism.

The Bolsheviks were intent on creating an entirely new type of society peopled by a new and improved type of Soviet person, but in order to do this within the space of one or two generations, a largely agricultural and illiterate people had to be inoculated with the Marxist-Leninist vision and a whole new set of principles and beliefs had to be inculcated, driving out the outdated beliefs of the past. Research by agitators and propagandists among the population indicated that these values, principles and teachings were best absorbed, at a preliminary level, if they came to be personified in the identity of the leader. As a vessel for all of these desirable qualities, the image of Stalin came to be treated by some as an icon through which one could seek comfort and spiritual guidance. As time passed, and the leadership applied a Marxist and scientific approach to education

⁴⁰ The other side of Stalin’s nature, known to his intimates and close professional associates, showed a propensity to temper, impetuosity, and vindictiveness. Stalin’s letters to Molotov reveal a man indifferent to the effect of his policies and decisions on the lives of the people, and quick to use arbitrary violence as a political weapon: “... definitely shoot two or three dozen wreckers from these *apparaty* [the Finance and Gosbank bureaucracies], including several dozen common cashiers.” ‘Letter from Stalin to Molotov,’ August 1930, regarding plans for dealing with the coin shortage in Lih, Naumov, Khlevniuk, 1995, p. 200.

and propaganda, with particular interest in conditioned reflexes, eugenics and Lamarckian evolution, the decision to employ a language, both verbal and visual, which drew on the pre-existing vocabulary of the Orthodox Church, national mythologies and universal archetypes, became conscious and deliberate.

LITERATURE

- Behrends, Jan C. (2004). Exporting the Leader: The Stalin Cult in Poland and East Germany. In Balázs Apor, Jan C. Behrends, Polly Jones and E.A. Rees. *The Leader Cult in Communist Dictatorships: Stalin and the Eastern Bloc*. Hampshire: Palgrave.
- Bekeneva, N., G. (2011). *The Icon Collection in the Tretyakov Gallery*. Moscow: SkanRus.
- Brooks, J. rey (2004). *Th ank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton: Princeton University Press.
- Cherniavsky, M. (1961). *Tsar and People: Studies in Russian Myths*. New Haven: Yale University Press.
- Chuev, F. (1993). *Molotov Remembers: Inside Kremlin Politics – Conversations with Felix Chuev*, Edited with an Introduction and Notes by Albert Resis. Chicago: Terra Publishing Center as Sto Sotok Beded s Molotvym, Ivan R. Dee, Inc.
- Davies, S. (1997). *Popular Opinion in Stalin's Russia: Terror, Propaganda and Dissent, 1934–1941*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deutscher, I. (1966). *Stalin; a political biography*, 2nd ed. New Yor: Oxford University Press.
- Dogan, M. (2007). 'Comparing Two Charismatic Leaders: Ataturk and de Gaulle'. *Comparative Sociology*, 6, 75–84.
- Ehrenburg, I. (1964). *Men, Years-Life, 5, The War: 1941–45*. Transl. by Tatiana Shebunina and Yvonne Kapp. London, MacGibbon and Kee.
- Fagen, R., R. (1965). Charismatic Authority and the Leadership of Fidel Castro. *The Western Political Quarterly* 18 (2), Part 1, 275–284.
- Ferre, R. (2011). Time is Accelerating, In R. Ferre (ed.). *Red cavalry: creation and power in Soviet Russia from 1917 to 1945* (07.10.2011–15.01.2012), 46– 94. Madrid: La Casa Encendida.
- Golomshtok, I. (1990). *Totalitarian art in the Soviet Union, the Th ird Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. New York: N.Y. Icon Editions.
- House, R., J., Howell, J., M. (1992). Personality and Charismatic Leadership. *Leadership Quarterly*, 3 (2), 81–108.
- Jiang, J. (2010). *Red: China's cultural revolution*. London: Jonathan Cape.
- Lih Lars, T., Naumov, O., V., and Khlevniuk, Oleg, V. (1995) (eds.). *Stalin's Letters to Molotov: 1925–1936*. Transl. by Catherine A. Fitzpatrick. New Haven: Yale University Press.
- Melnick, A. J. (1976). Soviet perceptions of the Maoist Cult of Personality. *Studies in Comparative Communism*, 9, (1–2), 129–144.
- Milosz, Cz. (1953). *The Captive Mind* (trans. Jane Zielonk). New York: Knopf.
- Montefiore, S., S. (2003). *Stalin: The Court of the Red Tsar*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Montefiore, S., S. (2007). *Young Stalin*. New York: Alfred A. Knopf.
- O'Shaughnessy, N., J. (2004). *Politics and Propaganda*. Manchester: Manchester University Press.

- Ouspensky, L., Lossky, V. (1982). *The meaning of icons*, 2nd ed. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press.
- Plamper, J. (2012). *The Stalin Cult: a study in the alchemy of power*. New Haven: Yale University Press.
- Prendergast, Ch. (1997). *Napoleon and history painting: Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau*. Oxford: Clarendon Press.
- Price, S., R., F. (1984). *Rituals and power: the Roman imperial cult in Asia Minor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Service, R. (2005). *Stalin: A Biography*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sidorov, A., A. (1998). *Iskusstvo plakata, Gorn*, 1922, no. 2, 122–127, cited in Stephen White, *The Bolshevik Poster*. New Haven: Yale University Press.
- Skradol, N. (2009). Remembering Stalin: Mythopoetic Elements in Memories of the Soviet Dictator. *Totalitarian Movements and Political Religions*, 10 (1), 19–41.
- Smith, M. (2003). Stalin's Martyrs: The Tragic Romance of the Russian Revolution. *Totalitarian Movements and Political Religions*, 4 (1), 95–126.
- Spira, A. (2008). *The Avant-garde icon: Russian avant-garde art and the icon painting tradition*. Aldershot: Lund Humphries/Ashgate.
- Stalin, I. (1944). *O Velikoi Otechestvennoi voine Sovetskogo Soiuza*, 4 Thed., Moscow: Gospolitizdat.
- Steinberg, M., D. (1994). Workers on the Cross: Religious Imagination in the Writings of Russian Workers, 1910–1924. *Russian Review*, 53 (2), 213–239.
- Tumarkin, N. (1997). *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weiskopf, M. (2001). *Pisatel' Stalin*, Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Wolf, E. (2012). *Koretsky: The Soviet Photo Poster: 1930–1984*. New York: The New Press.

Anita Pisch

СТАЉИН СПАСАВА СВЕТ! КОРИШЋЕЊЕ АРХЕТИПОВА РАТНИКА И СПАСИТЕЉА
ЗА ПОРТРЕТИСАЊЕ СТАЉИИНА НА СОВЈЕТСКИМ ПОЛИТИЧКИМ ПОСТЕРИМА

Слика Јосифа Стаљина је била свеprisутна у Совјетском Савезу у деценијама његовог вођства. Између 1929. и 1953. године, када је Стаљин преминуо, слављен је у поезији, сликарству и скулптури, на порцелану, текстилу, као и у фолклору и на пропагандним постерима. Стварање симболичке представе Стаљина као вође је био промишљен процес који је водио до неколико митских архетипова, укључујући и оца, ратника, архитекту, кормилара, учитеља, спаситеља, чаробњака. Архетипови ратника и спаситеља су постали кључни архетипови повезани са Стаљином током и након *Великог патриотског рата*, са представом Стаљина и као изванредног војног стратега и као спаситеља света од фашизма/нацизма. То је постигнуто приказивањем Стаљина као снажног и чврстог вође совјетских трупа и коришћењем визуелног језика Руске православне цркве на пропагандним постерима, на којима је главни лик био управо Стаљин.



**УМЕТНОСТ ФОТОГРАФИЈЕ,
ФИЛМ, МЕДИЈИ...**

**THE ART OF PHOTOGRAPHY,
FILM, THE MEDIA...**

Милена Ђатовић

Универзитет у Београду, Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности
gnjatovic.milena@gmail.com

УЛОГА ФОТОГРАФИЈЕ У ОЧУВАЊУ ЛИЧНИХ СЕЋАЊА

Апстракт: У овом раду, фотографију ћу посматрати као медиј који има капацитет да чува успомене вредне појединцу, те је важан за конструисање личног идентитета уз помоћ такозваног „сликовитог памћења“. Такође, фото-албуме, односно колекције фотографија, посматраћу као својеврсне приватне музеје у којима се одређене фотографије чувају и нижу посебним редоследом, док се неке друге одбацују. Испитујући разлоге због којих су неке фотографије вредне појединцу, док друге бивају стављене у заборав, посматраћу како се колекције фотографија и фотографски албуми од свог настанка до данас мењају, задржавајући увек истом своју основну улогу: да другима представе идентитет свог власника. Тежићу најзад и разумевању потребе савремених уметника да на буљим пијацама проналазе и купују старе фотографије и од њих праве своје колекције, поново их спасавајући од заборава, те тумачењу нових значења која оне у овом контексту добијају.

Кључне речи: фотографија, сећање, заборав, идентитет, конструисање

Током свог досадашњег истраживања бавила сам се начинима конструисања индивидуалног идентитета кроз јасно уређене низове слика прошлости који говоре о идентитету свог власника – колекционара. Сlike прошлости, иако могу бити схваћене у најширем контексту ове речи као предмети који носе посебна значења и асоцирају своје власнике на одређене пређашње тренутке и успомене, у овом раду биће буквалне слике, односно фотографије. Наиме, бавећи се посматрањем идентитета моје баке кроз фотографске албуме које је за собом оставила, утврдила сам законитости којима су све слике прошлости тенденциозно одабране и распоређене у јасно утврђеном низу како би биле запамћене, док су оне друге, нежељене, остављене у заборав. Ове законитости се могу препознати и у многим другим колекцијама фотографија од настанка фотографије, све до данас, и док се временом

само мења начин и количина произведених „слика“ прошлости, могућности конструисања идентитета власника ових колекција и представљање истог другима заправо остају непромењени. Наиме, још од античког доба, установљени су системи памћења уз помоћ слика (Yates, 1966), који су се кроз векове само развијали, односно добијали нова обличја. Циљ мог ранијег истраживања био је управо да се укаже на непроменљивост основних концепата представљања и чувања слике сопства кроз време, само стално уз помоћ различитих медија. Ипак, данас, са све већом биографизацијом друштва и све већим нагљском на индивидуалним и интимним историјама, многе старе фотографије, остављене у заборав, проналазе уметници на ђубриштима и бувљим пијацама, те, спасавајући их из „ванвременског и ванвредносног лимба“ (Thompson, 1979) њих користе као инспирацију и основни ресурс за своја дела. Поставља се најзад питање, како данас изгледа нечији породични албум спасен од заборава, нечије сопство конструисано од стране уметника који о фотографисанима не зна ништа, већ представе њиховог идентитета купује на бувљој пијаци.

„СЛИКОВИТО ПАМЋЕЊЕ“

Многи аутори пишући о култури сећања нагласили би да, ко говори о сећању, не може да избегне метафоре (Asman A. 2012), при чему се метафоричност не односи само на књижевну и лаичку рефлексију. Суочавајући се с непрекидном дијалектиком која постоји између сећања и заборава, Пол Рикер (Ricoeur, 2004) је покушао да разреши тајну представљања прошлости у памћењу. Прибегао је одговору који је дао Платон у дијалогу *Теетет*, кроз слику-сећање, како би истакао њену супротност: да је она присутност неке одсутне ствари у човековом духу, или боље речено, да је она присуство одсутности.

Једна од најупштенијих метафора памћења свакако је метафора писма које постаје траг. Памћење и траг тумаче се, према овој концепцији, као синонимни појмови: „О памћењу свеколике органске материје, штавише, материје уопште, може се говорити у смислу да одређени утицаји у њој остављају мање или више трајне трагове. Чак и на камену остаје траг чекића који га је ударио“ (Катрога, 2011, стр. 19). Записана у 12. веку, ова реч се (лат. *tractus*) односила на низ отисака које је својим проласком остављала нека животиња, а који су служили као сведочење и знак пролазности. Не изненађује да се њено значење проширило, те се данас односи на било који, жељени или нежељени људски траг. Чак и само порекло речи *memoria* изгледа да захтева траг и обред. У ствари, латинска реч *monumento* (споменик) изведена је од индоевропског корена *men*, означитеља за једну од суштинских функција *mens-a* (духа) – меморију. Али ова веза између појмова споменика и меморије не може се сагледати искључиво у оквирима учености; она такође указује на однос просторно-временских димензија (Попадић, 2014). Иако је сваки споме-

ник, свесно или несвесно, остављени траг прошлости, његово тумачење ће бити оживљавање памћења једино ако се не ограничи на гносеолошку и „хладну“ перспективу и ако сећања подели са другима. Просторно посредовање трага појављује се, значи, као неопходан услов да се сећање не изроди у искључиву имагинацију, и да, будући остварење враћене присутности, постане памћење које сређује хаос и догађајну неповезаност, дајући смисао животу човека (Катрога, 2011).

И у науци свака нова теорија памћења углавном доноси и нову сликовитост. Феномен сећања очигледно се опире директном описивању и тера нас у сликовитост. Сlike при томе имају улогу фигура мисли које ограничавају појмовна поља и према којима се теорија оријентише. Број тих слика начелно је неограничен. Са материјалном културом животног окружења мењају се и метафоре за памћење. Оне се, заправо, непрестано модернизују. Тако је Валтер Бењамин у 20. веку метафорику писма заменио метафориком фотографије: „Историја је као текст у који је прошлост ускладиштила слике као на фотосензитивну плочу. Тек будућност поседује хемикалије помоћу којих ће се та слика развити у свој оштрини“ (Бењамин 2007, стр. 79).

Сузан Сонтаг у делу *Regarding the Pain of Others* пише: „Фотографије које свако препознаје данас су важан део онога о чему размишља једно друштво, или о чему једно друштво одлучује да ће размишљати. О тим идејама се говори као о „сећањима“, а то је, дугорочно посматрано, фикција. Прецизније речено, колективно сећање не постоји (...). Свако сећање је индивидуално и не може се репродуковати – умире са особом којој је припадало. Оно што се назива колективним памћењем, не почива на сећању, него на договору: да је то и то важно, да се то и то тако одиграло, заједно са сликама које ту повест онда фиксирају у нашем памћењу. Идеологије за себе стварају архиве слика, ови садрже репрезентативне слике, које компримирају мисли од опште важности и изазивају предвидљиве мисли и осећања“ (Sontag, 2003, стр. 41). Према Сузан Сонтаг, друштво може да одлучује не поседујући вољу, може да мисли не поседујући дух, може да говори не поседујући језик, али не може да се сећа немајући памћење (записано у сликама/траговима).

Дакле, конкретни докази, слике нашег постојања омогућавају поседовање некакве прошлости, те наше успостављање и одређивање у односу на њу. Ове колекције представа – слика прошлости су материјални носиоци памћења за које везујемо и чувамо одабрана сећања.

КОЛЕКЦИОНИРАЊЕ СЛИКА ПРОШЛОСТИ – ФОТОГРАФИЈА

Концепт колекциоирања (лат. *colligere* – одабрати и сакупити) разликује се од процеса простог сакупљања, акумулације. Овај други, може се однестити на нагомилавање хране, папира и сличног и представља „инфериорно стање сакупљања“. Следећи стадијум јесте акумулција серија идентичних предмета без јасне идеје о сврси оваквог скупа, док само колекционирање увек јесте у односу на културну

оријентацију, вредносни систем и друштвене ритуале, те се предмети који бивају одабирани за различите колекције увек могу довести у везу са човековим идентитетом и поимањем стварности (Baudrillard, 1994, стр. 22). Једна од разлика између поседовања и колекционирања је што ово друго укључује и ред, систем, употпуњавање, креирање збирке. Колекционирање схватамо као селективно, активно и дугорочно тражење, поседовање и представљање групе међусобно повезаних објеката, у случају овог истраживања, фотографија, које доприносе и додају изузетно значење ентитету (колекцији) коју ова група чини. Колекционирање се увек односи на активног сакупљача, лично је и субјективно. Колекција свакако представља више од суме својих делова на једном месту. Врста посебне вредности је успостављена у групи од стране онога који је поседује, а са препознавањем ове додатне вредности, долази и давање дела сопства – идентитета – уграђивања личног идентитета у саму колекцију. Колекционар, баштиник тако, према професору Булатовићу: „жуди за препознавањем себе у корпусу света, света који се спознаје у својој збирци, свом *teatrum mundi*, рекао би *стари* колекционар“ (Булатовић, 2009, стр. 23).

Најзначајније семиотске појаве које Сузан Пирс препознаје посматрајући предмете као делове колекције са два различита аспекта јесу метафора, односно предмет као симбол, могућност подстицања арбитрарне асоцијације код човека предметом, као и метонимија, односно предмет као знак за целокупну категорију одређених предмета. Управо ове релације, ауторка препознаје као кључ који нам помаже да рашчивијамо основни аспект природе колекционирања. Све што улази у колекцију било какве врсте јесте резултат некакве селекције. Процес одабира, селекције, је основни чин сакупљача, независно од тога које он разлоге има када одлучује шта ће одабрати за колекцију, а шта одбацити (Pearce, 1992, стр. 39–50).

Када говоримо о колекцијама фотографија, те процесима селекције за овакве збирке, чини се да је, с обзиром на то да фотографије јесу буквалне слике прошлости које заиста, а не само метафорично, представљају одређене прошле догађаје и личности, процес још много компликованији и слојевитији. Читање колекција породичних фотографија је понекад врло осетљив и захтеван процес, те Ролан Барт у свом делу *Светла комора* (1993) закључује да разлика између корисника и тумача, када је реч о личним и породичним фотографијама, понекад јесте веома велика, јер се та врста фотографија ослања на такозвани „ограничени код“. За *кориснике* породичних албума, фотографије су као складишта препуна личних сећања, знања и значења, која за *тумаче*, који долазе изван тог затвореног породичног круга, остају скривена и недоступна када покушавају да приватне, визуелне наративе преведу у јавни домен. Барт чак призива такозвани *punctum*, односно емоционалну компоненту, необјашњиви детаљ који колекционара привлачи да одабере одређену фотографију, а не неку другу: „У простору фотографије, који је често унаран, понекад (али на жалост ретко) неки „детаљ“ ме повуче (...). Осећам да само његово присуство мења моје читање, да је то једна нова фотографија коју гледам, обележена у мојим очима једном вишом вредношћу“ (Bart, 1993, стр. 42).

С друге стране, будући да је, према Бењамину, свака фотографија случајна (а тиме чак изван смисла), Фотографија може означавати (тежити ка општем) стављајући маску. Поступке репрезентације и саморепрезентације треба посматрати, пре свега, као део ширих културних процеса којима се обликује како колективни, тако и индивидуални идентитет (Бењамин, 2007, стр. 98–130). То је, такође треба истаћи, дуготрајан и релациони процес изградње симболичког система знакова који, између осталог, може да одговори на питање *ко сам ја* и *ко смо ми*, али и *шта бих волео да будем* (Woodward, 1997, стр. 9). Конструкција визуелног наратива, односно, уланчавање слика на страницама фото-албума са намером да се изгради целовит систем симболичног значења, не може се увек сасвим тачно и лако прочитати. Чак и када се поуздано могу идентификовати све портретисане личности, истраживач не може бити сасвим сигуран да је албум аутентична и оригинална збирка. Садржај, број и распоред фотографија сваког албума, као специфичне симболичне творевине, није једном заувек фиксиран, него је подложен сталним преправкама и променама које ће достићи, чини се свој врхунац у уметниковим делима 21. века, о чему ће бити речи касније.

Пример фотографског албума врло је згодно тумачити као метафору целокупне културе „сликовитог памћења“. Ова метафора албума дела у служби креирања културног идентитета како појединца, тако и групе. Сама реч *album* латинског је порекла и означава белину, белу таблицу у коју се записује; споменар, лепо украшену свеску за уписивање, да би тек временом ова реч добила значење свеске за сакупљање фотографија, марака, исечака из штампе и сличног (Шипка, Клајн, 2005, стр. 92).

Дакле, албум се, од саме идеје постојања, може и мора схватити као колекција, намерни споменик, онај који има за циљ да не допусти да одређени тренутак икада постане прошлост, одржи га присутним и живим у свести оних који долазе. Намерна комеморативна вредност албума без околишања полаже право на непролазност, вечну садашњост, на стање непрестаног настајања (Riegl, 2006). Као и антички оратори који су развијали мнемотехничке способности памтећи распореде информација замишљајући их на празним зидовима великих храмова (детаљније код: Yates, 1996, стр. 1–26), тако и фотографски албум чува на својим празним белим листовима податке о (нечијој) прошлости записане у сликама.

КОНСТРУИСАЊЕ ЛИЧНОГ ИДЕНТИТЕТА КРОЗ СЛИКЕ ПРОШЛОСТИ

Социолошка разматрања Џона Лока и Мориса Албваша и њихова промишљања идентитета, а затим и (социо)психолошки доприноси Вивијен Бер и социо-конструкционистичке теорије могу нам помоћи да разумемо креирање колекције фотографија у контексту грађења индивидуалног идентитета и представљања истог другима и у односу на друге.

Џон Лок дефинише лични идентитет као рефлексивни однос према самоме себи. Тај однос није само рационалан, него је пре свега релационалан. Човек који долази на свет као физичко и рационално биће мора сам за себе да успостави тај идентитет и да за њега одговара. Лок је писао на почетку грађанске епохе, у историјској ситуацији у којој је узимала маха идентитетска бирократија заједно са њеним, данас општепознатим мерилима за сабирање личних података, као што су датум и место рођења, имена родитеља, пол, боја очију и слично. Ове спољашње чиниоце идентификације Лок је занемаривао сматрајући да је лични идентитет усидрен искључиво у личном односу према себи. Најважнија претпоставка тог идентитета по његовом мишљењу је свест, коју можемо да изједначимо са сећањем, јер он сећање разуме као ретроспективну пројекцију која се протеже у прошлост. Лични идентитет настаје тако што једна личност препознаје себе као сопство у процесу промене времена (Лок, 1962).

Концепцију „реконструктивног пројектног идентитета“ разрадио је много касније француски социолог и теоретичар памћења, Морис Албваш. Он је, за разлику од Лока, усидрио лични идентитет не у индивидуи, него у социјалној групи. Са том промењеном премисом, промениле су се и теоријске координате. Идентитет, гласи Албвашова теза, није резултат сећања, него њихова претпоставка: сећања пре настају и пре свега се обилкују на темељу социјалних веза, идентитета, групних лојалности. Она су увек смештена у комуникативне контексте. „О сећању и забраву уопште не одлучују појединци, већ ови *социјални оквири*“, како их је Албваш назвао (Halbwasch, 2006, стр. 21). Уводећи појам „оквира“, Албваш је истраживање памћења поставио на нови основ. Садржаји памћења према његовом мишљењу, нису никакве чврсте референтне величине, него се мењају заједно са социјалним и политичким условима сваке нове садашњости у којој призивамо своја сећања. То је оно што и Алаида Асман подразумева под конструктивном снагом сећања: прећутно смо склони да их прилагодимо захтевима и вредностима које су у складу са нашом актуелном сликом о себи. Оно што се не уклапа у тај оквир, тешко ће постати успомена и преточити се у памћење (Asman, 2011).

Најзад, ако пажљивије посматрамо обе теорије, доћи ћемо до закључка да увек из своје садашњости – просторно-временског и друштвеног контекста у којем обитавамо – градимемо представу себе чувајући слике прошлости у „социјалним оквирима“ које смо креирали. Ипак, ова представа не служи нам искључиво ради потврђивања сопственог идентитета, већ и ради његовог приказивања другима. Тако, све слике прошлости учествују у креирању културног идентитета и преносе одређену поруку „другима“ о власнику колекције.

Вивијен Бер пишући о социјалном конструкционизму као феномену савремене социјалне психологије који настаје пре четрдесетак година комбинованим утицајима једног броја северноамеричких, британских и европских аутора (социолога, психолога и постмодерних уметника и теоретичара уметности), одговара на питање: шта би, дакле, могла да значи тврдња да је личност социјално конструисана?

Један од начина да се на ово питање одговори јесте да се о личности (врсти особе) не размишља као о нечему што постоји у људима, већ као о нечему што се налази између њих. Узмимо за пример неколико речи којима се објашњавају типови личности, а које користимо када описујемо људе: пријатан, брижан, стидљив, самосвестан, шармантан, намћор, непажљив. Већина ових речи у потпуности би изгубила значење када би особа чије особине описујемо живела на пустом острву. Када се особа измести из односа с другим људима, речи које би требало да означавају ентитете у описиваној особи постају бесмислене. Социјални конструкционизам¹ доноси једно другачије одређење по којем се психологија, односно њени основни појмови, поимају као друштвене конструкције зависне од културе, које су настале у контексту својих специфичних историјских околности (Ver, 2001).

У свакодневном говору ми се користимо придевом „лични“ или „особни“ да бисмо означили нешто приватно, „наше“ нешто што нам припада, а што не морамо нужно да поделимо са другима. Међутим, појам особе у контексту савремених филозофских расправа има сасвим другачије значење. Он се односи на оно што о неком појединцу знају „други“. Појединац, кога други посматрају и доживљавају као особу, јавни је ентитет који се исказује у трећем лицу. Све што се зна, приписује или мисли о неком појединцу конституише тог појединца као особу. Тако је идентитет неког појединца оно што је одређено другим особама, јер овај начин разумевања појединца обухвата оно што други том појединцу приписују (Стојинов, 2001).

Како би ближе објаснила конструисање индивидуалног идентитета, социоконструкционистичка теорија користи појам дискурса. Дискурс се односи на скуп значења, метафора, представа, прича, слика, исказа и тако даље, који на неки начин заједно производе одређену верзију догађаја. Он се односи на једну посебну слику догађаја (или особе или врсте особа), на посебан начин његовог представљања. Ако прихватимо социјалконструкционистичко схватање по којем нам језик (вербалне конвенције) потенцијално ставља на располагање многе алтернативне верзије догађаја, онда то значи да сваки објекат, догађај, особа – може бити окружен мноштвом различитих дискурса, при чему сви ти дискурси причају причу о датом објекту, различито га представљају свету. Суштина је у томе што је сваки објекат окружен безбројним дискурсима и сви они настоје да га представе или „конструирају“ на другачији начин. Сваки дискурс истиче друге аспекте, покреће друга питања и има друге импликације у вези са поступцима који се од нас очекују. У складу с тим, дискурси, било да су изречени, написани, поређани у фотографски албум или на неки други начин представљени, служе конструисању феномена нашег света, а различити дискурси конструирају те феномене на различите начине, при чему сваки дискурс описује природу објекта сасвим различито од дискурса који следи.

¹ Термини *социјални конструкционизам* и *социјални конструктивизам* се каткад употебљавају равноправно, док Гереген (1985) препоручује конструкционизам, јер се конструктивизам некада користи да означи пијажеовску теорију, као и посебну врсту теорије опажања што би могло довести до забуне.

Идентитет се, дакле, конструише на основу дискурса којима располажемо у оквиру своје културе и на које се ослањамо у комуникацији са другим људима, те је тако и идентитет који представљамо фотографским албумом увек задат спољашњим оквирима и конструисан одабраним сликама прошлости – дискурсима поређаним у јасно одређене низове. Људски идентитет настаје преплитањем многобројних различитих „нити“. Ми смо коначни производ, комбинација одређених „верзија“ свих тих ствари којима располажемо (Ver, 2001, стр. 83–87). За сваку „нит“ нашег идентитета постоји ограничен број расположивих дискурса на основу којих можемо да обликујемо себе, док распоред фотографија као нити нашег идентитета конструише баш онакву слику сопства какву је колекционар хтео да представи.

СЛИКЕ КОЈЕ НЕ ПАМТИМО

Приликом представљања сопственог идентитета памћењем слика прошлости, према теорији социјалног конструкционизма, када неке представљамо „причу свог живота“, ми не памтимо целокупне садржине свог искуства до тог тренутка. Ми имамо селективан однос према ономе шта ћемо укључити у своју животну причу, а шта изоставити, те своју причу кројимо према некој теми. Доследност наратива захтева да у великој мери „гладимо“ ствари, бирајући и обликујући догађаје тако да се уклапају у тему наше „животне приче“.

Фридрих Ниче се, са друге стране, залагао за заборав који би омогућавао покушај да се живи изван историје, односно од лишности од окова прошлости. Премда је реч о заборау, ово подразумева сећање и преузимање одговорности за прошлост. Морам се сећати да бисмо знали ко смо, а морам заборављати да бисмо по-стали оно што можемо постати. Штетност историјског памћења је у томе што се враћа прошлости па ограничава могућност садашњице, док речју „не-историјско“ Ниче обележава вештину и способност заборављања и укључивања у један ограничени хоризонт.

„Када би човек једном упитао животињу: зашто ми не причаш о својој срећи и само ме посматраш? она би одговорила: то бива стога што увек одмах заборављам шта сам хтела рећи – но у то би већ и заборавила овај одговор и заћутала: тако да би се човек због тог чудило (...). Али он би се чудило и самоме себи што се не може научити заборављању и што се стално држи прошлости: ма колико далеко, ма колико брзо трчао, ланац би се за њим вукао (...). Тада човек каже: „сећам се“ и завиди животињи, која одмах заборавља и која сваког тренутка може стварно липсати, поново утонати у маглу и ноћ и заувек угаснути. Тако животиња живи *неисторијски* јер се рађа у садашњици, као нека бројка, а да не преостаје неки чудан, прекид, она се не зна претварати, она ништа не крије и појављује се сваког тренутка као оно што јесте. Човек се, напротив, одупире све већем и већем терету прошлости: овај га притискује или повија у страну, отежава његов ход као неко невидљиво и нејасно време, које ето тако може порицати као привид и које у опхођењу са себи сличнима

чак радо, пориче: како би пробудио њихову завист“ (Ниче, 1979, стр. 7, 8). Ипак, иако нихилиста, Ниче не умањује значај човековог, (наспрам животиње) сећања, односно памћења на успостављање његовог идентитета: „Осећање задовољства дрвета што има своје корење, срећа знања да се израста не потпуно произвољно и случајно, него из неке прошлости као наследник, цват и плод и тиме се у својој егзистенцији буде извињен па чак оправдан – то је оно што се сада нарочито радо означава као стварно осећање за историју“ (Ниче, 1979, стр. 9).

Фридрих Ниче најзад закључује да је читавој делатности потребан заборав: као што у живот свега што је органско спада не само светлост него и тама. Заборав, односно способност потискивања неких сећања, Ниче сматра особином која човеку омогућава да буде срећан. Према његовом мишљењу, код најмање среће и код највеће среће постоји „увек нешто чиме срећа постаје срећом: моћ заборављања или, ученије речено, способност човека да се за време трајања заборава може осећати *неисторијски*. „Замислите крајњи пример, човека који уопште не би поседовао моћ заборављања, осуђеног да свуда виђа неко бивање. Такав не би више веровао у властито биће, не би више веровао у себе, видео би како се све разлива у покретне тачке и губи у тој реци бивања“ (Ниче, 1979, стр. 24, 25).

Михаел Томпсон (Thompson, 1979) говорећи о такозваној „теорији смећа“ расправља о многим предметима који имају вредносни потенцијал, али заправо човеку у датом тренутку нису вредни. Такви предмети, лебдећи у „безвредном и безвременском лимбу“ у којем их човек, одбацујући и некористећи их, оставља, а који се може изједначити управо са забором, имају потенцијал да их у неком другом времену човек поново препозна као вредне и „ишчупа“ од заборава. Тако многе фотографије, некада одбачене и нежељене слике нечијег идентитета, данас лебе у лимбу заборава чекајући да их неко открије и поново искористи приликом конструисања албума.

ПОРОДИЧНИ ФОТО-АЛБУМ У ВРЕМЕНУ

Као што је већ речено, сваки конструкт, била то култура, креирање памћења или било који други репрезент идентитета, па и распоред фотографија и сврха постојања фотографског албума као медија, једног од носилаца сећања, зависи од времена и простора на којима настаје. Тако је жељу грађанског друштва да свако, до најситнијег трговца и чиновника, а не само владар и чланови друштвене елите, дође до своје индивидуалне репрезентативне представе, слике о себи намењене другима, подржавала и хранила фотографија од шездесетих година 19. века. Као што су радо водили дневнике, писали писма, самосвесни грађани су држали до свог фотографског портрета. Свако је у грађанском друштву хтео да исприча своју личну причу и да добије своју властиту слику. Ако му она скупочена, на платну, и није била доступна, увек је могао имати своју малу фотографију.

Свака фотографија, у тренутку уласка у контекст одабраних предмета, односно, у колекцију породичног фото-албума, морала је бити изабрана у складу, не само са естетским, него првенствено са релационим односима према утемељивачу грађанског породичног стабла и идеолошким критеријумима грађанске елите друге половине 19. века. Успешна саморепрезентација породичног идентитета у грађанском друштву подразумевала је, не само властиту кућу и породично предузеће, већ и породични фото-албум. У њему су портрети пажљиво сложени по строго утврђеном хијерархијском реду који репрезентује односе у патријархалној породици на чијем је челу доминирала фигура оца. Место овог албума у салону куће, јасно указује на то да фотографије некада нису настајале са примарном улогом да чувају успомене, већ напротив да у садашњем времену репрезентују њихове власнике у најбољем светлу и у складу са свим социјалним принципима. Дакле, у фотографском албуму 19. века, својеврсном породичном музеју, конструише се представа идеалне породице и њен идентитет који је намењен јавности (Ристовић, 2007).

Са развојем модерног, технолошког друштва и фотографски албум комуницира новим, другачијим сликама. Приватни фотографски албуми 20. века изгледају тако као да ће се њихови листови са малим фотографијама у сваком тренутку растути, а то ће онда прекомпоновати првобитно утврђену визуелну нарацију. Неки породични албуми нису никада ни били чврсто повезани и обликовани као књига са сликама, него су њихови појединачни листови били произвољно сложени у обележене фасцикле. Дакле, већ сама структура фотографског албума у 20. веку није пратила линеарни ток визуелне нарације, него је својом флексибилношћу нудила могућност за отворену и ризомску форму представљања, а онда и читања породичне историје. Другим речима, пролазност и променљивост, а не стабилност и трајност као у 19. веку, постали су кључни принципи на којима се темељи структура породичних фотографских албума 20. века. То су биле, уједно, и нове вредности на којима је инсистирала ера модерности (Ристовић, 2007).

Танки картонски листови су у неким породичним фотографским албумима, али само на почетку 20. века, и могли бити повезани у форму књиге, али и на њима су биле налепљене фотографије малог формата које су фиксирале тренутке из свакодневног живота, некад и тако краткотрајне какви су били скокови у воду (Тодић, 2007). Како те момент или тренутне фотографије нису биле снимељене у контролисаним условима професионалних атељеа и на њиховом танком папиру, без картонске поделе какву су имале фотографије претходног века, људи и предмети нису били тако прецизно представљени, с тако оштрим контурама, али за узврат, умеле су да заледе пролазну интимну атмосферу. Њихови аутори су припадали кругу фотографа аматера. Аматерски фотографски покрет је веома значајна интернационална и масовна појава у историји фотографије и важно је имати на уму да он почива на тежњи модерног човека да камеру употреби као средство личног, субјективног изражавања и тумачења света. С појавом Кодакове камере 1888. године, коју је пратило упутство: „Ви притисните дугме, а ми ћемо учинити

све остало“, било је омогућено готово свакоме, ако је припадао средњој или вишој грађанској класи и могао себи да приушти апарат, да сам и према властитом избору направи слике о свету у коме живи. Нови тип камере демократизовао је производњу и конзумацију слика и дозволио модерном човеку, а то пре свега значи појединцу, да у своје име исприча властиту, индивидуалну микроисторију у сликама. Модерни породични албуми, као и лични снимци, због сталног увећања броја фотографија које је сваки грађанин имао, нису више били чувани само у салонима. Одабране фотографије појединаца или важних породичних свечаности, какве су свадбе и крштења, пре свега, биле су излагане јавно на зидовима салона, дневних и радних соба, али и ходника и степеништа. Оне све бројније фотографије за које није било места на зиду ни у албумима, чуване су по кутијама и фиокама, далеко од очију јавности (Ристовић, 2007). Субјективност и индивидуалност су основни принципи у избору тачке опажања и снимања реалног породичног живота, али и у организовању и презентовању сакупљеног визуелног материјала у форми породичних албума. Тај узбудљив, променљив и разнородан садржај фотографских албума, персоналних музеја, није, као у 19. веку, ни био намењен конструисању породичног, него дефинисању индивидуалних идентитета унутар породичне заједнице. Ова фрагментарност сопства представљеног уз помоћ фотографија само ће бити још наглашенија појавом дигиталног апарата, а затим и камере на мобилном телефону, те могућности да у виртуелни простор, на неку од социјалних мрежа (а и даље празну белу површину на коју нижемо слике (прошлости)), уз помоћ Интернета, константно конструишемо представу о себи намењену погледима других (Ђатовић, 2011, стр. 214–216).

Данас се најзад, не мења само начин памћења него и поимање времена. Прошлост престаје да бива само оно што је претходило садашњици, већ постаје нешто што тражи чување и поновно откривање.

„АРХЕОЛОГИЈА ЂУБРИШТА“ ИЛИ ПОНОВНО КОНСТРУИСАЊЕ ИДЕНТИТЕТА?

На крају, изгледа као да се све врти у круг као у каквом врзином колу. Визуелни траг и распоред носе примат још од античког доба и првих меморијских техника. *Imagines*, односно слика је све више, па им је тешко одредити распред, али више је и фрагмената идентитета у које се ове слике уплићу градећи једно од наших све многобројнијих сопстава.

Остаје само питање, који ћемо конструкт оставити за собом услед све ове фрагментарности и да ли ће у једном тренутку потпуни заборав узети примат над креирањем памћења?

Последњих неколико деценија карактеришу велике промене у готово свим аспектима друштвеног и индивидуалног живота. У међусобном преплету политике,

економије, технолошког развоја, демографских премештања, друштвених промена, дошло је до рушења многих система и структура, при чему култура, а тиме и уметност, добијају нова значења и позивају на стална промишљања.

Професор Ненад Радић у атмосфери модерног друштва препознаје и нови тип сакупљача, односно шетача – луталице по граду и конзумента. „Излози, типични изуми модерног доба, чине се као мали градови, микросфера људских активности, укуса, жеља, изазова... као простори који су, будући намењени погледу, доступни свакоме. (...) Они су облик новог контрапункта елитним просторима, музејима и галеријама, искључиво резервисаним за високу уметност. То су омиљени простори новог типа посматрача, рођених у модерном добу шетача (*flaneur*) и конзумента. За разлику од колекционара прошлих времена, *flaneur* сакупља све што му омогућава да превазиђе сопствено осећање празнине и усамљености, наметнуто новим, конзументским духом. Сакупљају се најразноврснији предмети, без јасног критеријума о уметничкој вредности, од свега по мало, по искључиво субјективним и сентименталним потребама шетача“ (Радић, 2009, стр. 194). Иако Радић такве тенденције препознаје још крајем деветнаестог, почетком двадесетог века, чини се као да је количина предмета који постају својеврсне семиофоре појединцима покренутим својим сећајућим импулсима у ери све брже и масовније производње, данас још импозантнија, те они предмети сматрани безвредним и оне фотографије које се нису уклапале у нити нечијег идентитета, сада постају значајни чиниоци индивидуалних универзума, приватних „кофера сећања“ (Булатовић, 2005).

Тенденција уметника да скупљају одбачене предмете шетајући се по улицама и бувљим пијацама, а затим исте инкорпорирају у своја дела провоцирајући гледаоца, инспиришући га и креирајући просторе и платформе сећања може се окарактерисати својеврсном *археологијом ђубришта*.²

Тако уметник Владимир Перић сакупља одбачене старе фотографије, разврставајући их у категорије креиране према сопственим критеријумима и називајући овај уметнички рад *Малом историјом фотонагона*. Нечије колекције фотографија из старих албума он сада преуређује, конструишући неке нове наративе овим сликама прошлости. Често се Перић као тумач ових одбачених фотографија и сам проналази у успоменама или емоционалним детаљима које оне носе.

С друге стране, још су екстремнији радови уметника попут Мирослава Дајча који у Ремонт галерији у Београду јула 2014. године поставља рад: *Нађене фотографије – различите димензије* креирајући колаже од нечијих личних сећања, преле-

² Уметник Леонид Шејка је у свом делу: *Град – Ђубриште – Замак* пишући о сиротињском социјалистичком Београду педесетих, најавио будућу планетарну цивилизацију Ђубришта па је чак предвидео и космичко ђубриште. У складу са тим уметност је за њега била археологија, поље бескрајних могућности, магијске и религијске праксе. Идеја креативног појединца, а истовремено и археолога ђубришта може се препознати и у Теорији смећа Михаела Томпсона: Thompson, M. (1979) *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*, Oxford: Oxford University Press.

пљујући делове лица једног фотографског портрета другим и остављајући и публици могућност да нађене фрагменте нечије прошлости приказане на фотографијама сами компоују са другим, такође нађеним фотографијама, баченим на потпуно обезличену гомилу. Наратив који бива овако конструисан свакако је специфичан, „корисници“ фотографија одавно су фрагменте свог идентитета представљеним на овим сликама прошлости одложили у „безвременски и безвредносни лимбо“ док их уметници спасавају од заборава, али креирајући потпуно нове, готово бизарне низове који преклапају много индивидуалних идентитета на потпуно површан начин. Да ли уметници овиме критикују све већу биографизацију друштва са истовремено све већим губљењем приватног домена? Да ли сакупљањем одбачених, заборављених слика прошлости и буквалним сечењем и укрштањем нечијих идентитета представљених на, на ђубришту нађеним фотографијама, они кокетирају са данас задатим системима вредности односно не-вредности?

Кад умрем, прекинуће се једна сребрна нит с нанизаним глатким бисерима који ће се расути по земљи и откопљати кући својим мајкама шкољкама на дну мора. Ко ће заронити за мојим бисерима кад мене не буде више? Ко ће знати да су били моји? Ко ће знати да је цео свет некад висио око мог врата?

Јустејн Гордер

ЛИТЕРАТУРА

- Асман, А. (2011). *Дуга сенка прошлости. Култура и политика повести*. Београд: Библиотека XX век.
- Asman, A. (2012). О метафоричи сећања. *Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*. Доступно на: http://www.b92.net/casopis_rec/56.2/pdf/09.pdf (приступљено септембра 2012).
- Барт, Р. (1993). *Светла комора*. Београд: Рад.
- Вер, В. (2001). *Socijalni konstrukcionizam*. Београд: Zepter Book World.
- Бењамин, В. (2007). Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности. У В. Бењамин, *О фотографији и уметности*, 98–130. Београд: Културни центар Београда.
- Булатовић, Д. (2005). Баштинство или о незаборављању. *Крушевачки зборник*, 11, стр. 7–20. Крушевац.
- Булатовић, Д. (2009). *Музеј као економија жеље*. Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду, 22–36. Београд.
- Baudrillard, J. (1994). The System of Objects. In J. Elsner and R. Cardinal (ed.), *The Culture of Collecting*. London: Reaktion Books.

- Ѓатовић, М. (2011). *Баитињење, сликовито памћење или конструисање идентитета?* Синтезис: часопис за хуманистичке науке и друштвену стварност III, (1), 209–220.
- Катрога, Ф. (2011). *Историја, време и памћење*. Београд: Клио.
- Лок, Џ. (1962). *Оглед о људском разуму*. Београд: Култура.
- Ниче, Ф. (1979). *О користи и штети историје за живот*. Београд: Графос.
- Pearce, S. (1992). *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester and London: Leicester University Press.
- Попадић, М. (2014). *Време прошло у времену садашњем*. Београд: Центар за музеологију и херитологију.
- Радић, Н. (2009). Музејски ум Џозефа Корнела. *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, 59–69. Београд.
- Ристовић, М. (2007). Породични албум пролазности. У М. Ристовић (прир.), *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, 29–56. Београд: Клио.
- Rigl, A. (2006). Moderni kult spomenika, njegova bit, njegov postanak. У М. Špikić (prir.), *Anatomija povjesnog spomenika*, 349–412. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Stojnov, D. (2001). Predgovor. У V. Ber, *Socijalni konstrukcionizam*, 4–21. Beograd: Zepter Book World.
- Тодић, М. (2006). Конструкција идентитета у породичном фото-албуму. У А. Столић, Н. Макуљевић (прир.), *Приватни животи код Срба у деветнаестом веку*, 526–564. Београд: Клио.
- Thompson, M. (1979). *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press.
- Halbwachs, M. (2006). *Das Gedachtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft.
- Шипка, М., Клајн, И, (2007). *Речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.
- Woodward, K. ed. (1997). *Identity and Difference*. London: Sage Publications.
- Yates, F. (1996). *The Art of Memory. Selected works*, Volume III. London and New York: Routledge & Paul.

Milena Gnjatović

A ROLE OF PHOTOGRAPHY IN PRESERVING PERSONAL MEMORIES

In this paper, photography will be observed as a medium which has a capacity to keep memories valuable to the individual and consequently important for the individual identity construction with the use of the “pictorial memory”. Also, photo-album or photography collections will be analyzed as particular private museums in which some photos are preserved and properly placed, while others are being rejected. Discussing reasons why some photos are significant to a person and other are left to oblivion, I will observe how photography collections and photo albums

have been changed through time, always keeping its' main purpose: to present the identity of its' owner to the others. I will finally tend to understand the need of contemporary artists to discover and buy old photos on the flea markets and make collections and art works out of those, saving them from the oblivion. The new significations given to photography collections in this context will be issued.

Горан Малић

Национални центар за фотографију, Београд
fotogram@open.telekom.rs

СРПСКА ФОТО СЦЕНА НАКОН ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА И УЛОГА ПРОФ. ДР МИОДРАГА ЈОВАНОВИЋА КАО ХРОНИЧАРА И КРИТИЧАРА ФОТОГРАФИЈЕ

У епоси када човек корача по свемиру и физички напушта планету свакодневне људске реалности, идући за богом савремене уметности у галаксије подсвесног и апстрактног, једино још фотографија остаје верна љуском лику, једино што она верује у човека који има чула, топлу крв и људско срце, нагоне и емоције (М. Јовановић, 1966).

Апстракт: У раду се најпре даје преглед рецентних појава у српској фотографији после Другог светског рата, као специфичног „духа епохе“ тј. „дух места“. Други део рада је посвећен проф. др Миодрагу Јовановићу као критичару медија фотографије, односно његовом вредном доприносу развоју фотографије. Иако здушно посвећен редовним наставним обавезама и истраживањем српске националне уметности, налазио је времена да се посвећује и медију фотографије, пративши целокупну југословенску фото-сцену, каткад и инострану. О томе је писао у часопису *Фото-кино ревија*. Од 1961. до 1979. своје прилоге је давао у континуитету, а потом, до 1983, са прекидима. У том раздобљу објавио је преко стотину прилога. Посебно је значајно што се Јовановић бавио фотографском критиком без ослонца на претходнике, јер у Србији пре његовог деловања у тој области није постојала континуирана нити методолошки утемељена фотографска критика.

Кључне речи: Српска фотографија, Миодраг Јовановић, Фото-кино ревија, фотографија, ликовна критика, фотографска критика

После Другог светског рата, строго контролисано југословенско друштво је прихватило идеолошку основу уметности.¹ Инсистирало се на теми, што значи

¹ Уводни део рада је за ову прилику прилагођен сегмент ауторовог рукописа *The History of Serbian photography 1939–1969*, предат словачком издавачу (Central European House of Photography) ради издавања у оквиру тротомног дела *The History of European Photography*. Други том, коме припада и поменут рукопис, требало би да буде објављен до краја 2014. године. Више о томе в. на web страни издавача: <http://www.historyofphotography.eu>

да су запостављани формални елементи дела. Представа узорног трудбеника и изградња новог друштва доминираће у тадашњим уметностима широм Југославије. Ширењу социјалистичког реализма, тј. соцреализма, како је тај правац назван од идеолога и уметничке критике, погодвале су многе околности, друштвене пре свега, јер се нова уметност у највећој мери ослањала на јасно дефинисан идеолошки програм. Фотографија, виђена као облик пропагандне активности и средство преваспитавања, такође је морала бити прилагођена тим потребама.²

Увођење и одржавање идеје соцреализма не би било могуће без пуног ангажовања Народне технике, потом и фотографске организације која је из ње проистекла. Иако су прве иницијативе за удруживањем фотографа аматера учињене 1946/1947, оне су одбијане, јер су покренуте од појединаца стасалих у предратном добу, што би, по мерилима комунистичког режима, значило да нису били експоненти новог друштва. С реализацијом поменутих идеја започето је тек 1948. године оснивањем фото клубова. Тада је у Београду покренут и стручни часопис *Фотографија* (1948), док се у Хрватској, на пример, то догодило две година раније (осијечка *Нова фотографија*). Приређене су и прве послератне домаће изложбе.

Изложба која је имала статус прве фотографске манифестације у свему сагласне са владајућим социјалистичким реализмом била је Прва савезна изложба фотографије, одржана у Загребу фебруара 1949. године. Њоме је започела, заправо, нова фаза у историји југословенске фотографије.³ Тадашње теме и мотиви у највећој мери су усаглашени са потребама владајуће идеологије. Подручје тзв. уметничке, или изложбене фотографије, како ће она већ средином педесетих година бити називана, помно се прилагођавало тим захтевима. Све што је одисало „преживелим духом“, попут пикторијализма, уметности ради уметности, или формализма, на пример, добијали су погрдан епитет, што је међу учесницима изложби протумачено као облик осуде. Слобода избора фотографских тема била је само привидна, јер све фотографије ипак имају спољашњи оквир који их је непрестано усмеравао у исти ток (било да је реч о изградњи државе, спортским активностима, портретима акцијаша или објектима вајарског рада, на пример).

² У српској фотографији само неколико стваралаца је добило епитет соцреалиста: Јосип Боснар, Богољуб Цикота, Драгољуб Алексић, Никола Бибић. У нешто мањем обиму били су то и Бранибор Дебељковић, Милош Павловић и Миодраг Ђорђевић. Истине ради, о њима се не пише само као о епигонима једне идеолошке доктрине, него и као о способним ствараоцима који су „остварили радове достојне не само историјског него и естетског уважавања“.

³ Почетак соцреализма на српској фотографској изложбеној сцени може се сагледати у две фазе. У првој, условно речено уводној, уз фотографије које су биле занимљиве и у предратном раздобљу (неке су тад и снимљене), излагане су и оне са траговима идеолошки обојених призора, које, истине ради, не морају бити протумачене и као соцреалистичке. Прве три-четири послератне године фотографи су били препуштени сами себи. Било је лутања, јер на њих још увек није била усмерена *идеолошка машина*. „До данас нитко још није рекао ни ријечи аматерима, репортерима и стручњацима што треба снимати. И ту би требало да се покаже смер и прави пут“, пише у мартовском броју часописа *Наша фотографија* (Anonim, 1948, стр. 47).

Друкчије речено, фотограф је био слободан у неким периферним стварима, попут избора технике фотографисања или начина извођења коначног дела, мада се и ту каткад појављивала ограничења, у виду „савета за правилно усмеравање“, о чему врло добро сведоче рубрике, у часописима, под називом „Критике наших слика“.

Након Прве савезне изложбе прилике се битно мењају, ма колико нови стил није наишао на пуно разумевање, нити је једнако прихваћен. Ипак, већина стваралаца му се повиновала. Неки су му се не само предали него су постали и предводници (нпр. Боснар); други су га користили умерено и само док је био императивни правац. Прихватајући нова сазнања, свакодневно наметана кроз медије информисања и партијске састанке, уз то и кроз стручну фотографску и уметничку штампу, српски фотографи су показали прилично конзервативан дух, прихватајући само огољени садржај, користећи и надаље дотадашњи, дакле предратни, модел изражавања. (Тако је српска фотографија у раздобљу које се може означити као доминантно соцреалистичко, готово све време чувала и одређене особине доратног стила, с тим што је од 1948. године, недуго срећом, дошло до процеса гашења уметничких облика својствених међуратној епохи, односно потискивања тадашњих тема.)

Насупрот појавама које се својим садржајем директно уклапају у соцреалистички концепт, постепено се јавља и група разнородних фотографија, о којима се не може говорити као о соцреалистичким у ортодоксном смислу. Оне на изложбама добијају место вероватно зато што су сматране безопасним сапутницима. Уосталом, ако се прати која су дела тада награђивана, лако је уочити да су увек биле у другом плану, скрајнуте. Парадоксално или не, управо се оне намећу и као непатворена документација, која у извесном смислу боље одсликава доба у коме су настале него фотографије градње неког моста или визура фабрике снимљене из авиона (као и многе друге фотографије чији је садржај правоверан, а дух на линији партијског задатка).⁴ Из реченог произилази закључак да су све време трајања соцреализма трајале и струје које му нису биле подложне. Таквих аутора није било мало, али су њихова дела ређе излагана. Кад су излагана, пак, у приказима су углавном игнорисана, каткад осуђивана, никад награђивана. Стиче се оправдан утисак да нису излагане на изложбама зато да би биле подстицане, него да би дежурни критичари имали шта да истичу за примере како не треба радити.

У то доба је уз старије ауторе фотографа стасавала нова генерација аутора, који су, уместо одговарања на партијске задатке потражили своје мотиве (најпре

⁴ Један од аутора таквих фотографија био је Војислав Маринковић. Његова дела су непосредне, сасвим безазлене људске приче, судбине малих људи, бриге и стрепње; идилична периферијска дворишта, јутарње заливање цвећа, лађарев син, „нуларицом“ ошишана глава, пијачна романса, деца кришом завирују под циркуску шатру, картароши за столом, или два заспала пијанца у некој сеоској механи. Уз то, ту је и низ фотографија којима су идеолошки наоштрени критичари увек имали шта да замере, јер су „безидејне“, јер су „буржоаске“, јер су „заостале“, и јер су лепе слике, али на њима нема човека заокупљеног радом и израза стваралачког заноса (Јовановић, 1979).

Видоје Мојсиловић, Петар Оторанов, Душан Кнежевић, Стеван Ристић, касније и Томислав Петернек). На страницама стручне фотографске штампе, међутим, ни тада нема очевиднијих отпора соцреализму, али зато има увођења новог духа кроз све учесталије написе о модернизму на Западу. Часопис *Фотографија*, који је најпре у сваком броју имао идеолошки интониран почетни текст, уступа те странице стручњацима који пишу о техници, технологији и естетици фотографије. Ипак, идеолошки речник није сасвим нестао, повремено се појављујући, али тај „ветар“ ни издалека није снажан као што је био раније. Насмејана лица фотографија рудара и жетелаца добила су ускоро озбиљан израз, што је био несумњив знак да се (и) фотографија ослобађа баласта претходног времена. У односу на експеримент у социјалном животу Југославије, фотографи су се с временом посвећивали експерименталним фотографским техникама, и то успешније него што је био првопоменути експеримент.⁵

Кад је реч о фотографији у српском издаваштву она није имала значајније место ни почетком шездесетих година. Скромна продукција махом се сводила на учешће неколицине, најчешће истих аутора у репрезентативним, али малобројним монографијама.⁶ Све до почетка седамдесетих година, српска фотографија у оквиру примењене уметности остајала је у локалним оквирима и без могућности изласка у свет. Отуда су се фотографи ослонили на старе контакте са фото-аматерском организацијом (Фото-савез Југославије), које највећи број њих никада није ни прекидао. У то доба, током шездесетих и седамдесетих година, истакнути чланови Фото-секције УЛУПУС-а истовремено су и најуспешнији излагачи на аматерским изложбама. Њихов ангажман се затим проширује преко ретких наступа примењене уметности у свету у којима шансу добија и фотографија.⁷

Фотографија обликована у пракси од почетка је тражила ослонац у теоријској и стручној литератури. Пионирски допринос на њеној популаризацији дао је сво-

⁵ Дух новог времена, са модернистичким претензијама на фотографској сцени Србије, настаје почетком друге половине педесетих година и односи се на аматерску фото-сцену (јер се потом преноси и на кругове професионалних уметника фотографије). Треба нагласити да је Фото клуб „Београд“ у то доба био водеће језгро креативне фотографије у Србији. Група еминентних аутора из клуба дала је допринос оснивању професионалног Удружења ликових уметника примењених уметности Србије (УЛУПУС), крајем 1953. године, чиме је фотографија као уметничка дисциплина добила значајан подстрек. Недуго затим, 1955. године, иста група фотографа покренула је Салон *фотографије* „20. октобар“. Клуб, затим и Удружење, постали су аниматори целокупног фотографског живота, не само у Београду, него и у другим местима Србије.

⁶ Међу првим издањима у којима је удео фотографије доминантан, сврставају се она из раних педесетих година, подстакнута од великог znalца и промотора фотографије Ота Бихаљи-Мерина. Следиле су серије издања о природним лепотама, приморским местима, планинама или градовима у којима су учествовали готово сви проминентни аутори српске фотографије. Водећа места припадају неколицини, пре свих Миодрагу Ђорђевићу и Иви Етеревићу.

⁷ Тако је било све док индивидуални контакти нису дали могућност неколицини да први пут покажу целовите колекције својих радова изван граница, попут Бранибора Дебељковића у Варшави и Гданску (Пољска), 1961. године; Миодрага Ђорђевића у Кракову (Чехословачка, 1964); Драгољуба Тошића у Дармштату (Источна Немачка, 1968).

јим приручницима Видоје Мојсиловић, искусан фотографски стваралац и дугогодишњи уредник *Фото-кино ревије*. Фотографију је популарисао и Драгољуб Тошић, фотограф од угледа, који је на измаку шездесетих година свој веома активан ауторски ангажман допунио једнако значајном улогом агилног пропагатора фотографије. Пружио је и запажен допринос у преданом и систематичном раду на популарисању и обликовању фотографског живота у Београду и другим срединама у Србији, затим у селекцијама радова и учешћем у многобројним жиријима.

Међу реткима који су истински допринели не само популаризацији фотографије је Миодраг Јовановић, сведок „духа епохе“ и „духа места“ у коме је стасавао, с временом утичући и на развој поменуто уметности код Срба.

*

Миодраг Јовановић је ступио на позорницу српске фотографије у тренутку када је она, као делатност, почивала на аматеризму у свим својим видовима: од стваралачког до теоријско-критичког и историографског. У прве две и по деценије друге половине 20. века, развој фотографије у Србији није могао бити условљен местом које је фотографија заузимала у наставним програмима српског високог школства већ због тога што такав предмет тада није постојао. Није било чак ни средњошколског фотографског образовања. Тек 1968. године стидљиво је уведена настава фотографије на тадашњој Академији примењених уметности, као допунски предмет на Катедри графике, а неколико година касније исто тако опрезно и на Катедри за камеру, ондашње Академије драмских уметности у Београду. Готово сви делатници у фотографији, укључујући и фоторепортере у редакцијама листа, као и фотоаматере, стицали су своја знања у фото и кино клубовима. О фотографским књигама скоро да се није могло говорити, изузев неколико превода, и то претежно у домену техничко-технолошке и приручничке литературе. Заправо, постојао је само један фотографски часопис, југословенског значаја, *Фото-кино ревија* (надаље: *ФКР*), намењен фотографима аматерима.

Није познато којим поводом и под којим околностима је дошло до контакта Миодрага Јовановића са редакцијом *ФКР*, односно, боље рећи, са њеним главним уредником Видојем Мојсиловићем, који је био једни запослен у тој редакцији те једини властан да ангажује сараднике (није незанимљиво да је Мојсиловић, четири године старији од Јовановића, дипломирао на књижевности). Повремено би их и налазио међу истакнутим посленицима у српској култури, али само за текст-два, каткад три. Мојсиловићева одлука да позове Миодрага Јовановића на сарадњу имала је велики значај. Штавише, тиме су, на неки начин, у српској средини обележени темељи озбиљног вредновања фотографије и почетка борбе за њено признавање као уметничког дела.

Истине ради, пре ступања Миодрага Јовановића на сцену као хроничара и критичара фотографских догађања, било је више личности које су се окушале на том плану, пишући претежно у часопису који је више пута мењао назив, али је највише познат као *Фото-кино ревија*.⁸ Поједини писци, који су се јављали на страницама тог часописа, писали су више успут него доследно, и то пре свега с ослонцем на своје техничко и технолошко искуство у фотографији, па су и њихови написи углавном били такви: окренути техници, технологији и занатском искуству. А ако би се неки писац тога времена усудио да дотакне естетичка питања фотографије, ослонац би му био на личном доживљају и на сопственом схватању уметности. Истина је да су многи од тих текстова, објављених на страницама *ФКР*, корисни као хроничарска сведочанства и могли би се разматрати пре свега са историографског или фактографског становишта. Јер, да би се протумачили у смислу примене метода било би немогуће, будући да методе није било ни за критику фотографије нити за (аматерски) филм.

Вреди имати у виду да су током педесетих и шездесетих година прошлог века у нас постојали фото-кино клубови, као здружене организације те две аматерске делатности, па су, према томе, и први писци о фотографији и филму настајали у тим клубовима. Зато није чудно што су и о једној као и о другој делатности писали исти људи, а тек касније, током седамдесетих година, неки од њих су се определили само за једну или за другу област.

До Јовановићевог доласка у *ФКР*, најистакнутији фотографски писац Видоје Мојсиловић био је, изворно, киноаматер. Киноаматери су били и Бранибор Дебељковић (истина, у једном краћем раздобљу), Владета Лукић, Никола Мајдак – сви они су касније постали професори на Катедри за камеру Академије драмских уметности. Према сопственом сведочењу, Миодраг Јовановић је такође био члан Кино клуба „Београд“, и то почетком шездесетих година 20. века, када су у том клубу деловала легендарна имена српске и југословенске кинематографије: Кокан Ракоњац, Душан Стојановић, Марко Бабац, Душан Макавејев, Слободан Новаковић... Ипак, Јовановић се у кинематографији окушао само као аматерски стваралац; имао је сопствену аматерску камеру тзв. дуплу осмицу. Како је сам навео у једном документу,⁹ снимао је филмове за потребе наставе на Катедри за историју уметности Филозофског факултета, као и породичне сцене. Не знамо обим и домет његовог кино-сниматељског деловања.

Јовановић је на странице *ФКР* увео ново схватање фотографије: пре свега успео је да дефинише предмет, описивао је, анализирао, објашњавао, откривао

⁸ Основан августа 1948. под називом *Фотографија*, часопис је још два пута мењао назив: од јануара 1954. је *Фото ревија*, а од јануара 1958. до децембра 1985, када је угашен, је *Фото-кино ревија*. Часопис је штампан латиницом.

⁹ Допис Миодрага Јовановића упућен Националном центру за фотографију, 23. 2. 2004. У том документу су наведени његова сажета биографија, као и библиографија текстова о фотографији. Архив Горана Малића, Београд.

недостатке и правилности. Применио је на фотографију знања савремене ликовне критике, коју она, у једва постојећој фото-периодици, и српској а дакако и југословенској с обзиром на унитарни карактер тадашње државе, до тада није имала. Примењивао је и методе и из других научних дисциплина, нпр. из опште историје, и прилагођавао их фотографији. Новине у методолошком поступку, који је сам градио, увео је одмах, на почетку сарадње са часописом, али број његових текстова у првих неколико година је био скроман, тако да је утицај Јовановићевог критичарског деловања постао видљив тек неколико година касније.

Миодраг Јовановић је у *Фото-кино ревији* деловао 24 године, најпре као фотографски критичар, па уредник рубрике „Анализа радова читалаца“. За све то време деловао је као спољни, повремен, хонорарни сарадник, будући да је био запослен, најпре као асистент, доцније као доцент и професор на Филозофском факултету. Између првог и последњег његовог објављеног текста протекле су 22 године. Последње две године, до гашења часописа (1985), није објављивао текстове али је и даље био члан Редакцијског одбора.¹⁰ У *ФКР* је објавио 125 текстова, то јест, разврстано по годинама то изгледа овако: 1961 – 1, 1962 – 7, 1963 – 5, 1964 – 4, 1965 – 7, 1966 – 4, 1967 – 4, 1969 – 3, 1970 – 2, 1971 – 20, 1972 – 8, 1973 – 16, 1974 – 12, 1975 – 7, 1976 – 10, 1977 – 10, 1978 – 2, 1981 – 2, 1983 – 1. Из овог прегледа се може видети да Јовановић није писао континуирано, покаткад је правио вишемесечне паузе, а било је година када је објавио само по један текст. Ако се прати његов стручни животопис, нарочито његово ангажовање на Филозофском факултету, видеће се да су паузе у писању фотографских текстова уско повезане са његовим повећаним деловањем на факултету (магистарски рад, истраживачка путовања, рад на књизи, итд). Једноставно речено, није било могуће бити једнако делатан на више колосека. Кад год је имао довољно времена посвећивао се и фотографији, али слободног времена за младог научника (он би рекао znalца¹¹) било је све мање.

КРИТИКЕ: Метод, циљ и основни кредо свог будућег хроничарског и критичарског рада Јовановић је изнео у првом објављеном тексту: Свака изложба мора говорити да фотографија јесте уметност (Јовановић, 1961, стр. 14, и наставак на стр. 21). Његови критички написи, у којима је описивао, анализирао, тумачио и просуђивао дела фотографије, увек су избалансирани и практично имају два дела: у првом делу се непристрасно и тачно наводе најважније чињенице, а у другом се износи критички суд, који, на крају текста, као логичан завршетак, нуди могуће решење. Пре Миодрага Јовановића ниједан писац критичких осврта о фотографији није скретао пажњу читаоца, или посетиоца неке изложбе, на

¹⁰ Члан Редакцијског одбора постао је у априлу 1964. године, што је објављено у импресуму часописа, *FKR*, 4, 1964, 3.

¹¹ Овде додајем и лично сећање: у јесен 1989. на једном од редовних предавања професора Јовановића на Филозофском факултету једна студенткиња је запитала: „Професоре, да ли ћемо ми, кад дипломирамо, моћи за себе да кажемо да смо научници?“ – Професор Јовановић је овако одговорио: „Не треба претеривати. Биће довољно ако кажемо да смо znalци нашег предмета“.

биографију уметника, на његов велики уложени труд, на његову надареност, нити је ико од њих разматрао у ком слоју се налази лепота и вредност дела. Уосталом, и идеја да је уметничко дело слојевито, први пут се могла дознати из Јовановићевих текстова. Нудећи читаоцу како да препозна лепоту често је користио примере из историје уметности. Истицао је мисаоност и духовност у садржајима, а скоро сасвим запостављао технику и технологију као изражајна средства, сматрајући их само занатом и алатом, често их проглашавајући за јефтине бравуре, или егзибиције ради егзибиција. Били су му важни дух и форма, тј. идеја и начин уметничког обликовања идеје. Није се устезао да укаже кад се неки уметник угледа на неки претходни пример, кад је мање или више самосталан, или оригиналан, кад копира туђа остварења, кад открива своја решења... каткад је истицао случај а каткад намеру и већ према томе вредновао и домет нечијег уметничког остварења или неуспелост неке замисли. Пишући, нпр. о изложби *20. октобар*, уочио је да се „раскорак између замисли и вредности изложеног материјала показао више него што би се то смело догодити. [...] Жири је погрешно што је пропустио десетине анемичних и недоречених фотографија“ (Јовановић, 1961, стр. 14, и наставак на стр. 21). За самосталну изложбу Бранибора Дебељковића, гледано према појединим делима, имао је много похвалних речи, али није заборавио да напише да је изложба „прилично неуједначених квалитета“ (Јовановић, 1965а, стр. 221). Није било популарно разоткрити насилну „креативност“ неких аутора, али Јовановић је то радио без пардона. Приказујући самосталну изложбу Миодрага Ђорђевића *Природа – човек*, Јовановић је написао да су неке фотографије окретане приликом излагања за деведесет, можда и више степени, у интересу постизања већег ликовног ефекта, што је оценио као „непотребни и нефункционалан егзибиционизам“, али није заборавио да нагласи и добре стране тог пројекта, сматрајући да Ђорђевићева изложба „представља несумњив допринос уметности и култури наше фотографије“ (Јовановић, 1963а, стр. 5). Као што није штедео учеснике на домаћој фото-сцени, кад му се чинило да заслужују прекор и критику, Јовановић се тако односио и према странцима, односно светски значајним фотографским колективима. Оцењујући изложбу призора са мачкама госта из Пољске, анималисте Јана Стичињског, написао је да његов фотографски рад „није без дражне истине, Стичињски, са колекцијом мачијих фотографија, остаје само у домаћој пасији“ (Јовановић, 1962а, стр. 5). Једна колекција фотографија светски познате фото-агенције *Magnum Photos*, међу којима су била и дела Анри Картје Бресона [Henry Cartier-Bresson], већ тада водеће личности светског фото-журнализма, била је изложена на 4. међународној изложби фотографије у Београду. Јовановић је похвалио њихову „фоторепортерску хитрост, оштровидост и покретљивост које се повремено уздижу до виртуозности и монументалности уметничке поручке“, али „од репортерске фотографије се морају очекивати нова тражења и нови сокови“. На жалост, судећи по радовима „магнумоваца“ на београдској изложби,

та легендарна фото-агенција по Јовановићу „више није на челу светске фоторепортаже, јер су неки аутори из других земаља превазишли вредности њихове колекције“ (Јовановић, 1963б, стр. 13).

Јовановићеву ликовно-критичку делатност не бисмо у целини могли назвати академском критиком из више разлога. Први је садржан у карактеру гласила у коме сарађивао. Јер, *ФКР* је био популарни часопис намењен љубитељима фотографије и онима који ће, читајући часопис, то тек постати. Други је циљна група: фотографи аматери (пошто је часопис био и званично гласило Фото-савеза Југославије), па је Јовановић, у складу с поменутиим, прилагодио свој начин писања. Иако су његови критички прикази скоро увек аналитичнији и студиознији од уобичајене новинске критике, он је најчешће био усредсређен на обичног, просечно образованог читаоца, на фотоаматера, као и на свакодневног посетиоца изложби или љубитеља фотографије. Стога се није упуштао у детаљнија објашњавања дела, фотографског стваралаштва или уметника. То, међутим, нипошто не значи да су његови текстови били поједностављени, баш супротно. Били су они од сложеног и чистог језика, с прецизним исказима и разумљиви, богати општом писмености, литерарно примерни и, што је најважније за циљ који је себи поставио, струковно јасно дефинисани. Јовановић се није ослањао на претходнике него на себе и своје знање, а то је понекад давало повода за дубиозно коментарисање његових текстова, нарочито у фото клубовима. Остало је у сећањима савременика да је Јовановићу замерано да не познаје довољно технику и технологију фотографије, па отуда у својим критикама не расправља о тим питањима, док су претходни писци обично на томе и градили своје „критике“ и „анализе“. Одиста, Јовановић, углавном, није расправљао о техничким питањима, али је унео нешто што претходници нису: у своје критике унео је историјску, естетску и друштвену компоненту, чиме је истицао да вредности фотографије не треба тражити само у техничкој и ликовно-естетској бравурозности, будући да је фотографски артефакт пре свега сведочанство једне културе и једног времена. За њега није било одлучујуће да ли је неко почетник или је мајстор и врстан техничар, него колико је његово дело успело да покаже уметнички набој. Види се то и по његовом речнику: он ретко употребљава реч почетник или фото-аматер, а уместо тога би написао „стваралац“, „млади уметник“. Тиме је он унео достојанство и поштовање фотографији, као струци и као уметности.

Иако су неки његови написи, вероватно уредничком интервенцијом, у наслову означени као прикази, са тиме се не бисмо могли сложити. Шта више, тврдимо да Миодраг Јовановић никада није писао приказе,¹² то јест написе без исказаног личног става. Међу 125 написа које смо разматрали, нема ниједног у коме Јовановић није дао свој суд о питању које је разматрао, о изложби, ауто-

¹² Приказ је и у теорији књижевности а и у теорији новинарства вид изражавања који на исцрпан али и на неутралан начин описује појаве, догађаје, особе, дела... и не садржи ауторове оцене.

ру, догађају или фотографском делу. У сваком његовом тексту присутан је лични став. Иако је очевидно настојао да буде објективан, јер је текстове заснивао на провереним чињеницама, несумњиво је присутан и његов субјективан став, јер он се опредељује, изриче оцене али их и образлаже, а врло често чини и више него што критичка методологија захтева, нудећи решење проблема који разматра, истовремено поучавајући како да се до решења дође. Та врста текстова, као и гласило у коме су објављивани, и циљна група којој су намењени, није ни могла имати места за темељну аналитички доказану аргументацију. За разлику од претходника, који су у истом часопису повремено објављивали своја мишљења о изложбама, књигама и догађајима, и који су та мишљења, са различитих нивоа обавештености, заснивали на личном, често сасвим наивном разумевању уметности, уз обилно поштапање терминима из фотографске технике и технологије, Јовановић се ослањао на оно што му је било најбоље познато: на сопствено историјско-уметничко образовање. Није се заклањао иза технике и технологије фотографије, нити је своје критичке написе на њима икада заснивао.

АНАЛИЗА РАДОВА ЧИТАЛАЦА: После десет година сарадње са *ФКР*, у раздобљу у ком је објавио тридесетак критика, Јовановићу је поверена једна сталнија дужност: да пише и уређује рубрику *Анализа радова читалаца*. Ту рубрику је водио од марта 1971. до новембра 1977. године.

Премда се исправа може чинити да је реч о једној скромној рубрици намењеној почетницима, треба знати да је та рубрика уведена још августа 1948. године, дакле у првом броју часописа који је тада носио назив „Фотографија“. Та рубрика је била практично први фотографски универзитет доцније истакнутих мајстора фотографије у Југославији. Уз то, рубрику су, пре Јовановића, уређивали и водили многе истакнуте личности српске фотографије (у почетку то су обично били и главни или одговорни уредници тог часописа) Бранибор Дебељковић, Војислав Маринковић, Живојин Јеремић и Видоје Мојсиловић, а након Јовановића још Ђорђе Букилица и Горан Малић.

Кад се упоредо разматрају текстови у рубрици *Анализа радова читалаца*, и то не само Јовановићевих претходника, него и његови, као и његових настављача, лако се може уочити да неки писци нису имали разрађене инструменте деловања. Уз то, стицао се утисак да је Маринковић учио од Дебељковића, Мојсиловић од Маринковића, Јеремић од Мојсиловића а Јовановић – од све четворице. У кулоарима се говорило: „То је школа Фото клуба „Београд“. Та „школа“ је била, заправо, импровизирано суђење о фотографијама, које је помагало одржавању преживелих схватања и свом времену неприхватљивих становишта. Водила је као сталној циркулацији приближно истих ставова, па се одлучнији продор у нове сфере размишљања није ни могао очекивати. Али, са доласком Миодрага Јовановића, настају и разлике. Речник претходника био је готово истоветан; такав је био и начин размишљања; није постојала ни аналитичко-критичка структура. Јовановићев

стручни речник, пак, богатији је и вишеслојнији. Он се није задовољио да евидентира постојеће стање и да препричава садржаје пристиглих фотографија, него је покаткад уводио и критички тон. Пишући у *Анализи радова читалаца* он јесте, донекле, наставио да ради исто што и претходници: да одабира и коментарише фотографије читалаца послате редакцији часописа. Истина је да није било ни великих разлика; приступ и аналитички поступак су слични, али се не може рећи да је све било исто. Наиме, Јовановић је био просветни радник/педагог и то је очевидно. Он почетнике није критиковао већ их је поучавао.

Упркос претенциозном називу рубрике, Јовановићеве написи у поменутој рубрици и нису анализе, као што то нису биле ни код претходних писаца те рубрике, него су коментари почетничких амбиција углавном младих фотоаматера и пре свега поуке како да фотографску слику ликовно описмене. Тај задатак је Јовановић врло успешно обавио: у 49 бројева *ФКР* коментарисао је по 5 фотографија читалаца, што укупно износи 245 коментара! Ако се његове „анализе радова читалаца“ пореде са његовим критичким текстовима, закључак може бити само један: анализе имају мањи домет. Мислимо да је то природно с обзиром на циљну групу којој су те анализе биле намењене.

ФОТОГРАФИЈА И СЛИКАРСТВО: Као и у критикама, Јовановић је и у анализама радова читалаца често истицао везу сликарства и фотографије; испитивао је разлике и сличности, откривао је међусобне утицаје и указивао да и фотограф, као и сликар, располаже сличном репертоаром уметничких поступака: најпре да обојица могу подражавати природу, али да се једнако тако могу и удаљити од ње. У критици поводом самосталне изложбе загребачког аутора Миљенка Перића он је написао: „Асоцијација на сликарство и забринутост за евентуалне везе са њим чиниле би се неоснованим. Савремено сликарство је већ на почетку развоја фотографије злоупотребљавало њене могућности – зашто фотографија не би са сликарством и осталим ликовним гранама имала додирне тачке и употребила њихова искуства у тражењу свог пута“ (Јовановић, 1962б, стр. 6). И још: „Да ли су границе које раздвајају сликарство и фотографију дубље и аутономније? Или између њих постоји не само буквално схваћена стаклена преграда која олакшава закључке о сродностима?“ (Јовановић, 1966а, стр. 144, наставак на стр. 166).

За Јовановића су идеје оно прво што уметник треба да истакне у слици. На другом месту је са идејом усаглашена форма. Поред идеје и форме, на трећем месту он истиче тему: нпр. живот и човека у слици, као важну, можда и одлучујућу компоненту за успех једне фотографије. Осим тога, он сматра да је стварни живот у корену фотографског бића.

ЦИТИРАНЕ МИСЛИ: Занимљиво је да су поједине Јовановићеве кратке, сажете мисли, сентенце, попут у две-три реченице збијене мудрости, често цитиране. Подсећале су на пословице. Истргнуте из Јовановићевих критика, његове мисли су покаткад објављиване као мотои, у каталозима фотографских изложба. Издвојили смо само неке:

„У контакту са природом и човеком фотоаматери се често поводе за мотивима ради њих самих. Међутим, колико је сигурнији и захвалнији пут до уметничког резултата ако мотив постане повод за изражавање једне одређене идеје, када на први поглед банални садржаји добијају у интензитету и животној свежини“ (Јовановић, 1962ц, стр. 16).

„Рехабилитација фотографије, ваљда циљ свих њених поклоника, може се спроводити само озбиљном студиозношћу, јаким индивидуалним креативним ангажовањем и надахнутом аутопсијом стварности“ (Јовановић, 1961, стр. 14, и наставак на стр. 21).

„Од емоционалне и индивидуализиране колор фотографије не треба тражити оно што она нема – можда динамику или већу везу са животом. Она омогућује да се изрази један креативни уметнички сензибилитет, а то је сасвим довољно да буде прихваћена и негована“ (Јовановић, 1962, стр. 6).

„У епоси када човек корача по свемиру и физички напушта планету свакодневне људске реалности, идући за богом савремене уметности у галаксије подсвесног и апстрактног, једино још фотографија остаје верна људском лику, једино што она верује у човека који има чула, топлу крв и људско срце, нагоне и емоције“ (Јовановић, 1966б, стр. 60).

СТИЛ: Иако је *Фото-кино ревија* била нека врста информативних фотографских новина (а највећи број текстова је имао баш такав карактер, изузев оних стручних, техничко-технолошких поука), Јовановићеви текстови нису писани новинарским стилем. Друкчије речено, стил његовог писања је научнички одмерен, чак и богатији од научне сувопарности. Он није био писац белетристичког стила, мада је релативно често употребљавао стилске фигуре, поређења, параболе и метафоре. За њега линија може бити „звучна“, нечију фотографију одликује „стравична хладноћа амбијента“; он подржава „аутономно осећање аутора“, а замера што су, у неким фотографијама, видљиви „растргана композициона схема“, односно „мотиви ампутиране поенте“ или „епска статичност представе“. Пре би се рекло да је он на средокраћу између историјско-уметничког (прецизан стручни језик, терминологија историје уметности) и књижевно-уметничког стила (лепшавост, живописност и честа метафоричност).

*

Коначно, када би требало начинити одређен вид закључних оцена о делу проф. др Миодрага Јовановића које се односи на фотографију, треба такође истаћи да је он, осим текстова у *ФКР*, написао и објавио многобројне текстове о фотографији и фотографима, који су расејани у разним издањима: у каталозима изложби, у енциклопедијама, биографским лексиконима, фото-монографијама и књигама које је препоручивао издавачима, или су, необјављени, остали у архиву

писца, односно онога коме су били намењени. (Колико нам је познато, у знаменитом *Thieme-Becker* издању *Allgemeines Künstlerlexikon* (München/Leipzig 1995), Јовановић је писац одредница о савременим српским фотографима Бранибору Дебељковићу, Миодрагу Ђорђевићу и Иву Етеровићу.)

Уз то, Јовановић је био и учесник симпозијума (Uredništvo FKR, 1965, стр. 32, 54),¹³ округлих столова; отварао је изложбе, писао рецензије, говорио на представљању књига... Укупан број тих његових доприноса фотографији је такође значајан, не мање него избор текстова који смо разматрали.

Делујући као фотографски хроничар и критичару *ФКР*, Миодраг Јовановић је морао да „крчи путеве“ и да успоставља стандарде. Настојао је да уведе ред и у до тада збркану терминологију, указујући, поред осталог, на паралеле фотографије са сликарством и графиком; проширио је могућности анализе фотографске слике. Унео је и нове идеје, а неке од њих и даље имају своје место у савременој српској фотографској критици. Јовановићева критичарска акција може се сматрати утолико значајнијом, јер је покренуо другачији начин размишљања о фотографији. Ослањао се на општа правила уметности, чиме је фотографију недвосмислено сврстао као једну од уметности. То је значајно пре свега зато што његови савременици, од којих су се неки такође оглашавали у истом часопису, непрестано имали дилему, боље је рећи стрепњу, да ли је фотографија уметност,¹⁴ или је само техника. Код Јовановића нема двоумљења: он фотографију посматра као уметничко стваралаштво, иако признаје да фотографија може бити и утилитарна, документарна, регистративна и да не мора увек претендовати на уметнички исказ, нарочито не уколико јој је сврха да обавештава. Али и тада, не једном је истицао да су неки фоторепортери (нпр. Анри Картје-Бресон, а од домаћих Србољуб Вранић, Томислав Петернек и Иво Етеровић) у неким својим делима достигли пуноћу уметничког исказа и тиме значајно оплеменили своју делатност (Јовановић, 1974, стр. 22; Јовановић, 1977, стр. 7).

Посматран само у оквиру избора текстова који смо разматрали, допринос Миодрага Јовановића не импонује толико обимом (125 јединица) колико разноврсношћу проблематике коју је разматрао а такође и храброшћу да се супротстави дотадашњим схватањима, па и оригиналношћу да унесе нешто ново. У својим текстовима Јовановић се није задовољавао само описивањем прикупљене грађе, као што су то, најчешће, радили претходници, него је давао мање или више опширне стилске анализе, настојећи да дела која анализира укључи у опште то-

¹³ О томе сведочи и текст под називом *Шта можемо да научимо од сликарства*, са коментарима извода из реферата који је професор Јовановић изложио на 4. југословенском саветовању о фотографији у Загребу 1965. године.

¹⁴ Славко Воркапић, сликар, филмски радник, холивудски монтажер светског угледа, објавио је у дневном листу Политика (7. 9. 1958) напис у коме је, пишући заправо о филму, утврдио да фотографија није уметност, што је изазвало оштре полемике на страницама *Фото-кино ревије* (FKR, 3, 1959, стр. 9); Уп. Anonim, Da li je fotografija umetnost, FKR, 6, 1966, 163.

кове фотографије. Све то Миодрага Јовановића сврстава међу пионире модерне фотографске критике, као и међу водеће писце о српској фотографији друге половине 20. века.

Миодраг Јовановић је писао фотографске критике у време када та врста фотографске теорије није имала ни јасан концепт а и разрађену методологију. Поставио је основе за ту делатност, али његов утицај није био довољно видљив, јер је домет његових текстова задуго остао у уским круговима фотографа-аматера. Али у нечему је видно успео: обогатио је „кадровску структуру“ српске фотографске критике. Показао се и као поуздан пријатељ младих надарених људи, које је храбрио, поучавао и уводио у историју уметности као и у фотографију. Након њега, у *Фото-кино ревији* краће време писао је критике Иван Ђорђевић, такође историчар уметности. Затим се јавио Ђорђе Букилица, који једини од „наследника“ није студирао историју уметности, али је уз Јовановићеве поуке, израстао у занимљивог опсерватора и хроничара фотографских догађања у наступајућим годинама. Након тог критику су писали Јовановићеви студенти и колеге Миланка Шапоња (била је главни и одговорни уредник часописа *Фото-кино ревија* од 1975. до гашења часописа у децембру 1985), Сава Степанов, Милена Марјановић и Горан Малић.

Будући да је у време њихове сарадње са часописом Миодраг Јовановић, као члан редакције, био задужен за теоријски и историјски аспект фотографије, све поменуте личности постале су сарадници часописа по његовом избору и на његову препоруку. Умео је да одабере сараднике, а да није погрешно могло се видети и по томе што су сви набројани касније, након гашења часописа (1985), наставили да објављују ликовне или фотографске критике у стручним часописима или у новинској периодици. Нема сумње да је за то њихово опредељење не малу заслугу имао баш професор Јовановић. Подстицао је, охрабривао, поучавао, неке и препоручио редакцијама, и тако директно помогао да се формира једна генерација српских критичара фотографије. Разуме се да је свако од њих и сам крчио своју стазу, али нипошто неће моћу да одрекну да су им прва охрабрења, поуке и подуке да се опробају у фотографској критици, па и препоруке главном уреднику да им први текстови буду објављени, потекли од Миодрага Јовановића. Његове критике, осврти, хронике и коментари фотографија остају трајни документи домета српске фотографије шездесетих и седамдесетих година 20. века, а не треба занемарити ни његов начин размишљања, стил писања и језик – посебне вредности које су такође издржале пробу времена.¹⁵

¹⁵ О Јовановићу и његовом ходу кроз време на посебно убедљив начин сведочи и недавно објављена *Књига о Мићи, Сећање на једно постојање* (Јовановић, З. М., 2013).

ЛИТЕРАТУРА

- Anonim (1948). Godišnja skupština Fotografske sekcije u Beogradu, *Naša fotografija*, 3, Osijek, 47.
- Anonim (1966). Da li je fotografija umetnost, *Foto-kino revija*, 6, 163.
- Jovanović, M. (1961). Raskorak između zamisli i vrednosti dela, *Foto-kino revija*, (12) 14, 21.
- Jovanović, M. (1962a). Bizarnost tematike, *Foto-kino revija*, 9, 5
- Jovanović, M. (1962b). Prodor u novo: Izložba kolor fotografija Dr Miljenka Perića, *Foto-kino revija*, 7-8, 6.
- Jovanović, M. (1962c). IV međuklupska izložba FK „Elektromašinar“, *Foto-kino revija*, 5, 16.
- Jovanović, M. (1963a). Priroda – čovek: Izložba fotografija Miodraga Djordjevića, *Foto-kino revija*, 6, 5.
- Jovanović, M. (1963b). 4. međunarodna izložba FK Beograd, *Foto-kino revija*, 7-8, 13.
- Jovanović, M. (1965a). Dva puta fotografije, *Foto-kino revija*, 9, 221.
- Jovanović, M. (1966a). Fotografija između realnosti i fantazije, *Foto-kino revija*, 6, 144, 166.
- Jovanović, M. (1966b). Svetska izložba fotografije „Šta je čovek“, *Foto-kino revija*, 3, 60.
- Jovanović, M. (1974). „Žene“ Ive Eterovića, *Foto-kino revija*, 5-6, 22;
- Jovanović, M. (1977). Beograd na fotografijama Ive Eterovića, *Foto-kino revija*, 1-2, 7.
- Jovanović, M. (1979). [Uvodni tekst]: [nenaslovljeno]. U *Vojislav Marinković* [fotomonografija]. Beograd: Salon fotografije.
- Jovanović, M. (1961). Raskorak između zamisli i vrednosti dela, *Foto-kino revija*, 12, 14, 21.
- Јовановић, З. М. прир. (2013) *Књига о Мићу. Сећање на једно постојање*. Београд: Скрипта.
- Malic, G. (2014). The History of Serbian photography 1939–1969. In *The History of European Photography*. Bratislava: Central European House of Photography (in press).
- Uredništvo FKR (1965). Šta možemo da naučimo od slikarstva. *Foto-kino revija*, 2, 32, 54.

Goran Malić

SERBIAN PHOTOGRAPHIC SCENE AFTER WORLD WAR II AND THE ROLE OF PROF. DR. MIODRAG JOVANOVIĆ AS A CHRONICLER AND CRITIC OF PHOTOGRAPHY

After World War II, Serbian art adhered to ideological grounds. A working man and the construction of a new society were dominant themes within the reigning style – the socialist realism. Like all art, photography was also used as a convenient means of propaganda by the new communist government. The first federal photography exhibition, held in Zagreb in February 1949, adopted the new method – the socrealism. At the same time, some creators were referred to as socrealists, while others, with more liberal views, preferred the formal aspects of the photographic work. At the beginning of the sixth decade, photographers discovered new themes; they examined the environment of a small man and his world. Under the onslaught of the new age, old and outdated phenomena began to weaken or disappear. After the phase of socrealism, a more modern world view emerged, which critics called “modernism”. The increasing number of authors devoted to life photography was soon joined by authors interested in scene aesthetisa-

tion, and from the middle of the sixth decade, by highly subjective currents and experimental photographic techniques. At the same time, the first *photographic writers* appeared, who tried to follow Serbian photographic scene and influence its evaluation and design from a theoretical basis. Prof. Dr. Miodrag Jovanovic was among the few who complemented or replaced their role of the creator of photography with the role of a critic or theorist. As a critic of photography, he followed the entire Yugoslav photographic scene, sometimes foreign as well, and wrote about it in the *Foto-kino revija* magazine. From 1961 to 1979, he wrote in continuity, and then, until 1983, with interruptions. At that time he published over a hundred contributions. It is particularly significant that he dealt with photographic criticism without relying on precedents, because, prior to his action, there was no continuous nor methodologically based photographic criticism in this area in Serbia. Criticism, reviews, chronicles and photo comments of Prof. Dr. Miodrag Jovanovic are an enduring testimony to the achievements of Serbian photography of the sixth and the seventh decade of the 20th century.

Јелена Стојановић

Универзитет Унион, Академија лепих уметности, Београд
jelenaith@gmail.com

НОВИ ОБЛИЦИ ДЕЛАЊА У УМЕТНОСТИ И ПОЛИТИЦИ: ФИЛМ, ИКОНОКЛАЗАМ И НЕО-АВАНГАРДА НА САМОМ ПО- ЧЕТКУ ХЛАДНОГ РАТА

Апстракт: Текст истражује улогу филмског медија у раду летриста, париске нео-авангардне групе. Летристи су се раних педесетих користили низом иконокластичних стратегија, отворено прокламујући да желе да униште слику, филм. У ту сврху су предложили измештање слике и звука, или пак измештање наравице и слике, или коначно, ручно гребање већ постојеће филмске траке и стварање филм-палимпсеста, како су они то звали. У јединственом броју часописа *Ион* они су покушали да дају теоретску основу својој пракси, веома редак пример концептуализације експерименталног чина, што текст предлаже. Коначно, експериментални рад на филму се одвијао у веома специфичном историјском тренутку, на самом почетку Хладног рата, тако да се хладноратовски дискурс, пре свега у односу на француску филмску индустрију, као и питање националне кинематографије, удвајају у развоју летристичког односа према филмском медију и такође су обрађени у тексту.

Кључне речи: Летризам, нео-авангарда, експериментални уметнички филм, Хладни рат, иконоклазам

УВОД

Филмски медиј има посебно место у реторици историјских уметничких авангарди. Синоним технолошке модерности, филм је омогућио да уметничка пракса, налик хирургији у добро познатој Бењаминовој метафори, изађе из опсене и опсенарства, да се бави стварношћу без посредника и тако постане истовремено активни производ и произвођач модерне свакодневнице. Стога је филм нужан састојак авангардне реторике укидања уметничке аутономије. У време Хладног рата и појаве првих нео-авангардних покрета статус овог медија се даље усложњава, чини се.

Текст који следи и који за свој наслов позајмљује, додуше у донекле преправљеном облику, наслов једног од ситуационистичких текстова, испитује како и зашто филм функционише у пракси француске нео-авангарде у временима доминације идеологије. Односно, како се париски летристи у врло кратком периоду раних педесетих поигравају са кинематографским нормама, мада и не само, користећи се својеврсним иконокластичним тактикама као што су цизелирање филма, дискрепантна монтажа или филм као палимпсест. Разматрамо која је улога нео-авангардног иконоклазма у историјском контексту када филм постаје једно од доминантних места националног културног дискурса и државне културне политике у процесу послератног редефинисања националног идентитета у Француској. Коначно, колику улогу у свему томе има *филмљиво*, неологизам *расе* Ролан Барт, односно, у којој мери се може рећи да пракса иконоклазма, иконокластичне тактике, дефинише саму природу овог пре свега перформативног пројекта.

„ФИЛМ ЗА ПОСЛЕ РАТА“...

Филм и филмска представа, као и расправе о улози филма, су једно од кључних места француског националног културног дискурса. У процесу редефинисања националног идентитета јавили су се веома рано на француској културној сцени. У много чему, филм се јавља као парадоксално семантичко поље на коме се исписују односи често пуни противречности: политички, расни, али и уметнички, естетски односи који само даље потврђују централност овог медија у француској култури и уметности оног времена, што свакако на парадоксалан начин потврђује и све већа институционализација овог медија. Потврду овога, али и могуће објашњење свеприсутности филма у француском културном дискурсу, налазимо у раду Жан-Пол Сартра. Као што је познато, у његовом раду седма уметност имала је велику и нимало једноставну присутност (Harvey 1991, стр. 43–59). Помало звучи као анегдота да је Сартр за свој часопис који се штампа од ослобођења октобра 1945. за наслов позајмио надалеко чувени филм Чарлија Чаплина *Модерна доба* (*Les temps modernes*).

Наиме, већ 1944. године, непосредно пре свршетка Другог светског рата, Сартр објављује чланак под називом „Филм за после рата“, својеврстан манифесто о демократском потенцијалу овог медија и његовој важности за национални препород. Сартр инсистира да, за разлику од других сродних естетских облика као што су књижевност или позориште, једино филм има моћ представљања народа као хетерогене гомиле у потпуности (Sartre, 1944, стр. 3–4):

„На филмском платну – и само на њему – је место за гомиле, побеснеле, разљућене или пажљиве. Књижевник може да се позове на гомиле; у позоришту се

представљају... хором, једино се на филмском платну виде. И приказују се гомилама, петанест, двадесет милиона посматрача их гледа“ (ibid, стр. 3)¹

Једино филм има моћ обраћања гомиле гомили (*de la foule a la foule*) и као такав је изузетно важно политичко оруђе. Писан у тренутку када је било јасно да ће Француска из рата изаћи национално и политички подељена, Сартров манифест даје филму утопијску моћ. Филм је медиј који готово на волшебан начин води народ ка катарзи после националне калварије, готово као средство националног помирења. Зато тај филм, филм за после рата, јесте филм ослобођен свих идеолошких притисака, нарочито оних који су обележили издајнички Виши режим и његову филмску продукцију. Јер режим који прибегава идеолошким манипулацијама гомиле путем филмског медија само потврђује свој страх од њихове снаге, и самим тим доказује одсуство демократије. Ослобађање филма од идеолошких стега је синоним новог политичког, демократског поретка где ће се гомили показати „сама гомила“ (ibid, 4).²

Међутим, одмах после рата филм се опет нашао у центру идеолошких расправа као једна од основних тема хладноратовског дискурса. Тачније, 1946. године у оквиру већег финансијског договора са Сједињеним Америчким Државама одређен је увоз и дистрибуција текуће америчке филмске производње у Француској (Lacroix-Riz, 1984, стр. 417–447). Договор који ће остати у историјским аналима запамћен као *Блум-Бирнз договор*, обавезивао је Француску да безрезервно отвори своје тржиште америчкој филмској индустрији (Hubert-Lacombe, 1996). За националну филмску индустрију и њене посленике ова присилна либерализација имала је само једно значење – смрт, ратом већ урушене националне кинематографије. Врло брзо је у штампи све већа присутност америчких филмова поређена с немачком војном окупацијом. Једина разлика, како је уочено, јесте да је прва била војна, док је потоња културна, што је за многе имало далекосежније последице (Le Forestier, 2004). Страх од дуготрајног, систематског присуства чисто комерцијалних производа (*navets*, дословно – репе) без естетске вредности била је свеприсутна. Поређење с атомском бомбом сликовито је илустровало чињеницу да је ова финансијска нагодба имала пре свега идеолошки карактер:

„Филм јесте роба, али ипак не може да се пореди с људским вредностима које би требало да заступа и представља. Постоје и друга оружја поред атомске бомбе“ (Louis Daquin, цитиран у: Hubert-Lacombe, 1996, стр. 26).

¹ Сви наводи у тексту, оригинално на француском или енглеском језику, дати у су преводу Ј. Стојановић.

² За Сартра филм је такође веома важан лакмус теста односа између интелигенције и народа. У том контексту занимљив је његов коментар о раду Орсона Велса, уметника чији је рад изузетно ценито: „По мом мишљењу, дело Орсон Велса добро илуструје драму америчке интелигенције која је потпуно одсечена од маса“ (Sartre, 1946).

Ова отворена алузија на америчку војну стратегију у тек завршеном рату као да је била одговор америчком филмском званичнику и његовом тумачењу улоге и места америчких филмова у Хладноратовском дискурсу:

„[...]Амерички филм јесте и увек ће бити оружје против комунизма... Амерички филмови су видљив доказ против лажи тоталитарне пропаганде. Бајке о пропасти капитализма у САД нестају чим публика има прилику да погледа америчке филмове и извуче закључке за себе“ (ibid, стр. 84).³

Блум-Бирнз договор, иако делом допуњен 1948. донекле олакшавајући позицију француске филмске индустрије, остао је запамћен у послератној историји као „црна легенда“ (Portes, 1986, стр. 314–329). Овај догађај и велики одјек који је имао у јавности дела као потврда важности филма и филмске продукције у оновременој француској свакодневици, делом из разлога које је Сартр описао још 1944. године. Истовремено настаје читав низ установа са циљем организовања бриге о филму, што такође потврђује нову улогу филма у дефинисању националне државне културне политике. Пре свега, проширује се улога париске СИНЕМАТЕКЕ (Cinémathèque) основане 1936. године, као својеврсне установе за чување и популаризацију филма. С друге стране, отвара се Институт за високе филмске студије, док се у оквиру Сорбоне ствара филмографски институт за бављење теоретском и естетском анализом филма.⁴

Коначно, фестивал у Кану добија улогу да промовише француски филм у међународном контексту.

ИКОНОКЛАЗАМ НА САМОМ ПОЧЕТКУ: ЦИЗЕЛИРАЊЕ ФИЛМА И ФИЛМСКЕ ТРАКЕ

Управо у таквом контексту, контексту великог политичког притиска, али и још веће институционализације седме уметности, долази готово до експлозије летристичког филмског експеримента. Само у две године, тачније 1951. и 1952. летристи производе значајан број експерименталних филмова, као и низ теоретских текстова посвећених естетици филма. Истовремено објављују једини број часописа *Ion* у целости посвећен филму.⁵ Летристички покрет је једна од најзанимљивијих уметничких појава на париској сцени после рата. Ова нео-авангардна група се пре свега бавила преиспитивањем граница ликовног и поетског манипулишући словност, користећи слова као графички, звучни и концептуални носилац, отуд име ЛЕТРИЗАМ (lettre – слово на француском). Један од оснивача покрета Изидор Изу

³ Eric Johnston, „цар америчког филма“, како га је савремена штампа звала, био је председник МРАА (Motion Pictures Association of America), цитиран у: Hubert-Lacombe, 1996, стр. 84.

⁴ IDHEC, Institut des hautes etudes cinematographiques, Institut de filmologie, Sorbonne.

⁵ *Ion*, Centre de Creation, n.1., Avril 1952. Reprint: Jean-Paul Rocher, Paris, 1999. Такође види Gerard Berreby. *Documents relatifs a la fondation de l'Internationale Situationniste: 1948–1957*. Paris, 1985.

(Isidore Isou Goldstein, 1927–2007), био је песник румунског порекла, који је по доласку у Француску после рата четрдесетих година, у складу са топијским авангардним начелима, имао свеколики програм естетског (летристичког) преображаја не само уметничких дисциплина већ целокупне стварности, што је укључивало и преваспитавање омладине, тако да је *le cinema ciselé* (Isou, 1952, стр. 58–63) или цизелирани филм био само део тог пројекта редефинисања уметности.

Наиме, у Изуовом тумачењу сваки уметнички медиј, односно уметност уопште у свом развоју и досезању највишег стања, стања специфичности медија, пролази кроз две фазе, фазу укрупњавања и ширења (*phase amplique*), после које нужно настаје сажимање или прочишћавање и цизелирање (*phase ciselante*). Примењено на филмску уметност то значи да је развој филма од његовог настанка у деветнаестом веку до средине двадесетог пролазио кроз прву фазу, фазу проширивања (*phase amplique*) и да је дошло време за редукцију и свођење (*phase ciselante*). Утолико пре је сама природа овог медија наводи да дела као уметност копије уметности (ibid, стр. 51). Изу објашњава да је фаза ширења подразумевала копије и позајмице углавном из књижевности, чиме је био онемогућен развој чисте филмичности, односно чисто кинематографских одлика овог медија, који би пре свега требало да барата категоријом времена, трајањем. Сходно томе период свођења (*phase ciselante*) који предлажу летристи подразумевао би ослобађање филма од наративног затвора и доминације књижевности путем: (а) исецања, цизелирања слике и филмске траке (*la ciselure d'image*), где уметник директно дела и дословно гребе по већ снимљеној целулоидној траци; (б) дискрепантне или неспојиве монтаже (*le montage discrément*), где се звучна и филмска трака раздвајају у целисти, све док се истовремено прибегава манипулацији самог снимка у тој мери да је тешко препознатљив садржај истог, примера ради, снимљена трака се изврће чиме гледалац добија утисак да личности ходају нагалавачке. Изу овде понавља добро познати аргумент да традиционална монтажа ствара само илузију заједништва, односно лажне каузалности радње и времена, чиме опчињава посматрача, укида сваку критичку дистанцу, док одузима филму његову медијску специфичност. Штавише, та иста монтажа истом илузијом јединства одваја посматрача од стварности, доводи до тога да је посматрач незаинтересован (за стварност) (ibid, стр. 86). Стога *цизелирани филм* и филмска трака у нераскидивом споју са *дискрепантном монтажом*, по летристичком убеђењу, укида или пак унеобичајава фамилијарност и идентификацију посматрача.

Дело које по први пут практично доводи до делања свих ових одлика је филм-манифест *Трактат о бљувотини и вечности* (*Traite de bave et de l'éternité*), завршен 1951. као реторични пример авангардног манифеста (Puchner, 2006).⁶ Ипак, пре него што је завршен, у дужини више од два часа први пут је представљен на поме-

⁶ У својој књизи Puchner се бави детаљном анализом онога што он зове *поетиком манифеста*. Такође види: Perloff, стр. 198.

нутом Канском фестивалу који је управо тада почињао с изградњом међународне репутације коју има данас. Како је планирано, филм је изазвао велики јавни скандал. Делом због дрскости што је незавршен приказан на таквом једном месту, али много више што је у потпуности делао као савршена илустрација Изуових иконокластичких кинематографских промисли. Коначна верзија филма, *Art et essai*, која је убрзо потом почела да се врти по париским салама, данас је сведена готово на половину...⁷

Наслов филма се нимало случајно формално позива на трактат не само да би означио његову ресемантизацију у новом медију већ да би указао на важност и амбицију аутора.⁸ Дело дела у циљу разочаравања, изврагавања руглу самог чина пасивног посматрања, и самим тим фрустрирања добро познатог Бењаминовог „расејаног“ филмског посматрача. Истовремено у складу с формом трактата најављеног у наслову, филм представља публици читав низ ауторових спекулација о уметности, љубави, политици, филму и економији, све у том редоследу. Или пак мало испрескакано. Расправља се ипак понајвише о историји и функцији филма, уз хор летриста који покушавају да успоставе дијалог с аутором да би врло брзо одустали и завршили критикујући и исмевајући његове идеје. Све то док фрустрирани гледалац прати монолог Данијела, који је ауторов alter-ego, док наизглед бесциљно шета и у шетњи мапира култна места послератног Париза, пре свега „егзистенцијалног“ Сен-Жермена. На неки начин, раскидајући с том традицијом и уводећи нову културну парадигму, постегзитенцијалистичку. Тако у уводном делу, у складу с летристичким начелима, Данијел-Изу изговара:

„Пре свега верујем да је филм преоптерећен. Гојазан је. Досегао је своје границе, свој врхунац[...] Објављујем *уништење филма*, први апокалиптични знак цепања, укидања овог гломазног и надувеног тела које себе назива филмом“ (Isou, 1964, стр. 15).

Филм, рекло би се да се састоји од три дела следећи реторички облик трактата: ПРИНЦИПА, РАЗВОЈА, ДОКАЗА (у одређеним тренуцима те одреднице се и појављују), али истовремено нигде у филмском ткиву се не показује у чему би се састојале разлике и специфичности које би наводиле на поделу на одређене целине... Означене три целине које не остварују никакво јединство, не наводе на посебну целину већ делају као један непрекинути *continuum*, без почетка, краја, све са кредитима који се појављују негде на средини (или више на почетку?). Тако конструисан филм веома је налик тексту, по Барту, пишућем тексту:

⁷ Данас је доступна верзија од 111 минута, сачињена пре смрти аутора. Филм је 1951. издао и делом снимао Марк-Жилбер Гијомен алијас Марк'О, а завршио га је Морис Леметр.

⁸ Реторички, форма трактата се везује за филозофију и филозофске списе. У историји филозофије два догађаја су релевантна за Изуов рад – из XVII века дело Баруха Спинозе, из XX века филозофија Лудвига Витгенштајна.

„Пишући текст је стално присутан, коме никакав следећи говор (који би га учинио прошлим) не може да следи; пишући текст се састоји од нашег писања, пре него што се бескрајна игра речи (свет као функција) пређе, пресече, очврсне као какав јединствени систем (идеологија, геније, критика) који своди умреженост, бескрај језика“ (Barthes, 1974, стр. 5).

Бескрајне тираде Изуа, заједно са гласним рецитовањем летристичке поезије уз визуелне надражаје прецртаног, пребојеног, окренутог наглавачке и наопачке кадра, опирају се сваком наглашавању, измичу сваком једноставном, редукованом тумачењском моделу. Изуово дело је у потпуности пишуће (*scriptable*) или тачније, ако може да се предложи, *филмљиво*, као низ кинематографских догађаја који измичу логици телеолошког јединства и следу простих каузалности.

Визуелно или пак сликовно на једнако некохерентан начин филм је својеврсни омаж Паризу педесетих, где ће Данијелова шетња постати један од омиљених цитата НОВОГ ТАЛАСА, али и увод у ситуационистички *derive* (Marie, 1985, стр. 52), док већи део синематичног ткива настаје као велики колаж позајмљених филмова из француских војних вести (пре свега рат у Индокини) и не само док филмска трака дела као својеврсни палимпсест (*le cinema palimpseste*).

Врло брзо је овај филм, *Трактат о бљувотини и вечности*, за многе теоретичаре и филмске ствараоце постао „један од најснажнијих икад направљених филмова“ (Brakhage, 1989, стр. 115) управо због своје филмљивости, где аутор „окреће слике наглавачке, прозвољно их гребе, ради све оно чега може да се сети да би уништио филмску слику.“ (ibid) Али, подсетимо се, за летристе, то је једини начин хватања у коштац са стварношћу (Seret, 1952, стр. 30).

ИОН ИЛИ ЗАЈЕДНИЧКИ ТРАКТАТ О ФИЛМЉИВОМ

Кан је још једном, већ следеће године, постао место промоције најновијих летристичких идеја о филму. Тачније, већ 1952. године је група на овом све препознатљивијем месту филма промовисала свој нови часопис о филму. Исте 1952. године, која ће за тумаче летристичких подухвата остати запамћена као „бриљантна“ (Noguez, 1999, стр. 189). Часопис назван *Ion* имао је само један број. Његово објављивање, како је то објашњено, имало је за циљ да поткрепи и прецизније предочи јавности основне летристичке идеје о филмском стваралаштву на 209 страна. Поред већ поменутог Изуовог текста о естетици филма, који је делао као својеврсни увод и теоретско објашњење основних летристичких кинематографских тактика, поред текстова који су се бавили питањима филма и филмског посматрача, били су штампани и комплетни сценарији филмова тадашњих чланова.⁹

⁹ Листа штампаних сценарија укључује Габријел Померанов *La Legende Cruelle*, Ги-Ернест Деборов *Hurlements en faveur de Sade*, Франсуа Дифренов *Tambours du Jugement Premier*, Жил Жи Волманов

Веома важан податак јесте да ће на тај начин велики део тога остати, као филм на папиру, својеврсна *парасинематична* појава. Слоган који је уједињавао све текстове је можда примерено призивао крај француског филма *Fini le Cinema Francais*, што је истовремено био и назив памфлета који је дељен током Канског фестивала као промотивна најава часописа.

Изуов есеј о естетици филма заузимао је централно место. Штампан је у уводу броја као теоретска подлога и образложење летристичког схватања кинематографије. Поред већ поменуте тактике примењене у филму-манифесту као што су дискрепантна монтажа (*le montage discrepant*) или цизелована репродукција (*la reproduction ciselee*), Изу је у екцесивно реторичком стилу уз коришћење хипербола, додао још механо-кинематографију (*la meca-cinematographie*) расправу о механици филма, или пак еко-кинематографију (*leco-cinematographie*) где се бавио економским видом филмске продукције, што је касније детаљније објаснио у много већем есеју о природи филмског медија (Isou, 1953). У закључку он изражава уверење да су медијске могућности филма исцрпљене и пише добро познату реченицу „le film, en tant que tel disparaîtra, faisant place au simple debat sur le cinema passé“ (Isou, 1952, стр. 190). Доследан томе, Изу није направио више ниједан филм.

Сви текстови се залажу за активну промоцију филма и за укључење кинематографије у свакодневни живот. Тако на пример Јоланда ди Луар критикује улогу новоформираног Института за високе кинематографске студије управо с тог становишта (Du Luart, 1952, стр. 215–216). Она инсистира на проблемима државног устројства које води својеврсном монополу, што је стварање Института омогућило (Crisp, 1993, стр. 207).

Марк’О или Марк Гијомен се у свом тексту о нуклеарном филму бави начинима условљености филмског посматрача, као што је на пример архитектоника окружја. Морис Леметр испитивањима активног филмског перформанса или, како он то назива, *syncinema*, где разлика између публице и филмског екрана готово неће постојати, по њему се укључује у ову расправу. Он заговара својеврсну кино-расправу или (*ciné-débate*) као начин да се дође до тога (Devaux, 1992, стр. 93).¹⁰

ИКОНОКЛАЗАМ НА ДЕЛУ: ANTIKONCEPT И ПОСЛЕ

Филм члана летристичке групе Жил Жи Волмана под називом *Антиконцепт* (*L’Anticoncept*) чији је сценарио такође био штампан у *ION*-у, чини се да је довео летристичке идеје до врхунца. Завршен крајем 1951, филм је је представљен пу-

L’Anticoncept (*Argument Cinematochrome Pour Une Phase Physique des Arts*), као и Марк’О’ов, који је био званични издавач часописа, *Le Cinema Nucleaire uature* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

¹⁰ Devaux цитира сценарио филма Мориса Леметра (Maurice Lemaitre, *Le film est déjà commence?*) објављен 1952. године.

блици 11. фебруара 1952. године у сали под симболичним називом Ciné-Club d'Avant-Gardes који се налазио у истој згради са Musée de l'Homme у Паризу. Филм се састојао од једночасовне пројекције на метеоролошком балону низа не-слика односно бљескова светлости различитог трајања, као својеврсна „светлосна лопта која се стално мења“ (Devaux, 1992, стр. 116). У акустичном делу који је пратио светлосни, чуло се рецитоване Волманове летристичке поезије (*megarpeute*) која је емитована заједно с ауторовом расправом о поезији, филму, култури, веома налик расправи коју је водио Данијел-Изу у свом филму. Ова два дела, звучни и визуелни, смењивали су се стварајући утисак пулсирајуће масе без краја и почетка...

Волман је спајајући своје експерименте у конкретној поезији, али и Изуове идеје о кинематографији и њеном развоју, успео да оствари овим делом основну Изуову идеју да је филм пре свега време, и да је основни елемент овог медија кино-време (*le cinematochrone*). Кино-време је та кинематографска творевина која укида сваку фикцију, уз сферну пројекцију која даље укида сваку моћ идентификације код посматрача. Далеко радикалније од Изуовог филма-манифеста, *филмљивост* овог рада се заснива пре свега на његовој перформативности (Wolman, 2001).

Ги-Ернст Дебор је због тога свој први кинематографски експеримент назван *Урликање у славу Сада* (*Hurléments en faveur de Sade*) посветио управо Волману. Овај рани Деборов филмски експеримент је у свом настајању пролазио кроз најразличитије фазе, тако да постоји велика разлика између првобитног сценарија, такође штампаног у часопису *Ion*, и коначне верзије филма, која није имала никаквих сликовних елемената, вероватно под Волмановим утицајем, односно утицејем Волмановог филма коме је Дебово дело посвећено.¹¹ Веома налик *Антиконцепту*, у пројекцији се смењује потпуно осветљен екран с потпуно затамњеним, што је уједно и једини визуелни догађај. Међутим, за разлику од Волмана, Дебор је за свој кинематографски експеримент користио традиционални екран с традиционалном салом, тако да квалитет пулсирања, неухватљивост тренутног бљеска уступа место статичној, вишеминутој осветљености, тако да квалитет времена, односно пулсирање, уступа место статичности и вишеминутном (најдужи је трајао 24 минута) затамњењу екрана.

Ни овај кино-текст није имао почетак или крај, нити се уклапао у логику јединства радње и каузалности. Осветљени екран је, веома налик Волмановом експерименту, пратила потпуна тишина, док је потпуно затамњење пратило низ монолога Дебора и његових пријатеља. Између је могло да се чује Дебово читање француског Кривичног законика, заједно с коментарима о свакодневици потпуно извученим из контекста. Све што би могло да наведе и на најмању илузију пажљиво је одстрањено и одбачено.

¹¹ Овај филм је имао неколико верзија, од првог сценарија објављеног на странама *Ион-а*, до сценарија објављеног на странама белгијског часописа *Les lèvres nues*, па све до коначне верзије која је и реализована као филм: Види Guy-Ernest Debord, *Contre le Cinema* (Aarhus, 1964).

Као увод у филм, Дебор изговара већ добро познате Изуове речи, „Филма нема. Филм је мртав. Филмови више нису могући. Ако желите, можемо да почнемо са расправом“ (Debord, 1994).

И НА КРАЈУ (ИЛИ ПОЧЕТКУ?) *GO HOME MISTER CHAPLIN!*

Можда би уместо епилога било занимљиво подсетити се једне епизоде чији су учесници, па и организатори, били летристи. Наиме, 29. октобра 1952. током Чаплинове конференције за штампу организоване поводом промоције његовог филма *Светлости позорнице (Limelight)* у париском хотелу Риц, група летриста је упала непозвана. Том приликом су поделили трактате с насловом *Доста са дустабанлијама (Finis les pieds plats)*.¹²

Дустабанлија, односно један од примера те врсте, био је управо Чарли Чаплин, изузетно способан и предузимљив, и пре свега пословни човек који је врло брзо схватио комерцијални потенцијал масовне производње филмова. Човек који је комерцијалну машинерију Холивуда успео да окрене у своју личну корист управо зато што су сви његови филмови, опет по Барту, пре свега били читљиви (*lisible*). Стога летристи тврде да његове наводне муке с америчким властима (оптужба да је комуниста) нису ништа друго него веома успешан маркетинг. Они у трактату пишу: „Ми не верујемо у ‘невероватне прогоне’ чија сте жртва, равнотабани *Max du Veuzit*“,¹³ јер врло добро познају логику Холивуда и холивудског делања, о чему је било више речи на почетку текста. Стога тврде: „са француског ‘Служба за емиграцију’ се преводи као ‘Рекламна агенција’“, те је због свега тога, како даље наводе и у трактату, Чаплин пре свега „емотивни уцењивач“.

Трактат се завршава познатом парафразом, на енглеском у тексту: „*Go home, Mister Chaplin*“ (Berna, Brau, Debord & Wolman, 1952).

Напад на тада већ култног аутора изазвао је констернацију не само јавности већ и једног дела групе (Isou, Lemaitre & Pomerand, 1952). Долази до цепања и неколико година касније формирања Интернационале ситуациониста, где филм и *филмљивост* заузимају један од главних квалитета... (Brau, 1968, стр. 13) Филм, филмски медиј не губи своју важност, напротив (Estivals, 1962, стр. 56).

¹² Тракт је такође отштампан у *Internationale Lettriste*, n.1. Decembre, 1952.

¹³ *Max de Veuzit* (1876–1952) француска Мир-Јам, ауторка сентименталних романа, која је, налик Чаплину, одликована Легијом части за своја дела.

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, R. (1974). *S/Z*. New York: Blackwell.
- Berna, S., Brau, J-L., Debord, G-E. & Wolman, G. J. (1952). Finis les pieds plats! *Internationale Lettriste, n.1*. (Decembre, 1952).
- Brakhage, S. (1989). *Film at Wit's End, Eight Avant-Garde Filmmakers*. Kingston: Documentext.
- Brau, J-L. (1968). *Cours, camarade*. Paris: Albin Michel.
- Wolman, G. J. (2001). *Defense de mourir*, Paris : Editions Allia.
- Debord, G-E. (1964). *Contre le Cinéma*. Aarhus: Institut scandinave de vandalisme comparé.
- Debord, G-E. (1994). *Œuvres cinématographiques complètes, 1952–1978*. Paris.
- Devaux, F. (1992). *Le cinéma lettriste (1951–1991)*. Paris: Paris Experimental.
- Du Luart, Y. (1952). A Propos de l'IDHEC (extrait). *Ion, n.1*. Paris, Centre de création.
- Estivals, R. (1962). *La Philosophie de l'Histoire de la Culture dans l'Avant-Garde Culturelle Parisienne depuis 1945*. Paris: G. Leprat.
- Hubert-Lacombe, P. (1996). *Le cinéma français dans la guerre froide 1946–1956*. Paris: Editions L'Harmattan.
- Ion* (1952). *n.1*. Paris: Centre de création, (Avril 1952); репринт: Jean-Paul Rocher, Paris, 1999.
- Isou, J-I. (1952). Esthétique du cinéma. *Ion, n.1*. Paris, Centre de création.
- Isou, J-I. (1953). *Esthétique du cinéma*. Paris: Ur.
- Isou, J-I. (1964). Traite de bave et d'éternité. *Œuvres de spectacle*. Paris: Gallimard.
- Isou, J-I., Lemaitre, M. & Pomerand, G. (1952). Les lettristes desavouent les insulteurs de Chaplin. *Combat, 1*. (Novembre 1952), прештампао у: *Internationale Lettriste, n.1*. (Decembre, 1952).
- Crisp, C. (1993). *The Classic French Cinema 1930–1960*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lacroix-Riz, A. (1984). Negociation et signature des accords Blum-Byrnes (Octobre 1945–Mai 1946) d'après les archives du ministere des affaires etrangeres. *Revue d'histoire moderne et contemporaine, Tome XXXI*, 417–447.
- Le Forestier, L. (2004). L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 51–4, 2004/4.
- Marie, M. (1985). Les déambulations Parisiennes de la nouvelle vague. *Paris vu par le Cinéma d'Avant-Garde 1923–1983*. Paris: Paris Experimental.
- Noguez, D. (1999). *Eloge du cinema experimental*, Paris.
- Perloff, M. (1986). *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Portes, J. (1986). Les origins de la legende noire des accords Blum-Byrnes sur le cinema. *Revue d'histoire moderne et contemporaine, Tome XXXIII*, 314–329.
- Puchner, M. (2006). *Poetry of Revolution, Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton: Princeton University Press.
- Sartre, J-P. (1944). Un film pour l'apres-guerre. *L'écran français* (Avril, 1944) kao deo *Les lettres françaises clandestines*, 3–4.
- Sartre, J-P. (1946). Citizen Cane. *L'écran français* (August 1, 1946).
- Serer, M. (1952). Isou ou les choses telles qu'elles sont. *Cahiers du Cinema, Tome II*, N.10.

Jelena Stojanović

NEW MODES OF ACTION IN ART AND POLITICS:
FILM, ICONOCLASM AND NEO-AVANTGARDE AT THE VERY START
OF THE COLD WAR

The text explores different uses of the cinematic medium in the work of the Parisian Letterist group. In the early fifties the Letterists declared the destruction of cinema employing to this goal a number of experimental iconoclastic techniques. The techniques employed consisted of displacing sound and image, confusing narrative line or directly intervening on found footage in order to create what they called the *film-palimpsest*.

In the single issue of the magazine ION they concurred collectively to propose a theoretical basis for their experimental filmic practice thus creating a conceptual precedent as the text suggests. Incidentally, everything was played against the backdrop of rising Cold War cultural and political conflict that also had an important part in overall Letterist cinematic tactics as it is further explained.

Миланка Тодић

Универзитет у Београду, Факултет примењених уметности
milanka.todic@fpu.bg.ac.rs

ФОТОГРАФИЈА У ВРЕМЕ АГИТПРОПА И ХЛАДНОГ РАТА

Апстракт: Комунистичка партија Југославије је одмах после Другог светског рата организовала „апарат за агитацију и пропаганду“. Назив „апарат“ је позајмљен из реторике индустријског друштва и његове вере у технички прогрес, али се не би могло рећи да је он био прикладан за Југославију у којој је тада већина становника живела на селу. Апарат, у смислу машина, глорификован је и у круговима авангардних уметничких токова који су артикулисали и мит о новом човеку. Критичка анализа фотографија снимљених у првој деценији социјализма показује да спонтано „ухваћени“ мотиви нису натуралистичка слика стварног живота у доба хладног рата.

Кључне речи: фотографија, масовни медиј, пропаганда, агитпроп, култура хладног рата

Комунистичка партија Југославије основала је, одмах по завршетку рата, по угледу на бољшевичку власт, Агитационо-пропагандну комисију која је на челу са Милованом Ђиласом и Радованом Зоговићем водила „апарат за агитацију и пропаганду“ (Димић, 1988, стр. 214). Тај „апарат“ имао је многобројне и веома хетерогене задатке: од организовања нових форми културног живота у градовима и селима, праћења рада на универзитету, планирања репертоара у позориштима, снимања и приказивања филмова до свакодневног читања културних рубрика у штампи.

Већ је сам назив „апарат“ преузет из реторике индустријског друштва и његове вере у технички прогрес. Не треба заборавити да су Карл Маркс и Фридрих Енгелс објавили *Комунистички манифест* 1848. године, што значи да се идеологија комунизма обликује у контексту индустријске револуције и парних машина. Махине, апарати и парадигма индустријског друштва нису се никако подуралали са конкретним приликама у Југославији, ни сто година касније, јер је највећи број становника живео на селу и после Другог светског рата (Шљукић, 2012, стр. 49–107). Али, појам апарата у руралном културном контексту нове Југославије најављивао

Сл. 1



Парада за Дан победе, Београд, 1947.

је ново доба и свеобухватни индустријски преображај коме се тежи у будућности. Појам апарата, такође, синтетизује и комунистичку веру у прогресивне друштвене промене у смислу: будућност нам већ куца на врата.

Са друге стране, „апарат“, у значењу машина, глорификован је у круговима историјске уметничке авангарде током првих деценија прошлог века. Нова естетика машине је са футуризмом, конструктивизмом, конструктивизмом и другим авангардним покретима експлицитно формулисана и контекстуализована. Различити токови авангарде су концептуализовали естетику машине као вишеслојно поље креативности у склопу радикалних реформи свеукупних не само уметничких већ и животних навика модерног света.

У овом сажетом уводу, посебно још треба нагласити, да је одредница агитпроп култура, која је обележила прву деценију Титове Југославије, скраћеница од агитација и пропаганда. Та популарна лексика звучних скраћеница указивала је како на нове језичке конструкције тако и на промену друштвено-културне парадигме и на обликовање новог идеолошког контекста. Агитпроп ера, посматрана у ширем раму, носи и неке одлике културе хладног рата у коју су уткани утицаји тоталитарног стаљинистичког режима, као и продори американизације који ће бити све видљивија како буду истицале педесете године прошлог века. Тако је у Београду 1956. године одржана и прва изложба америчке уметности, као део великог америчког међународног пројекта на којој су била изложена и дела апстрактног експресионизма. Њихова појава је била трауматична за једну комунистичку земљу у којој се инсистирало на социјалистичком реализму. Према мишљењу Радине Вучетић, „први заокружен поглед на феномен американизације у Југославији појавио се тек 1969, и то у партијском листу *Борба*“ (Вучетић, 2012, стр. 31).

ФОТОГРАФИЈА КАО ОРУЂЕ ПРОПАГАНДЕ У КУЛТУРИ АГИТПРОПА

Фотографија, популаран језик визуелних комуникација и масовне медијске културе, добила је истакнуту позицију у идеолошком преваспитавању другова и другарица новоустановљене Федеративне Народне Републике Југославији која је дошла наместо Краљевине Југославије. У обликовању нових друштвено пожељних идентитета фотографска слика је имала сасвим конкретне задатке. Она је, у оквиру пројектованог првог петогодишњег плана развоја, добила привилеговану позицију пре свега зато што су њене визуелне поруке лако стизале и до оних, веома бројних, неписмених становника Титове Југославије, како су је многи звали како на Западу тако и на Истоку.

„Уметничка фотографија треба да приказује борбу радног човека који ствара своју бољу будућност, треба да изражава мисли и жеље народа, његове тежње, одрицања и напоре којима се руши капиталистичко, а гради ново социјалистичко друштво“, каже се у *Фотографији*, новооснованом часопису за фотографију, који је сликом и речју пропагирао ове сложене партијске директиве (Хлупич, 1949, стр. 38).

У монументалном пројекту естетизације новог тоталитарног политичког система истакнуто место, одмах после филма, припадало је, дакле, фотографији. Она је, према партијској процени, већ „учинила велике услуге Народноослободилачкој борби“, пошто је „овековечила најславније дане националне историје“, како стоји у уводнику првог броја часописа *Фотографија* из 1948. године. Ту се још наглашава и да фотоаматерство, у оквиру првог петогодишњег плана револуционарне власти, треба да ради на „техничком васпитању“ својих клубских чланова, јер та обука, поред културне и физичке, „мора постати саставни део изграђивања нашег новог човека.“ Наравно, „садржај фотографије мора да одговара времену у коме живимо,“ каже се у једном од закључака Јосипа Боснара, првог председника фотоаматерског савеза ФНР Југославије (Боснар, 1948, стр. 1–2).

Идеолошки јасно профилисан метајезик агитације и пропаганде, трајно је остао део монопола комунистичке партије Југославије, а увезен је заједно са целокупном концепцијом стаљинистичке културе, која је, уз мање варијације, успостављена на читавом културном простору метафорично значеном синтагмом: *иза гвоздене завесе*. „Мит о невиној авангарди“, по мишљењу Бориса Гројса, потиче од распрострањеног уверења да је рађање тоталитарне уметности социјалистичког реализма између 1930. и 1940. године, резултат једноставног повратка на старо и нека врста „регресивне реакција на нову уметност која је била неразумљива масама“ (Groys, 1992, стр. 8–9). У тој интерпретацији, каже даље Гројс, „социјалистички реализам само изражава традиционални укус маса“ и пружа посматрачу уместо неразумљиве апстракције добро познати реалистички концепт уметности. Али,

„нису масе створиле социјалистички реализам, њега је, у њихово име, формулисала добро образована и искусна културна елита која је асимиловала искуства авангарде преносећи у социјалистички реализам унутрашњу логику и методе те авангарде без обзира на актуелни укус и захтеве маса“, наглашава Борис Гројс у својој утицајној књизи посвећеној стаљинистичкој култури и уметности. Став да апарати, машине и, уопште, техничка култура, могу довести до целокупног друштвеног преображаја и до изградње новог човека, указује на идеологију индустријске револуције и њену опчињеност прогресом и прагматичним приступом животу. Али, на другој страни, инсистирање на техничкој култури увелико подсећа и на ставове изречене у манифестима авангардних група прве половине 20. века, у којима се одбацује прошлост и прославља ново доба које ће обликовати инжењери и конструктори новог животног стила. Идеја историјске авангарде о уметнику-инжењеру намеће се као блиско поређење и као крајњи циљ коме се тежи у изградњи тог новог човека комунизма.

Под утицајем наведених Гројсових идеја одабрана је и кључна теза анализе која следи. Она је позајмљена од великог руског теоретичара авангарде, Николаја Та-рабукина, а она гласи: „Чисто натуралистичка фотографија није употребљива за рекламу“ (Tarabukin, 2000, стр. 76). Темељно ће бити разматрани неки од поступака манипулисања фотографијом у доба агитпропа којима се она успешно удаљава од аутентичности натуралистичке и документарне слике и приближава рекламној и идеолошки пожељној визуелној поруци.

Само један тренутак који фиксира фотографија може се идентификовати као савршено прецизно историјско време како у настанка слике тако и у животу човека. Тај одлучујући замрзнути и референтни моменат који региструје објектив камере може остати и непримећен голим оком, али у извесним околностима он

Сл. 2

Сл. 3



Из албума *Градитељи аутопута Братство-Јединство*, 1958.



Франц Фон Штук, *Сизиф*, 1920.

може постати и вечно присуство. Видимо га као цигарету која догорева у устима радника или благ осмех на лицу рудара-ударника, али у продуженом трајању фотографске слике ти пролазни моменти могу се растезати све до данашњих дана. Дакле, таква фотографија може бити залеђена ситуација и непролазна слика која глорификује снагу човека и радника у комунистичком свету, али и инсценирана, тачније, режирана сцена, снимљена за потребе масовне рекламне кампање.

Фотографија анонимног младића који свом снагом гура пред собом огроман камен на изградњи првог југословенског аутопута из 1958. године, може се, у том смислу, прочитати двојачко: као документарни снимак и као режирана сцена. И у једном и у другом случају, било да је настала као спонтана или намештена фотографска слика, ударничку сцену са аутопута треба читати у склопу комунистичке митологије о новом хероју рада и о човеку који гради модерну аутостраду, без обзира на оскудан број аутомобила у тадашњој Југославији. Фотографија младића који пред собом гура огроман камен може бити и визуелна илустрација мита о Сизифу, јер је иконографски веома блиска истоименој представи симболисте Франца фон Штука из 1920. године. Ако још једном упоредимо дело анонимног фотографа на којој један младић 1958. године снажно гура огроман камен и штафелајну слику *Сизиф* славног Франца фон Штука, може се рећи да понекад и сâм живот имитира уметност.

Поређење поменуте механичке и уљане слике упућује на закључак да је визуелна порука фотографске слике у ери агитпропа пажљиво конструисана и, наизглед парадоксално, првенствено у симболичном и алегоријском, а не у натуралистичком кључу. Њен главни задатак није био да тачно информира нити да свет представи „објективно“ него да изгради нову иконичку и типолошку представу о пројектованом човеку комунизма. Отуда су и теоретичари ере агитпропа, пишући о фотографији, тврдили да није довољно ако се на њој „виде димњаци и колица“, требало је „изразити лик новог човека, градитеља социјализма, лик човека који ствара велика дела у нашој земљи и који се кроз стварање тих дела и сам уздиже, васпитава и оплемењује“ (D. A., 1948, стр. 17).

Речено је већ да су основне црте тог новог човека, градитеља и конструктора новог друштва, скициране у круговима авангардних уметничких група, а онда је у контексту тоталитарних режима, тај нови човек преузео особине митског јунака који је у стању да изведе грандиозна дела за читаву заједницу, слично Прометеју. Модел мушког хероја, а то је првенствено млад радник-ударник, југословенска комунистичка партија је програмски и систематски конструисала од доласка на власт. Узор је преузела из совјетске типологије рудара-ударника, а најпознатији је био Алексеј Стаханов, који је остао упамћен по надљудским успесима у руднику угља. Његов култ је био широко распрострањен и ван граница СССР-а, па је по њему установљен истоимени раднички покрет још 1935. године. Занимљиво је напоменути да су у том процесу репродуковања новог човека и преузимања кључног

Сл. 4

Сл. 5



Никола Бибић, *Алија Сиротановић*, 1954.



Новчаница са ликом рудар-ударника Алије Сиротановић, 1968.

модела мушког хероја, нимало случајно, остали исти лако читљиви иницијали обојице рудар: Алексеј Стаханов=Алија Сиротановић. У крајњој линији, овај ребус је требало прочитати „логично“ и у следећој равни значења која би гласила: ако је $AC=AC$, онда је и $СССР=ФНРЈ$.

Фотографија насмејаног рудар-ударника Алије Сиротановића, методама техничког репродуковања у штампи је деценијама умножавана на новчаници Народне банке Југославије. За портретну фотографију Алије Сиротановића на аверсу десетодинарке, тада највеће новчанице у Југославији, никако се не би могло рећи да је непосредна натуралистичка представа једног рудар-ударника. Избор модела, његова поза, исецање и кадрирање, поступци графичког дизајна, а онда масовна штампа ради умножавања новчанице, само су део технологије која је водила до преобликовања документарне и натуралистичке фотографије у рекламну визуелну поруку. Захваљујући наведеном процесу трансформације или манипулације, слика рудар се симболично уздигла до амблематске представе о *хероју рада*. Другим речима, популарна икона младог насмејаног радника је инструментализована и нужно обликована у функцији масовне дистрибуције идеологије комунизма.

Осим тога, Алија Сиротановић је тако савршено био реанимиран и подређен идеалном концепту хероја да је, још за живота, његова „портретна“ фотографија, од флуидне документарности прерасла у митску представу. Све до недавно су се водиле полемике у штампи и на интернет форумима да ли је на новчаници баш портрет Алије Сиротановића или је то лик Николе Шкобића. Ипак, та механичка и масовно штампана слика младог рудар-ударника преживела је диктатуру пролетеријата и трајала је као амблематска, али и масовна монетарна икона Југославије, од 1955. до 1989. године. Многе друге истакнуте вође револуције падале су у немилост и нестајале са колективних фотографија током бурних деценија изградње комунизма.

Ако је, најпре, у литератури, конструисан лик новог човека комунизма, онда фотографији припада част за његову успешну техничку репродукцију и масовну дистрибуцију, као модерном медију визуелних комуникација. Фотографија рудара и хероја рада, није само ушла у званична гласила југословенске комунистичке партије већ и у сваку кућу, па и у сваки џеп. Слика рудара-ударника на највећој новчаници, постала је највидљивија визуелна матрица и нова икона популарне комунистичке културе. Може се чак рећи да је Алија Сиротановић са новчанице, као истакнути југословенски раднички и митски херој, надживео и свог партијског лидера. Лик рудара је отишао у историју у тренутку када је са хоризонта нестала и колективна комунистичка представа о новом човеку и када се ближио крај пројекта Титове Југославије. Новчаница са фотографијом славног рудара званично је повучена из оптицаја 31. децембра 1989. године одлуком Народне банке Југославије. Убрзо потом, већ почетком наредне деценије, уследили су догађаји који су избрисали Југославију са политичке мапе света.

Аутентичност фотографије Алије Сиротановића, речено је напред, била је под знаком питања од тренутка уласка у свет медијске и масовне слике. Оправдано је сумњати да је баш портрет једног младог насмејаног хероја рада, као натуралистичка и документарна представа стигла на новчаницу, дакле, у визуелно поље резервисано за цезаре, краљеве и друге фигуре изразите политичке моћи. Према познатој типологији хероја у тоталитаризму, рудар са новчанице је морао бити замагљен. Он је, баш као што доликује, задржао неухватљив и нестваран идентитет митског јунака. Његова анонимност је, пре свега, као и анонимност свих других учесника парада, радних акција и рушитеља старих симбола, била пресудна линија раздвајања са другим типом агитпроп јунака – а то је врховни командант, једини маршал и партијски вођа, Јосип Броз Тито. Само он је морао бити свима познат и тачно идентификован у свим представама, јер је он био херој над херојима, узор и вођа, наш друг Тито.

„Симбол нације и земље“, како су га називали, био је иконографски вариран, али и беспрекорно прецизно фиксиран на фотографијама Жоржа Скригина. Понекад је снимљен из доњег ракурса и у профилу, па је компактна силуета модела, по боји и по сведеној моделацији, асоцирала више на споменичке камене бисте него на стварно тело од крви и меса. Сви становници Југославије, од омладинаца и ученика до радника и задругара, годинама и деценијама, проводили су сваки тренутак радног времена под будним оком друга Тита. Његове велике фотографије биле су део обавезног инвентара сваке учионице, канцеларије, службене просторије и институције, а излагане су на централном зиду и то високо, одмах до плафона.

Титови фотографски портрети обликовани према правилима традиционалне владарске иконографије – најчешће у маршалској униформи са ознакама политичке и војне моћи уз наглашену озбиљност и строгост на лицу, излагани су тако високо најмање из два разлога: највиши партијски вођа је тиме потврђивао своју

Сл. 6

Сл. 7



Портрет Јосипа Броза Тита на порцеланској вази, 1950.



Портрет Јосипа Броза Тита на Дому синдиката, Београд, 1963.

политичку моћ и недодирљивост погледа одозго, док је, са друге стране, за сваког посматрача била резервисна инфериорна позиција одоздо и жабља перспектива у посматрању.

Мада су све званичне фотографије Јосипа Броза Тита задржале норму репрезентативног владарског портрета, биле су лишене традиционалне ауре уметничког дела, јер су као јефтине слике репродуковане у огромним тиражима. На питање да ли је онда, реципрочно, и сам владар губио нешто од своје харизматске ауре, није тако једноставно одговорити. Може се рећи да фотографија, гледано квантитативно, увећава харизматичност вође, јер се његове слике брже и једноставније од монументалних скулптура, на пример, усељавају у сваки јавни и приватни простор, чак и на ревер капута. Фотографија је у том смислу изузетно моћан медиј, с обзиром на то да је она у стању да дистрибуира лик владара и партијског вође од формата значке и поштанске марке до луксузне вазе и од мале слике у скученим портирница до огромног билборда на фасади Дом синдиката у Београду 1963. године. Свепри-сутност вође и култ личности масовно се дистрибуира у разним медијским форматима, а баш тај процес и јесте одраз тоталитарне и истинске власти. Медијско умножавање и ширење једног „моћног тела“ таутолошки потврђује и његову нео-граничену политичку моћ. Односно, за већину становника једне земље „владар и не постоји осим у и кроз његове слике“, а у ери агитпропа фотографија и филм су водећи медији који обезбеђују масовно расејавање култа личности (Marin, 1989, стр. 421–447).

РЕТОРИКА ФОТОГРАФИЈЕ У КУЛТУРИ ХЛАДНОГ РАТА

Подсетићемо се, још једном, на основну тезу наше анализе и на став Николаја Тарабукина да је „чисто натуралистичка фотографија неупотребљива за рекламу.“ Како се објективна и натуралистичка представа прилагођава пропагандој идеологији комунизма, испитаћемо и на примеру фотографије *Збег*, Жоржа Скригина из 1943, која је радо објављивана у школским читанкама и уџбеницима деценијама после завршетка рата. Сложеним процедурама манипулисања и репродуковања, та чувена фотографија Жоржа Скригина добила је двојника или прерађену, измењену и допуњену верзију. Најпре, реторика и визуелна порука ове фотографије се мењала и допуњавала већ и тако што је у разним приликама добијала различите пропратне легенде: понекад је уз слику стајала само кратка одредница „Збег“, док би се други пут наглашавало да је та сцена снимљена на Кнежопољу, на Козари, коме је посвећена и чувена поема *Стојанка, мајка Кнежопољка*, Скендера Куленовића из 1942. године. У контексту одреднице „Збег“ фотографија се може читати неодређено, јер се може односити на различите географске, културне и политичке контексте, али када се везује за Кнежопоље она ступа у релацију са поетским текстом градећи сложену мултидисциплинарни и интертекстуалну поруку.

Легенде (у смислу потписи испод слика), имају једну важну особину: „Фотографија као таква поседује више пропагандне особине, док наслов дејствује више агитационо“, каже Мацарол, водећи теоретичар послератне фотографије (Macarol, 1950, стр. 93). Не само што се легендом, као агитационом алатком, усмерава пажња посматрача изван визуелног поља, него се фотографија и текст, који је непосредно прати, посматрају заједно и у склопу комплексне идеолошке и пропагандне реторике слике.

Ако је фотографија индекс, ако она региструје присуство и ако успоставља чврсту везу између визуелне поруке и субјекта или објекта који је представљен, онда је у њену аутентичност тешко посумњати. На темељу те референцијалне верности може се у структури фотографске слике неосетно конструисати сасвим нова визуелна порука. Један од начина је дописивање, скраћивање или продужавање легенде, као што је кратко наведено поводом фотографије *Збег*. Наравно, никако, не треба заборавити да је то било време када је брисање са фотографија и из писаних докумената било поуздан доказ одласка са политичке сцене. Легенда, или потпис испод слике, може се и сасвим изнова написати у складу са тренутним пропагандним циљевима, а интервенција у текстуалном фундаментално мења и значења у визуелном слоју фотографије.

Не наводећи даље све облике манипулације текстом легенде, треба нагласити да се исто толико драматичне модификације могу извести и у визуелној равни фотографске слике ако се употреби метода фотомонтаже, фотоколажа или ретуширања, на пример. Тако се у процесу фотографске репрезентације могу комби-

Сл. 8

Сл. 9

Сл. 10

Жорж Скригин, *Збег*, 1943.Жорж Скригин, *Збег*, 1, 1943.Жорж Скригин, *Збег*, 2, 1943.

новати или монтирати две или више слободно одабраних фотографија. Тачније, у медијској слици могу се безшавно улепити различите ситуације које су снимљене на разним местима и у различито време. Другим речима, виртуелно се могу спојити два различита догађаја у једну визуелну поруку. Пример је поменути двојник Скригинове фотографије *Збег* на којој су се изненада појавили густе и тамне облаци над усамљеном мајком са децом и претећи пламен на хоризонту. Интервенција у визуелној равни слике, на први поглед неприметна монтажа, не означава само драматичност и врхунац трагедије, него и свесно одбацивање натуралистичке представе у корист фиктивног, монтираног и манипулисаног, приказа догађаја.

У круговима авангарде, од кубистичких до футуристичких, дадаистичких и надреалистичких колажа и асамбљажа, а пре свега међу представницима руске авангарде, поступак монтаже био је синоним за радикално нову оптику. Тешко би било поверовати да *Збег* може бити нешто друго до визуелни документ и аутентично сведочанство о трагичним догађајима из Другог светског рата, али њена аутентичност је контаминирана монтирањем облака током израде коначне слике у Скригиновој фотолабораторији. Фотографија која једном нема а други пут има облаци у позадини мајке са децом одступа од натурализма и замагљује границе између стварног и фиктивног. „Фотомонтажа није језик истине него фикције“, писала је Маргарет Ровел у есеју посвећеном совјетском авангардном графичком дизајну (Rowell, 2003, стр. 57). Сучељавање различитих фрагментарних слика и њихова реанимација у новом визуелном оквиру води ка инсценирању и конструкцији пожељног пропагандног контекста, односно ка пропаганди идеологије и владајуће политичке моћи.

Вредност и утицај масовно дистрибуиране фотографске, али никако документарне и натуралистичке, већ манипулисане представе високо је вреднована са обе стране Гвоздене завесе у култури хладнога рата. Ако се са једне стране најављују чудесни апарати, какав је телефон, на другој се инсистира на краљевском, кинг корн, кукурузу који расте у земљи изобиља. Језик пропаганде је у капитализму иноватив-

ним интервенцијама и монтираним фотографијама представљао свет будућности у коме ће кукуруз бити нови краљ на Западу. Док је огромна сјана ципела клизила је улицама Београда на Првомајској паради 1948. године као фетиш будућности и као најпожељни и тешко доступан предмет у земљи сељака, амерички сан се доследно репродуковао масовним сликама о краљевском кукурузу и заводљивим холивудским хероинама.

Ефикасност метајезика пропаганде подједнако је фокусирана на конструкцију и манипулацију визуелне поруке и глорификацију стереотипа како у свету капитализма и потрошачке културе тако и у комунистичком друштву иза Гвоздене завесе. Ги Дебор, француски теоретичар, је тврдио да „спектакл није само скуп слика; то је друштвени однос између људи посредован сликама... И облик и садржај спектакла служе као потпуно оправдање услова и циљева постојећег система“ (Дебор, 1967, s. p.). Отуда је фокусираност на робу (телефони, ципеле, кукуруз итд) на једној страни, а на хероје и хероине масовне и популарне културе на другој, била једнако успешна како у изградњи партизанског, тако и холивудског спектакла слика у доба хладног рата.

Већ на први први поглед јасно је да партизан на Плитвичким језерима и Мерилин Монро на плажи деле заједничке представљачке трикове антинатуралистичке фотографске визууре. Једном је слика младог партизана а други пут младе глумице послужила као визуелна матрица и стереотип о херојима и „звездама“ масовне и популарне културе у доба хладног рата. Фотографија *Плитвичка језера су опет у нашим рукама*, из 1942. године, објављивана је много пута и касније, и може се посматрати као слика-модел манипулације и монтажног поступка не само Жоржа Скригина, него и читавог послератног југословенског тоталитарног друштва. Та слика је као вишеснажењска и монтажна конструкција партизанског идентитета, методологијом какву познаје и холивудски филмски спектакл, успешно обликовала визуелни клише о снажној и борбеној младости као кључном носиоцу и чувару револуције (Тодић, 2013, стр. 45). Отуда анонимни млади јунак-партизан као неустрашиви појединац пропагира моћ и снагу читавих партизанских јединица у познатом рекламном кључу синегдохе када један део стоји уместо целине. Фотографија *Плитвичка језера су опет у нашим рукама* инструментализује естетику и логику фотографске монтаже како би изградила слику-спектакл и удовољила идеолошким представама о дивовској снази младог партизана који са пушком у руци надвисује панораму Плитвичких језера, односно, читаву импресивну природу.

На другој страни и у другом идеолошком контексту, фотографија холивудске иконе Мерилин Монро такође користи монтажу како би конструисала узбудљиву визуелну рекламну поруку. Славна филмска јунакиња, стојећи на плажи, својом доминантном појавом заклања не само куће већ и брда на хоризонту, упозоравајући на моћ холивудске слике. Ова спектакуларна сцена се не бави стварном девојком нити тежи документарној већ фиктивној конструкцији идентитета једне хероине аме-

Сл. 11

Сл. 12



Жорж Скригин, *Плитвичка језера су опет у нашим рукама*, 1942.



Портрет Мерилин Монро, 1950.

ричког и холивудског сна. Монтирањем различитих фотографских слојева истиче се у први план не толико циновска девојка у каубојској пози колико стеротип родне и медијске женствености и митски модел младе хероине на Западу. Фотографија монтирана и манипулисана како би се прилагодила рекламној слици показује да је читав свет само сценографија припремљена за наступ велике холивудске диве или анонимног партизана.

„Нема сумње да је индивидуа фиктивна јединка ‘идеолошке’ представе о друштву; али, она је истовремено и реалност произведена специфичном технологијом власти,“ прецизан је Мишел Фуко у интерпретацији комплексног односа репрезентације које се успоставља на релацији појединца и друштвене заједнице (Фуко, 1997, стр. 189). Млада глумица и Холивуд на једној страни, а млад партизан и комунизам на другој, представљају значењске целине и рекламне слике које се као и све рекламе морају стално репродуковати како би се одржале у виртуелном свету спектакла слика. Реалност произведена репрезентативним технологијама власти је неконзистетна, слојевита и флуидна, а визуелне матрице слободно плутају медијским сферама Запада и Истока, како то показују поменути примери партизанског и холивудског спектакла слика. Уосталом, ако се присетимо да се хладни рат, поред осталог, одређује и као „борба за умове људи“, не изненађује потреба за монтирањем и обликовањем пожељних рекламних слика којима се користе обе стране у блоковски подељеном свету (Сторнор Саундерс, 2013, стр. 18).

У култури која свакодневни животни стил шематизује према правилима владајуће идеологије, како социјализма тако и капитализма, хероји, ударници или холивудске звезде, освајају статус масовних медијских икона које дају посебну вредност и значај, иначе, безначајној и монотonoј свакодневници у животу појединца (Ewen, 1988, стр. 93). *Кока-кола социјализам* је синтагма Радине Вучетић која непогрешиво идентификује флуидност визуелних, идеолошких и културних стереоти-

па који успешно функционишу са обе стране гвоздене завесе током друге половине 20. века. Нова механичка и масовна технологија у производњи фотографских слика порушила је и линерано читање пропагандних порука постављајући медијску платформу за масовни спектакл робе и слика, који је сасвим замаглио објективну перцепцију света са обе стране гвоздене завесе. Редифинисање жеља у погледу животног стила и личног постигнућа на темељу монтираних и изманипулисаних фотографија, кључни су моменти у медијској и масовној рекламној индустрији која не познаје географску удаљеност нити разлику у просторним и временским зонама када се говори о култури хладног рата.

ЛИТЕРАТУРА

- Bosnar, J. (1948). О задацима фотоаматерства у нашој земљи. *Fotografija*, 1, 1–2.
- Вучетић, Р. (2012). *Кока-кола социјализам*. Београд: Службени гласник.
- Groys, B. (1992). *The Total Art of Stalinism, Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. New Jersey: Princeton University Press, 8–9.
- D. A. (1948). Posle V kongresa KPJ. *Fotografija*, 2, 17.
- Дебор, Г., *Друштво спектакла*. Доступно на: <http://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla> (приступљено: септембар 2014).
- Димић, Љ. (1988). *Агитпроп култура, Агитпроповска фаза културне политике у Србији 1945–1952*. Београд: Рад.
- Ewen, S. (1988). *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture*. New York: Basic Books.
- Курспахић, А., *Алија Сиротановић, јунак Титовог доба*. Доступно на: <http://www.novinar.me/index.php/moj-heroj/item/845-alija-sirotanovic-junak-titovog-doba> (приступљено: септембар 2014).
- Macarol, M. (1950). Karakter i istorijska uloga naše žurnalističke fotografije, *Fotografija*, 7, 93.
- Мајдин, З., *Алија Сиротановић, Време*, 05. мај 2011. Доступно на: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=989288>
- Marin, L. (1989). The Body-of-Power and Incarnation at Port Royal and in Pascal, or Of the Figurability of the Political Absolute, *Zone*, 5, 421–47.
- Rowell, M. (2003). *Constructivist Book Design: Shaping the Proletarian Conscience. The Russian Avant-garde Book 1910–1934*. New York: The Museum of Modern Art.
- Tolstoy, V., Bibikova, I. (ed.) (1990). *Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia 1918–1933*. London: Thames and Hudson.
- Tarabukin, N. (2000). The Art of the Day (Translated by Rosamund Bartlett, Introduction by Maria Gough). *October Magazine*, 93, 57–77.
- Тодић, М., *Фотографија и пропаганда 1945–1958*. Доступно на: https://www.academia.edu/1572918/Photography_and_Propaganda_1945-1958
- Todić, M. (2013). Socrealistička montaža kao slika vremena. *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 9, 39–50.

- Фуко, М. (1997). *Надзирати и кажњавати*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Нлупић, Ф. (1949). *Уметничка фотографија данас*. *Fotografija*, 3, 38.
- Шљукић, С., Шљукић, М. (2012). *Земља и људи, Сељаштво и друштвена структура*. Нови Сад: Mediterran Publishing.

Milanka Todić

PHOTOGRAPHY IN THE AGITPROP AND COLD WAR-ERA

Immediately after the end of the war, the Communist Party of Yugoslavia set up an “agitation and propaganda apparatus”. It had numerous and very diverse tasks: from organizing cultural life in towns and villages, monitoring work at universities and planning theater repertoires, to reading cultural columns in the press. Already its very name, “apparatus” taken over from the rhetoric of industrial society and its belief in technical progress, was inappropriate to the actual circumstances in Yugoslavia where people mostly lived in rural areas. But, “apparatus”, in terms of machines, was glorified in avant-garde circles as well. There, the new aesthetics of the machine was intended to radically reform the overall habits of both representation and perception.

The meta-language of agitation and propaganda remained an enduring part of the ideological monopoly of the Communist Party and was imported together with the entire Stalinist culture concept. This ideology was, with minor variations, present throughout the cultural space “behind the Iron Curtain”. A critical look at photographs from the first decades of socialism shows that spontaneously “captured” motifs were never a direct manifestation of real life. They were, on the contrary, product of manipulation and simulation of the mass media that was fully controlled by the Party propaganda apparatus. Photography, like the other mass media, was mobilized and employed in order to systematically transform the life of the group and determine the class position of the individual. And that as part of the grandiose utopist project of the new reading of history, of education and re-education communist community.



АРХИТЕКТУРА И УРБАНИЗАМ

ON ARCHITECTURE AND URBANISM

728.5(497.1)“19”
640.4(497.1)“19”

Небојша Антешевић

Универзитет у Београду, Архитектонски факултет
ant.nebojsa@gmail.com

РЕГИОНАЛИЗАМ У МОДЕРНИЗМУ VS. ТУРИЗАМ У СОЦИЈАЛИЗМУ

Расправа о утицајима регионализма на архитектуру модерних туристичких објеката Југославије друге половине 20. века

Апстракт: Рад истражује утицај балканске традиције и подебља на архитектуру модерних туристичких објеката, чија је активна изградња током друге половине 20. века значајно утицала на развој туризма социјалистичке Југославије. Југословенски туризам, као специфичан социјалистички експеримент, представљао је одраз друштвених развојних токова и допринио конституисању југословенског идентитета, као и пропагирању заједништва и колективне среће. Модернизацијска улога туризма се манифестовала кроз сталну градитељску делатност што се видно одражавало на архитектуру туристичких објеката. Након комерцијализације туристичке привреде, почетком шездесетих година прошлог века, туристичка понуда је стално расла, нарочито изградња модерних туристичких капацитета чија архитектонска решења сведоче о ауторској иновативности и слободи приступа новим концептима модерног обликовања. Одступање од начела модерне архитектуре, услед неминовности развоја, било је посебно изражено на типологији туристичких објеката, који су због комерцијалног и тржишног карактера били подложни новим пројектантским могућностима и трендовима. Асимилирајући модерно и контекстуално у архитектури туристичких објеката, пројектанти су обликовали просторе савремене функције, користећи традиционалне обликовне елементе или материјале карактеристичне за поднебље у коме се гради.

Кључне речи: Југославија, туризам, социјализам, туристички објекти, модерна архитектура, регионализам, балканска традиција

ТУРИЗАМ У СОЦИЈАЛИЗМУ

Између југословенског социјализма и тржишног капитализма

Туризам је током двадесетог века постао једна од најразвијенијих услужних индустрија. Обједињујући и ангажујући знатан број различитих области деловања туризам представља значајну привредну грану савременог друштва. На туризам утичу бројни директни и посредни елементи, попут географских потенцијала, различитих транспортних система, услуга угоститељства, банкарства и осигурања, до активности које су основни покретачи туризма, попут одмора, релаксације, авантуре, лечења, верског туризма. Приходи од туризма током прошлог века у многим деловима света су све више расли, утичући на развој не само многих држава, региона или градова, него и на развој разних подручја привреде, инфраструктуре и културе, међу којима архитектура и урбанизам заузимају посебно место.

После Другог светског рата, нарочито од шездесетих година, услед масовне туристичке експанзије у свету, па и у Југославији, стварају се потребе за све већим туристичким капацитетима, који ће утицати на развој типологије туристичких објеката, нове урбанистичке планове и стратегије, примену нових технолошких система и све израженије естетске захтеве обликовања екстеријера и ентеријера. Туристичка архитектура чини посебан део туристичке понуде, чије су се пројектантске концепције мењале током прошлог века, од радикалног модернизма и типолошке примене туристичких елемената, преко пројеката интернационалног функционализма, трагања за новим обликовним решењима надахнутим регионалним контекстом до објеката на трагу постмодернизма. Објекти туризма представљају специфичан градитељски тип на чију изградњу утичу бројни друштвени и привредни развојни токови и у директној су вези са његовим планирањем, стратегијама и развојем.

Југословенски туризам друге половине 20. века био је условљен активним друштвеним развојем и прогресивним карактером који је требало да привуче што већи број страних туриста и омогући прилив девиза, док је с друге стране, у виду одмора и путовања, туризам имао за циљ да донесе благостање грађанској, односно социјално јединство радничкој класи. Модернизацијска улога туризма се манифестовала кроз сталну градитељску делатност, што се видно одражавало на архитектуру туристичких објеката. Модерни туристички објекти Југославије у 20. веку обухватају велики број објеката и представљају значајан допринос развоју савремених архитектонских концепата и њиховој друштвеној актуализацији.

Ера модерног туризма на простору Југославије почиње крајем двадесетих година прошлог века и везује се за оснивање нових и обнову старих удружења за промет туриста, изградњу нових саобраћајних мрежа, те усмерену државну политику и пропаганду. Развој туризма је пратила и изградња хотелских објеката, којих

није било довољно, нарочито у првој половини треће деценије. Завршетком Другог светског рата настали су нови политички, друштвени и културолошки односи који су у наредне четири деценије трасирали пут развоја југословенског друштва. Друштвени стандард је током времена растао, а потребе за новим инвестицијама, улагањима и изградњом су биле све веће. Нова ера туризма у Југославији значајно ће утицати на југословенску привреду и обележити на посебан начин историју социјалистичке Југославије и њено друштво. Државна заједница, Социјалистичка Федеративна Република Југославија, заступајући идеју друштвене једнакости и нови свеопшти полет, настојала је да на свим пољима социјалистичког друштва трасира пут заједништва и колективне среће.

Угледајући се на енглеску и совјетску туристичку стратегију усмерену грађанској и радничкој класи, Југославија већ од 1946. уводи социјални туризам као део политике благостања, сматрајући га покретачем модернизације. Користећи географске потенцијале и свој геополитички положај (у међузони између западног и источног блока) Југославија је већ почетком педесетих година своју привредну политику усмерила развојним потенцијалима туризма. Туризам је тако имао двојни карактер, с једне стране осликавао је радничка права гарантована законом, док је с друге представљао масовну индустрију подстакнута моделом привредног капитализма (Kulić, Mrduljaš, 2012, стр. 180). Нови облик социјалистичког туризма је проистекао из давања смисла слободном времену, које постаје привилегија послератне радничке класе, док држава слободно време користи зарад постизања социјалне хармоније, утиче на обнову и подстрек радне енергије, јача национални идентитет и општу колективност, чини људе задовољним и поносним (Duda, 2011, стр. 28–29). Југословенска идеологија једнакости је управо у домену туризма видела начин за еманципацију југословенског друштва.



Сл. 1

Борис Магаш, хотелски комплекс „Халудово“, Малинска, Крк (Хрватска), 1971–1972.

Након разлаза са Совјетским Савезом Југославија је значајно ревидирала своју туристичку стратегију, усмеравајући потенцијале западном тржишту. Промовисању туризма у иностранству допринела је југословенска спољна политика и туристичка пропаганда (Tchoukarine, 2013, стр. 150). Председник Тито је 1962. говорио о развоју међународног туризма, истичући да је тај економски сектор запостављен те да Југословени морају побољшати саобраћајну инфраструктуру, саградити хотелe, а странце „емотивно везати“ уз Јадран (Четврти пленум ЦК СКЈ, 1962, стр. 17). Активности у циљу развоја и организације југословенског туризма постепено је пратила и изградња туристичких објеката, која ће у наредним деценијама достићи завидне резултате у погледу нових архитектонских решења, различитих приступа према обликовним и функционалним аспектима, те модернизација градње.

Шездесете године доносе пораст туризма у целом свету а у Југославији ће овај период остати запамћен по комерцијализацији туризма. Поред туристичких објеката на Јадрану грађени су хотелски објекти и одмаралишта на планинама, нарочито у Словенији и Србији, а сви већи градови у Југославији добијају нове градске хотеле. Туризам је био покретач развоја који је доносио модернизацију која се највише одражавала у до тада неразвијеним деловима земље. Стално повећање броја страних туриста до осамдесетих година утицало је на квалитет туристичке понуде и услуге, посредно се одражавајући на архитектонска решења хотелских објеката, проширење хотелских садржаја и обликовање ентеријера. Туристичка „пропаганда“ исказана језиком архитектуре давала је пуну слободу архитектима у креирању и обликовању туристичке архитектуре у регионалним оквирима Југославије.

РЕГИОНАЛИЗАМ У МОДЕРНИЗМУ

Могућности промене парадигме модерног обликовања

Југословенски туризам представљао је специфичан социјалистички експеримент, који се испољавао кроз широк спектар, за социјалистички етос и комунистичко окружење, прогресивних настојања и активности, доприносећи изградњи југословенске културе. Томе у прилог иде запажање туристичког коментатора из 1968. године да промоција туризма није била само усмерена страним туристима, него је и доприносила „узајамној освештености и настављању процеса повезивања међу *народима* у оквиру наше земље [...] који јача јединство и убрзава процес узајамног идеолошког интегрисања наших народа“ (Vukanović, 1968, стр. 79). Овакав режијски карактер туристичке презентације омогућавао је да се културни плурализам обједини у јединствен југословенски топос у коме је туризам имао повезујућу улогу. У процесу развоја туризма Југословени су могли пронаћи потврду властите аутентичне модерности, утемељене на културном наслеђу и традицији, посебно оној вернакуларној, која се сматрала најподеснијом и бенигном за пропаганду о историјском континуитету јужнословенских народа. Може се рећи да је

Сл. 2



Златко Угљен, (градски) хотел „Високо“, Високо (Босна и Херцеговина), 1969–1974.
 Рекламна брошура хотела Високо из 1970-их

социјализам придонео зачудном, неспојивом односу туризма с традицијом и историјом, стварајући неизвесност које делове историје је могуће оживети и валоризовати као прихватљив објекат туристичке потрошње (Patterson, 2013, стр. 390).

Напуштањем социјалистичког реализма у новом културно-политичком миљеу настао је на југословенској уметничкој сцени специфичан феномен означен термином *социјалистички естетизам*, чиме је направљен суштински прелаз са *тематског на пластично, са предметног мотива на естетски предмет* (Попадић, 2010, стр. 248). У интерпретацији историчара архитектуре Милоша Перовића идеологија социјалистичког естетизма најбоље се одсликава у стамбеној архитектури (Попадић, 2010, стр. 249), док се његово присуство и улога у туристичкој архитектури тек требају утврдити. Специфичност туристичке архитектуре се огледала у ликовној допадљивости и просторној целовитости (многи туристички објекти, посебно они високе категорије пројектовани су у тотал-дизајну) из чега је проистекао својеврсни естетизовани модел који је учествовао у презентацији југословенског друштва и туризма, нарочито страним туристима, од којих је знатно зависио туристички профит. Према Александру Миленковићу архитекти су после слома доктрине социјалистичког реализма осетили пуну самосталност у својој стваралачкој области, те је у односу на друге уметничке дисциплине, архитектура лебдела у апсолутном идеолошком вакууму, практично без и најмањег уплива политичких структура (Milenković, 1988, стр. 34).

Иако је у Југославији доста наглашавано богатство културног плурализма, у архитектури су многи зазирали од традиционалних уплива, док нису почели током педесетих година све чешће пристизати светски примери архитектуре обојене локалним контекстом и елементима градитељске традиције. Анализирањем и ревалоризовањем архитектуре прошлости, архитекти су почели да извлаче корисна и универзална искуства, како морфолошка тако и она социолошка, спајајући трајне вредности произашле из човековог дијалога духа, места и потребâ с императивима времена у коме живе (Antešević, 2013a, стр. 467). Временом су архитекти поста-

Сл. 3



Андрија Чичин-Шаин и Жарко Винчек, хотел „Либертас“,
Дубровник (Хрватска), 1968–1974.

ли мање доследни у поимању принципа модерне архитектуре. У предговору књизи *Архитектура Босне и пут у савремено* Ле Корбизије истиче значај усмерености човечких осећања према контексту и уметности, јер човек надахнут стварима природе и вођен новим идејама ствараће увек свежа и оригинална решења, прожета разумевањем и самосвешћу (Neidhardt & Grabrijan, 1957, стр. 7). Снага регионалне културе је у њеној способности да сабије уметнички и критички потенцијал регије и истовремено асимилира и реинтерпретира нове глобалне утицаје (Antešević, 2013a, стр. 467).

У атмосфери општег друштвеног полета, архитекти су се нашли у позицији где су потребе и могућности за изградњом биле велике, а смернице и путокази различити. Било је то време општег процвата функционалистичке интернационалне архитектуре као симбола слободе стваралаштва и тежњи светским стандардима развијеног индустријског друштва. Услед све већег неразумевања и све чешћих застрањивања у погледу тумачења принципа и теоријских аспеката модерне архитектуре, од стране генерација архитеката модерниста који су деловали до појаве постмодерне, долазило је до слепих прихватања темељних парола предводника модерне архитектуре „као опште вредне догме, што њихове идеје поједностављују, осиромашују и шаблонизују, а у многим случајевима и погрешно или једнострано тумаче“ (Kečkemet, 1976, стр. 21). Удаљавајући се од личног, подстакнутог стваралачким процесима заснованим на интуицији, емоцијама, искуству и контексту,

многи архитекти бивају ограничени индивидуалним и колективним примерима „у бескрајној могућности епигонског опонашања страних и домаћих узора“ (Kečkemet, 1976, стр. 13).

У домену туристичке изградње друге половине 20. века у Југославији требало би разликовати објекте грађене за масовну употребу, као што су радничка одмаралишта и хотели ниже категорије социјалног карактера или објекти који су грађени с циљем брзе рентабилности, и туристичке објекте комерцијалне намене, обично више категоризације, који прате савремене туристичке стандарде с различитим услужним садржајима. У годинама после Другог светског рата, а нарочито током прве половине педесетих, у туристичкој архитектури су због оскудних материјалних могућности и изражене социјалне политике преовладала радничка одмаралишта, често типизираних пројектантских решења с основним садржајима и опремљеношћу. Како су се економске и политичке прилике временом поправљале, а „социјалистички темељи Југославије били све сигурнији и све популарнији током 1960-их и 1970-их, постало је мање нужно наглашавати револуционарни раскид с прошлошћу“ (Patterson, 2013, стр. 391), што је допринело да и туризам и туристичка архитектура добију замаха праћен новим друштвеним и економским захтевима. Ако је туризам у деценији после рата имао изразито социјални и еманципаторски карактер, онда је током седме и осме деценије био оријентисан савременим туристичким стандардима, при чему је политичка димензија била замењена одрживом.

Одступање од начелâ модерне архитектуре, услед неминовности развоја, било је посебно изражено на типологији туристичких објеката, који су због тржишног карактера били подложни новим пројектантским могућностима и трендовима. Хотелска је изградња пружила пројектантима много веће могућности и слободу обликовања него дотадашња стамбена изградња, јер су репрезентативност и ефикасност хотела уједно део туристичке привреде (Kečkemet, 1976, стр. 26). Асимилирајући модерно и контекстуално (регионално) у архитектури туристичких објеката, пројектанти су обликовали просторе савремене функције користећи традиционалне обликовне елементе или материјале карактеристичне за поднебље у коме се гради. У осврту на пројекат туристичког комплекса „Халудово“ на острву Крку, аутор архитекта Борис Магаш износи неколико запажања и питања о улози архитектуре у туризму и односу према окружењу:

Може ли се један те исти пројект обликоване експликације хотела једноставно преносити из равнице на море, а с мора у планине? Да ли је уопће један волумен с прозорима архитектура туризма? Није ли архитектура у туризму обликовање простора у ком амбијентална вриједност постаје примарни захтјев; потпуно прожимање природног феномена с креативним потенцијалима човјека; обликовна компонента као вриједност у стварању угођаја; појам „лијепог“ као потреба; просторни доживљај као основна функција; лирика као тема? (Магаш, 1972, стр. 33).

Сл. 4



Иван Антић, (бањски) хотел „Бреза“, Врњачка бања (Србија), 1977.

Архитектура туристичких објеката надахнута регионалним утицајима постаје значајан део туристичке понуде, јер туристе све више привлаче карактеристике и специфичности регије коју посећују. Овакав талас туристичке изградње првенствено је захватио велике туристичке земље попут Шпаније, Италије и Грчке, често се удаљавајући од основне намере што је резултирало неинвентивним, гломазним и изразито декоративним туристичким комплексима и ансамблима. У Југославији је регионализам, бар у туристичкој архитектури показао боље резултате, издвајајући је као „значајан типолошко-морфолошки елемент традиције модерне архитектуре 20. века“ (Körble, 2009, стр. 278). Утицај регионализма на архитектуру модерних туристичких објеката у Југославији друге половине двадесетог века могао би се посматрати кроз четири морфолошка и естетско-обликовна аспекта: 1) обликовна структура екстеријера и однос према окружењу, 2) елементи архитектуре и њихово обликовање, 3) материјализација, 4) обликовање и опремање ентеријера. Често су се ови обликовни аспекти регионализма међусобно прожимали или је био истакнут или интерпретиран један од њих, што је временом у савременој пројектантској пракси довело до нових обликовних могућности.

Обликовна структура екстеријера и однос према окружењу. – Овај аспект туристичке архитектуре је нарочито карактеристичан код објеката који су грађени у планинским и медитеранским амбијентима живописног пејзажа и наглашене сликовитости или где је преовладавао утицај богатог градитељског наслеђа културно-историјских целина. Пројектантски тренд интернационалне и функционалистичке кубичне архитектуре био је присутан извесно време и у туристичкој архитектури на Јадранској обали, примењен углавном на хотелске објекте, што се показало као нерационално и урбанистички наметљиво за медитерански градски амбијент.

Сл. 5



Емил Игор, (приморски) хотелски комплекс „Uvala Scott“, Краљевица (Хрватска), 1968.
Награђен савезном наградом „Борбе“ за архитектуру 1969.

Приступ проистекао из урбанитета и принципа урбанизма модерног града није одговарао имплементацији у сложене просторне структуре и односе медитеранских историјских градова или природног амбијента. Несумњиво, мање просторно-типолошке погрешке произилазе из хоризонталне артикулације волумена у пејзажу, за разлику од форсирања вертикалних волумена, који су се често неоправдано наметали као тобоже нужне тачке урбанистичке артикулације у пејзажу, као да је природи потребна артифицијелна дорада или акцендовање (Körble, 2009, стр. 275). Многи хотелски објекти су током 1960-их превазишли уобичајене моделе урбанистичке и функционалне концепције, углавном једноставне кубичне двотракте модерне архитектуре, захватајући веће просторе у виду насеља и комплекса, често пратећи и обликујући топографију медитеранског терена (углавном великих лагуна и увала) или обликовањем опонашајући планинске масиве, стапајући се тако са природним амбијентом. Овакав пејзажни карактер туристичких објеката допринео је карактеризацији туристичке архитектуре чија решења и визуелна култура изискују посебну анализу. Међу туристичким објектима који су својим обликовањем били усклађени с мерилима пејзажа истичу се: хотелско насеље „Увала Скот“ у Краљевици, 1969, И. Емил; хотел „Марина Лучица“ у Примоштену, 1969–1972, Л. Перковић; хотел „Либертас“ у Дубровнику, 1968–1972, А. Чичин-Шаин и Ж. Винцек; одмара-

Сл. 6



Јанез Лајовиц, (планински) хотел „Канин“, Бовец (Словенија), 1973.
Награђен савезном наградом „Борбе“ за архитектуру 1973.

лиште „Нарцис“ на Златибору, 1963, М. Митровић; хотел „Панорама“ на Златару, 1969, А. Кековић; хотел „Дивчибаре“ на Дивчибарама, 1974, Д. Настић; хотел „Канин“ у Бовецу, 1973, Ј. Лајовиц; хотелски комплекс „Десарет“ у Пештани (Охрид), 1973, П. Митков; хотел „Вучко“ на Јахорини, 1982–1983, З. Угљен; хотел „Игман“ на Игману, 1983, А. Џувић.

2) *Елементи архитектуре и њихово обликовање*. – Обликовање елемената архитектуре који граде архитектонску структуру или композицију, посебно код модерних туристичких објеката, представљало је значајан пројектантски задатак који је допринео општем карактеру туристичке архитектуре, њеној популаризацији и презентацији у оквиру туристичке понуде. На овај начин архитектура превазилази своју основну намену и постаје средство комуникације са потенцијалним туристима, што је посебно карактеристично за туристичка места која се одликују специфичним природним или културно-историјским амбијентима. У срединама с развијеном градитељском традицијом и наслеђем, попут медитеранских старих градова или планинских амбијената с богатим народним градитељством, архитекте су биле суочене са задатком како ускладити савремене туристичке захтеве и потребе с карактеристикама окружења, а да се при томе не угрозе историјске и амбијенталне вредности. Потребно је нагласити да традиција није свуда на исти начин, у истом облику и у истој мери присутна, те да њена заступљеност и интензитет утицаја на друштвено-културолошки миље нису у свим срединама исти. Угледати се на традицију не значи дословно копирати и преносити њене морфолошке, просторне или градивне елементе, него је потребно разумети њен шири аксиолошки значај на друштвени и културолошки контекст (Antešević, 2013a, стр. 479). Довољна је понекад нека асоцијација традиционалног прочеља, габарита, неки камени зид, кос кров, неки функционални елемент преузет из културе баштине, да се та веза успостави (Kečekemet, 1976, стр. 15). Туристичка архитектура је услед масовног туризма постала саставни и неизоставан део *туристичке дестинације*,¹ док је њено обликовање било изазов многим архитектима, с намером да се успостави дијалог с окружењем и очува континуитет градитељске традиције произашле из услова места. Иако је овакав приступ имао углавном естетски карактер, залагањем савесних архитеката допринео је да се очува амбијенталност туристичких дестинација, што није увек био случај у области туристичке изградње која је неповратно изменила физиономију многих предела туристичких области.

У пројектантској пракси туристичке архитектуре друге половине 20. века као чести обликовни или конструктивни мотиви, инспирисани традиционалним градитељством, коришћени су: елементи традиционалних кровних конструкција (нарочито код планинских хотела или мотела), стрехе, балкони, лође, тремови, сту-

¹ Појам *туристичке дестинације* су увеле Санда Вебер и Врсна Микачић, по којим је туристичка дестинација место интензивног окупљања туриста због различитих користи које им пружа, а које представљају детерминанте њене туристичке активности, а што је директно повезано с хотелском архитектонском типологијом и морфологијом. Видети у: Weber, Mikičić, 1995 стр. 52.

Сл. 7



Златко Угљен, (градски) хотел „Брегава“, Столац (Босна и Херцеговина), 1975–1977.

бови, прозорски отвори и њихова обрада, дократи, димњаци, брисолеји и гриље, лантерне, камени подзиди и др. Поред преузимања конкретних обликовних елемената из богатог градитељског фондуса прошлости, архитекти су пројектујући туристичке објекте, савремене функције и често великих капацитета и габарита, поседали за апстраховањем разних контекстуалних мотива што је омогућило да се буде доследан у савременом обликовању, а да се у исто време поштују услови локације и историје. Архитекта Здравко Бреговац је логично поставио овај проблем, тако да при пројектовању хотела „Барбара“ у Задру није користио видљиве традиционалне елементе, већ је складним рашчлањивањем маса, балкона, зидова и прозора асоцирао сликовиту разиграност старих далматинских насеља, медитеранску живописност, игру светла и сенке (Кеџекемет, 1976, стр. 27). Запажени туристички објекти који у обликовању користе и интерпретирају елементе традиционалне архитектуре су: хотел „Маестрал“ у Брелима поред Макарске, 1966, Ј. Де Лука, А. Рожић и М. Салај; хотел „Барбара“ у Задру, 1970, З. Бреговац; хотел „Плат“ у Млинима, 1971, П. Кушан; хотел „Bellevue“, 1963. и хотел „Језеро“ 1970. на Плитвицама, З. Бреговац; мотел „Сљеме“ у Прелуку код Ријеке, 1965, И. Витић; хотел „Подгорица“ у Подгорици, 1966, С. Радевић; хотел „Палисад“ Партизанске воде, 1967, Ј. Јефтановић; хотел „Оморика“ Копаоник, 1978, Н. Томановић и Н. Филиповић; хотел „Лек“ у Крањској гори, 1972, И. Пешкулин; хотел „Брегава“ у Столцу, 1977, З. Угљен.

3) *Материјализација*. – Примена традиционалних материјала, дрвета и камена, била је честа код туристичких објеката који су пројектовани под утицајем регионализма. Аспект материјализације уз коришћење традиционалних материјала био је пре свега присутан код спољашњег обликовања туристичких објеката, јер је улога фасада била да успоставе дијалог објекта с окружењем. Архитекти су при обликовању туристичке архитектуре поседали за материјалима попут дрвета и камена, посебно у оним срединама где су били изражени контекстуални мотиви, доминантно природно окружење или историјска градитељска баштина, попут планинских и брдских предела, медитеранских амбијената или старих градских простора. У планинским хотелима и мотелима била је уобичајена употреба дрвета у спољашњем као и у унутрашњем обликовању, док је у приморским крајевима пре-

овладавала примена обично локалног камена за поједине сегменте архитектуре, који је тако употребљен градио својеврсну спону између природе и стваралачког континуитета. Примена камена у архитектури модерног израза била је одраз постојаности градитељске традиције транспоноване кроз време, задржавајући своје основне естетске карактеристике. Камени зидови у пројектима архитеката модерниста нашли су се често у истом окружењу са објектима народног градитељства минулих епоха, проговарајући заједничким језиком једноставног израза равних површина (Antešević, 2013b, стр. 144).

Материјализација ентеријера, посебно код хотелских објеката, била је усклађена с њиховим углавном савременим обликовањем и опремањем, док је присуство традиционалних материјала било ређе или су обликовно допуњавали изглед ентеријера као повезница с екстеријером, или су њима били материјализовани поједини конструктивни елементи. Тако је архитекта Анте Рожић, један од аутора хотела „Маестрал“ у Брели покрај Макарске, објашњавајући карактеристике хотела, нагласио употребу камене седре за подзиде, која је у облику високих зидова провучена кроз објекат хотела (Rožić, 2013, стр. 44). У једном од хотелских салона било је планирано да буде постављена уметничка таписерија Јагоде Буић, али како је зид с каменом седром прошао кроз тај салон, архитекта Бернарди је предложио да се кроз таписерију види камен, те је уметница за ту прилику по први пут направила таписерију са шупљинама.

Модерне туристичке објекте Југославије на којима је био присутан утицај регионализма у спољашњем обликовању или кроз различите елементе архитектуре, обично је пратила и одговарајућа материјализација, тако да се у њиховој архитектури прожимало неколико аспеката регионализма кроз савремене функционалне и конструктивне захтеве. Међу туристичким објектима друге половине 20. века издвајају се два карактеристична примера материјализације. На градском хотелу „Подгорица“ (1966) у Подгорици, архитектица Светлана Радевић је остварила директну везу између структуре објекта хотела који се наднео над Морачом и рушевинама старог Немањиног града на другој обали, где у материјалу тих рушевина,



Сл. 8

Светлана Радевић, (градски) хотел „Подгорица“, Подгорица, Црна Гора, 1966.
Награђен савезном наградом „Борбе“ за 1967. и републичком наградом „13. јул“ за 1968.

Сл. 9



Андрија Чичин-Шаин, туристичко насеље „Полари“, Ровињ (Хрватска), 1969–1979.

каменим облацима које носи Морача својим током, треба тражити и зачетак архитектонске идеје за решење објекта хотела (Dakić, 1968, стр. 30). Конструктивни попречни и носећи бетонски зидови обрађени каменом облацима уметнутим у бетон, били су увучени у ентеријер објекта, те у додиру с топлијим материјалима и бојама подова, облога и отвора, попут дрвета и текстила, деловали су пријатније.

Пример туристичке архитектуре с Јадранске обале, где преовладава аспект боје у обликовању и материјализацији, је туристичко насеље „Полари“ или, како се данас назива *Villaas Rubin*, смештено у непосредној близини града Ровиња, на терену уз море и окружено старим маслиницама. Грађено етапно током десет година (1969–1979) према пројекту Андрије Чичин-Шаина, насеље „Полари“ у целости носи печат медитеранских урбаних структура: објекти, улице и тргови обликовани су карактеристичним приморским елементима, коси кровови прекривени каналицама, вањски стубови и тремови, лође, сухи пролази, перголе с вином лозом, камено поплочање, тек су неки од обликовних мотива у функцији евоцирања традиције (Gović, 2009, стр. 38). Са сликарима Раулом Голдонијем и Еугеном Кокотом, Чичин-Шаин је сарађивао у стварању колористичке визије насеља. Избор боја за прочеља смештајних објеката и њихов учинак на целокупни доживљај насеља био је од велике важности: пастелно-жута, окер, љубичаста, плава и венецијански црвена, као пет основних боја истарске архитектуре на западној обали, нашле су своје место и у туристичком насељу *Полари*. Стога овај туристички комплекс своју привлачност, атрактивност па и комерцијалност дугује, чини се, управо вештој примени колорита (Gović, 2009, стр. 38).

4) *Обликовање ентеријера*. – Обликовање и опремања ентеријера туристичких објеката надахнуто традиционалним обликовним елементима и занатством, односно присуство регионализма у унутрашњој архитектури, било је мање заступљено у односу на екстеријер. Ентеријери туристичких објеката, без обзира на тип (град-

Сл. 10

Сл. 11



Златко Угљен, хотел „Ружа“, Мостар (Босна и Херцеговина), 1974–1977.
Сегмент ентеријера лобија хотела



Ахмед Џувић, хотел „Игман“, Игман – Сарајево (Босна и Херцеговина), 1983.
Сегмент ентеријера лобија хотела

ски, планински, приморски, бањски), углавном су били савремено дизајнирани и опремљени, мада постоје и бројни примери где је преовладао утицај регионализма. Овакав приступ обликовању ентеријера био је ретко примењиван код градских хотела, јер су прилагођени савременим потребама градске средине, док су се код хотела, мотела или туристичких насеља на приморју или планинама архитекти опредељивали да ентеријерима дају карактеристичан локални израз. Делови хотелских објеката чији су ентеријери обликовани традиционалним градивним елементима и материјалима, обично су репрезентативни простори попут рецепције, лобија, хола, кафеа, ресторана, салона и сл.

Јединствени примери туристичке архитектуре у бившој Југославији били су хотелски објекти архитектуре Златка Угљена, чију је спољашњу архитектуру пратило адекватно ентеријерско обликовање и дизајн намештаја. Два градска хотела у старим босанско-херцеговачким градовима пројектована у тотал-дизајну били су хотели „Високо“ у Високом и „Ружа“ у Мостару. За хотел у Мостару, здању у коме су се прожимали традиција и модерност, Златко Угљен је једном приликом изјавио: „Ту се човјек морао ушуњати, ући непримијећен да се не повриједи стољетни склад“ (Stojić, 2007, стр. 10).

МЕСТО, ТУРИЗАМ, АРХИТЕКТУРА

Туристичка архитектура као вредност туристичке понуде

Присуство регионализма у туристичкој архитектури Југославије друге половине 20. века утицало је на развој савремене архитектонске праксе, обликујући сцену југословенског туризма у процесу конституисања специфичног социјалистичког културног идентитета. У јеку глобализације, која услед технолошког развоја у деценијама после Другог светског рата све више јача, туризам постаје масовна индустрија усмерена привредној и културној модернизацији, чије су се универзалистичке премисе временом оријентисале ка локалним карактеристикама. Југословенски туризам је у том контексту имао интегралну улогу јер је учествовао у јачању југословенског идентитета заснованог на културном плурализму „југословенских“ народа, те био вођен савременим тржишним условима. Путовањима у друге делове земље југословенски народи би научили гледати један другог као браћа и стекли би југословенски идентитет (Yeomans, 2013, стр. 121). Упознавање региона Југославије иницирало је различиту туристичку понуду и презентацију, у чему је учествовала и туристичка архитектура, те је без обзира „на социјалне и комерцијалне домене туризма, била јасна идеолошка порука – Југославија је свима требала бити рај за одмор“ (Taylor & Grandits, 2013, стр. 42).

Локално и традиционално у архитектури туристичких објеката Југославије требало је да укажу на изворно порекло балканских народа као својеврсне парадигме југословенског националног и културног идентитета. Појам „критички регионализам“ који је успоставио историчар и теоретичар архитектуре Кенет Фремптон (Kenneth Frampton), код туристичких објеката у Југославији је имао наглашен обликовни (стилски) и сентиментални карактер којим су се у савременој архитектури евоцирале „универзалне“ вредности регионалног наслеђа Југославије. Појаву регионализма [...] условили су, међу осталим, и такви чиниоци као што је одређен напредак, али и одређена врста антицентралистичког консензуса – аспирације за неким обликом културне, економске и политичке независности (Frempton, 2004, стр. 314). Националне или регионалне културе не могу на исти начин, истом брзином и истим резултатом апсорбовати утицаје савременог друштва, нарочито ако су јаче укорене у идеолошки и културни идентитет. Такође, регионалну културу не би требало посматрати као нешто дато и непроменљиво, него као наслеђене вредности које треба свесно култивисати и богатити, доводећи регионално у склад са захтевима савременог друштва (Antešević, 2013a, стр. 467). Ништа се са прошлим у архитектури не може чинити без продубљеног мишљења и разумевања сопственог времена, као и његових развојних праваца (Radović, 1990, стр. 8). Став према прошлости постаје стваралачки – истиче историчар архитектуре Сигфрид Гидеон

(Sigfried Giedion) – ако је архитекта у стању да схвати њен унутрашњи смисао, иначе се извитопери у опасну забаву када човек само претура по њеним облицима и резултат таквог односа је *playboy* архитектура (Giedion, 1969, стр. 28).

Интензивну примену регионализма у туристичкој архитектури Југославије, изразито од шездесетих година прошлог века, оправдава њихова намена. Регионализам као пројектантски обликовни метод пратио је савремене функционалне захтеве туристичких објеката. Активна примена регионалиста на другим типологијама објеката (стамбеним, школским, здравственим, пословним и др.) вероватно би била неоправдана, нерационална или чак непотребна, нарочито ако подразумева изразито наглашене обликовне карактеристике (цитате, елементе, композицију), као што је то био случај код многобројних примера туристичке архитектуре. Туристичка архитектура, која иначе по својој функцији није део свакодневних животних активности и потреба, него је углавном усмерена оним човековим активностима које подразумевају одмор и путовање, могла је да апсорбује различите обликовне регионалне утицаје и да их прилагоди савременим функцијама. О томе сведоче и многобројни светски примери туристичких објеката, изразито у оним срединама с богатом природном и културном баштином. Архитектура у туризму постаје део туристичке дестинације и понуде, тако да је њено обликовање од шездесетих све више ослобођено многобројних ограничења и стандардизација, који су због економских услова били присутни док је туризам имао изразито социјално усмерење. Од како туризам у Југославији постаје стратешки циљ, тако је и туристичка архитектура постала поље експериментисања и важан део туристичке понуде, јер је Југославија требало бити конкурентна на широком туристичком тржишту Европе. Потреба да се изгради велики број туристичких објеката у овим специфичним условима изнедрило је групу архитеката који су се специјализовали за хотелски дизајн, што је заузврат довело до јединствене еволуције архитектонске културе (Kulić, Mrduljaš, 2012, стр. 182).

Оберучке прихватајући пројектантске задатке у области туристичке индустрије, архитекти, међу којима су многи остали познати управо по пројектима



Сл. 12

Александар Кековић, (планински) хотел „Панорама“, Златар (Србија), 1969.

Сл. 13



Богдан Божовић и Фахро Ломигорић, (бањски) хотел „Кардиал“, Бања Врућница (Теслић, Босна и Херцеговина), 1974–1976.

туристичке архитектуре, настојали су да у мноштву могућности које су произашле из југословенског друштвеног контекста усмереног убрзаној модернизацији, препознају карактеристике „места“, преносећи их у савремен архитектонски израз. Наравно, овде је реч о оним позитивним и успелим примерима „експериментисања“ у туристичкој архитектури, што не значи да су сви архитекти једнако вредно одговорили на прихваћене пројектантске задатке. Лоша и неуспела хотелска архитектура је у великој мери последица различитих околности и ангажмана појединаца и различитих професионалних сфера (Körble, 2009, стр. 281). Током шездесетих и седамдесетих година на туристичку архитектуру рефлектује се једно од кључних питања, „служи ли туризам простору или простор туризму“ (Ћорак, 1973, стр. 42), те опасна заблуда да се расположиви туристички простор мора максимално покрити смештајним капацитетима (Körble, 2009, стр. 281). Регионализам је у овом најзначајнијем периоду туристичке изградње и модернизације југословенског туризма имао запажену улогу, не само у погледу карактеризације туристичке понуде, него је првенствено утицао на афирмативан однос према затеченом простору и локалној традицији, издвојивши се као трајно обележје у оквиру туристичке архитектуре, окупљајући временом све више присталица. У типологији туристичких објеката регионализам није био маргинална пракса која би се критички односила према модернизацији, већ напротив, био је подстакнут савременом пројектантском мисли – напредним морфолошким и функционалним односима.

Са традицијом, истиче Ранко Радовић, постоји само један могући однос: равноправан и критички дијалог, бодро, отворено читање, разумевање, тумачење, трансформисање и дограђивање њених језика и мотива, њене унутрашњости и ду-

ховности, њених елемената и извођења, њених социјалних и историјских реали-тета (Radović, 1990, стр. 7, 8). Иако се према Фремptonу критички регионализам показује као свесно ограничена архитектура (Frempton, 2004, стр. 327), многобројни примери туристичке архитектуре Југославије друге половине 20. века сведоче о подстицајним и креативним могућностима стварања савремене архитектуре надахнуте карактером *места* и оријентисане одрживим потребама савременог друштва.

ЛИТЕРАТУРА

- Antešević, N. (2013a). The influence of Balkan tradition at the Yugoslav architecture of the twentieth century – theoretical and historical treatise through review of selected chronological-spatial examples. In: Bogdanović, R. (Ed.): *I International conference and exhibition „On Architecture“* (462–483). Belgrade: STRAND – Sustainable Urban Society Association.
- Antešević, N. (2013b). The use of stone and traditional stone building techniques in Bosnian modern architecture from 1945 to 1965. In: Dimitrijević, V. (Ed.): *3rd International Conference „Harmony of nature and spirituality in stone“* (133–146). Belgrade: Stone Studio Association.
- Vukanović, Đ. (1968) *Umjetnički izraz u turističkoj propagandi*. Beograd: Putnik.
- Gović, V. (2009). *Andrija Čičin-Šain*. Muzej grada Rijeke, 27. listopada 2009. – 31. siječnja 2010. Katalog izložbe. Rijeka: Muzej grada Rijeke.
- Giedion, S. (1969). *Prostor, vreme, arhitektura*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Dakić, S. (1968). Hotel *Podgorica* u Titogradu. *Arhitektura*, 99–100, 30–35.
- Duda, I. (2011). Turizam narodu. Godišnji odmor kao proizvod socijalističke modernizacije. *Čovjek i prostor*, 05–06 (684–685), 28–32.
- Kečkemet, D. (1976). Uloga tradicije u suvremenoj arhitekturi. *Život umjetnosti*, 24–15, 12–31.
- Körbler, I. (2010). Hotelska turistička baština. U: T. Premerl (Ur.), *Hrvatska arhitektura u XX. Stoljeću. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u palači Matice Hrvatske 8–10. studenoga 2007*, (271–285). Zagreb: Matica hrvatska.
- Kulić, V., Mrduljaš, M. & Thaler, W. (2012). *Modernism in-between: The mediator architecture of socialist Yugoslavia*. Berlin: Jovis.
- Magaš, B. (1972). Uz temu turističkog kompleksa Haludovo. *Arhitektura*, 115, 33.
- Milenković, A. (1988). *Arhitektura horizonti vrednovanja*. Beograd: Naučna knjiga.
- Neidhardt, J., Grabrijan, D. (1957). *Arhitektura Bosne i put u savremeno*. Ljubljana: Državna izložba Slovenije.
- Patterson, Стр. Н. (2013). Jugoslavija kakva je nekad bila. Šta su turizam i dokolica značili u povijesti socijalističke federacije. U: H. Grandits & K. Taylor (Ur.), *Sunčana strana Jugoslavije. Povijest turizma u socijalizmu* (373–408). Zagreb: Srednja Europa.
- Попадић, М. (2010). Нови улепшани свет: социјалистички естетизам и архитектура. У: А. Кадријевић (Ур.), *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 38, (247–260). Нови Сад: Матица Српска.
- Radović, R. (1990). Podsticajno, zagonetno i varljivo mesto tradicije u arhitekturi. *De re Aedificatoria*, 1, 7–24.

- Rožić, A. (2013). Između tradicije i modernosti. Intervju vodili Ante Nikša Bilić i Tadej Glažar. *Oris: časopis za arhitekturu i kulturu življenja*, 81, God. XV, 40–57.
- Stojić, M. (2007). Ugljen i dijamanti. *Feral Tribune* (Split), 1135, 10.
- Taylor, K. & Grandits, H. (2013). Turizam i stvaranje socijalističke Jugoslavije. U: H. Grandits & K. Taylor (Ur.), *Sunčana strana Jugoslavije. Povijest turizma u socijalizmu*, 23–51. Zagreb: Srednja Europa.
- Tchoukarine, I. (2013). Jugoslavenski put do međunarodnog turizma. Otvaranje, decentralizacija i propaganda u prvoj polovici 1950-ih. U: H. Grandits & K. Taylor (Ur.), *Sunčana strana Jugoslavije. Povijest turizma u socijalizmu*, 125–154. Zagreb: Srednja Europa.
- Frempton, K. (2004). *Moderna arhitektura. Krička istorija*. Beograd: Orion Art.
- Četvrti plenum CK SKJ, SFR Jugoslavija, (1962). Beograd: Komunist.
- Čorak, Ž. (1973). Stil i karakter suvremenih zahvata u jadranski prostor. *Život umjetnosti*, 19–20, 34–58.
- Weber, S., Mikačić, V. (1995). Determinante atraktivnosti turističkih destinacija – županija u Hrvatskoj. *Turizam*, Vol. 43, 3–4, 52.
- Yeomans, R. (2013). Od drugova do potrošača. Odmor, slobodno vrijeme i ideologija u komunističkoj Jugoslaviji. U: H. Grandits & K. Taylor (Ur.), *Sunčana strana Jugoslavije. Povijest turizma u socijalizmu*, 89–123. Zagreb: Srednja Europa.

Nebojša Antešević

REGIONALISM IN MODERNISM vs. TOURISM IN SOCIALISM

A treatise of the influences of regionalism at the architecture of modern tourist facilities in Yugoslavia during the second half of the 20th century

This paper explores the influence of Balkan tradition and region impact at the architecture of modern tourist facilities, which active upbuilding during the second half of the 20th century had a significant impact on the tourism development of socialist Yugoslavia. Yugoslav tourism as a specific socialist experiment, was a reflection of societal modernization flows and contributed to the constitution of the Yugoslav identity and propagation of fellowship and collective happiness. The modernizing role of tourism was manifested through constant building activity that is visibly reflected on the architecture of tourist facilities. After the commercialization of the tourism industry in the early sixties, the tourist offer is constantly growing, especially the construction of modern tourist facilities whose architectural designs testify to the author's innovation and freedom of access to new concepts of modern design. Deviation from the principles of modern architecture, due to the inevitability of development, was particularly evident in the typology of tourist facilities, which are due to the commercial nature were subject to new design opportunities and trends. Assimilating modern and contextual in architecture of tourist facilities, designers have shaped the contemporary function spaces using traditional forms elements or materials typical of the region in which it is built.

Богдан Јањушевић

Покрајински завод за заштиту споменика културе Петроварадин
argonautns@gmail.com

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ СТАМБЕНИХ И СТАМБЕНО-ПОСЛОВНИХ ПАЛАТА ЕПОХЕ ИСТОРИЗМА У ВОЈВОЂАНСКИМ ГРАДОВИМА

Апстракт: Рад се бави проучавањем стамбене архитектуре односно стамбених и стамбено-пословних палата у војвођанским градовима подигнутим у другој половини 19. и почетком 20. века у духу историзма. Ово раздобље је обележено убрзаним економским, као и урбанистичким и архитектонским развојем урбаних средина у већем делу Хабзбуршке монархије. Управо у том периоду долази до процвата историзма у европској архитектури. Детаљном анализом је обухваћено седам репрезентативних примера једнопородичних и вишепородичних стамбених и стамбено-пословних палата из неколико најразвијенијих градова поменутог периода у Војводини: палата Самка Манојловића, Војнић палата и палата Мамужић у Суботици, Палата Феликса Парчетића у Новом Саду, Кронић палата у Сомбору, палата Амброзија Јакшића и Палата Шехерезада у Великом Бечкереку тј. данашњем Зрењанину). Студија се бави проучавањем стилских карактеристика које се формирају под утицајем неоренесансе, необарока, неоготике, чак и маварске архитектуре, као и положајем у урбаној структури, архитектонско-конструктивним новинама, организацијом простора, као и декоративним концептом ентеријера код ове врсте објеката. Валоризује се стамбена архитектура епохе историзма са аспекта културно-историјског значаја као и функционалности ових објеката коју је често пратила негативна конотација у научној литератури 20. века. Са данашње временске дистанце може се закључити да су зграде из епохе историзма у Војводини често вредна ауторска дела талентованих архитеката, као и да доносе значајне техничке иновације у локалну средину. У контексту валоризације културне баштине војвођанских градова, анализиране палате представљају веома важан сегмент градитељског наслеђа који не сме бити жртвован у будућим урбаним реконструкцијама као што је често био случај у 20. веку.

Кључне речи: историзам, архитектура, палате, валоризација, Војводина

ИСТОРИЈСКЕ ОКОЛНОСТИ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА И ПОЈАВА ИСТОРИЗМА КАО ДОМИНАНТНОГ АРХИТЕКТОНСКОГ ИЗРАЗА У ПРОФАНОЈ АРХИТЕКТУРИ ВОЈВОЂАНСКИХ ГРАДОВА

Друга половина XIX века је доба убрзаног развоја војвођанских насеља. Више од једног и по века без ратних разарања (ако изузмемо догађаје из 1848/49. године који су значајно погодили поједине градове, а највише Нови Сад) резултирало је стабилном друштвеном и економском ситуацијом. Револуција 1848/49. године омогућила је превазилажење феудалних економских односа и увођење либералне капиталистичке привреде и развој модерног грађанског друштва.

Од историјског значаја за развој насеља била је изградња железничке мреже што је утицало на бржи и масовнији проток људи, робе и информација између војвођанских градова и већих европских центара. Железничке пруге секу старе и стварају нове урбане блокове и тако директно утичу на формирање изгледа насеља током друге половине XIX века. У овом периоду се подижу и први индустријски погони, преваходно за прераду пољопривредних производа и производњу грађевинског материјала. Крајем века долази и до електрификације у војвођанским градовима.

Посебно значајно раздобље привредног раста трајало је током последње две деценије XIX и прве деценије XX века, када долази до процвата градитељства у војвођанским градовима. Највећи замах се осећао у Суботици која је била најближа Будимпешти, а потом у Сомбору, Зрењанину и Новом Саду. Граде се и многи јавни објекти као што су градске куће, судови, школе.

У градовима попут Сремске Митровице и Панчева приметно је делимично заостајање у односу на претходно наведене градове као последица њиховог политичког статуса али и положаја на рубу империје.

Током шесте деценије XIX века у архитектури војвођанских градова још увек опстаје позни класицизам, у многим случајевима и кроз бидермајер као скромнију варијанту. Овај стилски израз је доминантан у местима која су претрпела разарања током 1848/49. године, попут Новог Сада. У исто време, као реакција на класицизам, јавља се и нови стил – романтизам, који ће егзистирати у војвођанским градовима наредне две деценије. Овај стил се ослања на елементе средњовековне архитектуре, романике и готике, али их интерпретира у складу са естетским схватањима и практичним потребама XIX века. У профаној архитектури Војводине романтизам је оставио мало трага. Сачуван је мањи број кућа подигнутих у овом стилу, али међу њима нема стамбених објеката изразито репрезентативног карактера који би се могли окарактерисати као палате.

Након ишчезавања позног класицизма и романтизма, долази до оживљавања других историјских стилова у виду неоренесансе, нешто касније и необарока, који се у многим случајевима преплићу, доводећи до специфичног еклектичког

стилског концепта. Током друге половине XIX века појављује се и »ханзенатика«, карактеристична по црпљењу инспирације и у византијској и оријентално-исламској архитектури (Јовановић, 1985, стр. 235). Читава епоха која почиње романтизмом и траје све до појаве сецесије, односно доминантни стилски израз у овом периоду може се назвати историзмом XIX века (Јовановић, 1988, стр. 276; Кадијевић, 2005, стр. 386; Pevsner, 1965).

Међу најинтересантнијим јавним палатама епохе историзма је зграда новосадског магистрата, саграђена 1894. по пројекту Ђерђа Молнара. Одликује се доминантним стилским елементима неоренесансе и богатом скулптуралном декорацијом. Градска кућа у Великом Бечкереку (данашњем Зрењанину) реконструисана је и дограђена такође у духу историзма у периоду од 1885. до 1888. године, по пројекту Едена Лехнера и Ђуле Партоша. Нешто касније, око 1900, у Новом Саду је подигнута и монументална палата суда (по плану будимпештанског архитекте Ђуле Вагнера), а 1908. је довршена и палата правде у Великом Бечкереку у духу неороманике.

Значајан број финансијских установа такође се гради у овом периоду. По пројекту Иштвана Киша, у Великом Бечкереку је 1893. подигнута палата Министарства финансија у неоренесансном духу, а у духу необарока је 1895. у Новом Саду саграђена палата Централног кредитног завода (пројектант је био Франц Вуруда).

СТАМБЕНЕ ПАЛАТЕ ЕПОХЕ ИСТОРИЗМА У ВОЈВОЂАНСКИМ ГРАДОВИМА

Једна од најинтересантнијих стамбених палата из епохе историзма јесте палата Самка Манојловића у Суботици, у данашњој улици Корзо број 8. Саграђена је 1881. године по пројекту архитекте Титуса Мачковића (Алаџић, 1998, стр. 67–71; Група аутора, 2006, стр. 192).

Прочеље палате, које је оријентисано ка Корзу, симетрично је конципирано и маркирано са два бочна ризалита. Хоризонтална подела изведена је масивним венцем, богато декорисаним флоралном и геометријском орнаментиком. У приземљу се налази девет лучно завршених отвора, од којих централни има функцију главног улаза у објекат. Улаз је наглашен јонским стубовима и класичним тимпаноном на коме су постављене две лежеће фугуре у пуној пластици. Фасадно платно у приземљу је обрађено у псеудорустичи у виду квадера (сл. 1).

У ризалитним партијама спратне зоне налазе се балкони који почивају на масивним декоративним конзолама. Отвори који воде на балкон лучно су завршени и надвишени лежећим женским фигурама у пуној пластици. Ризалитне партије су маркиране широким пиластрима. Између два ризалита налази се седам правоугаоних прозорских отвора у оквирима од малтерске пластике изнад којих су постављени троугаони фронтони.

Сл. 1



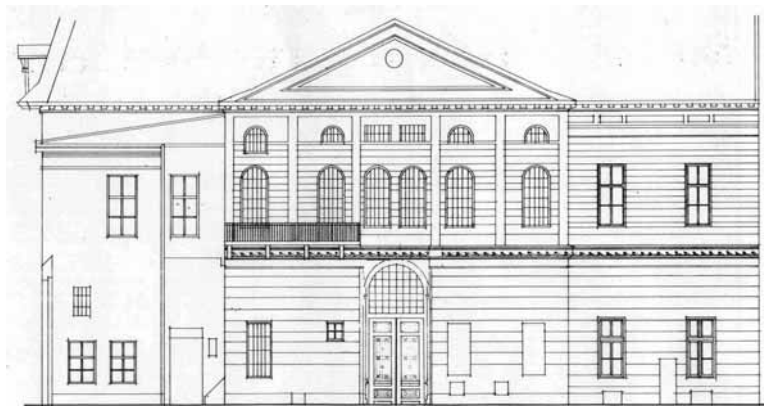
Палата Самка Манојловића

Поткровни венца је декорисан геометријском и флоралном орнаментиком и конзолама у највишој зони. Палата је наткривена мансардним кровом у духу француског барока, а ризалити су наглашени куполама у облику зарубљене пирамиде на којима су прозори у виду баца. Куполе се завршавају декоративном металном оградом.

Фасада окренута ка споредној улици понавља декоративну шему прочеља у нешто скромнијој варијанти, без балкона и репрезентативног портала.

Дворишној фасади палате Манојловић такође је посвећена пажња (сл. 2). Касније је доживела значајне преправке, али се може реконструисати њен првобитни изглед. У централном делу се налази масивни испад са улазом у приземљу, а на спрату је постављено шест лучно завршених прозорских отвора и асиметрично постављен балкон. Цео испад је надвишен троугаоним тимпаноном. Испод кровног венца је низ декоративних конзола.

Сл. 2



Дворишна фасада палате Манојловић

Сл. 3



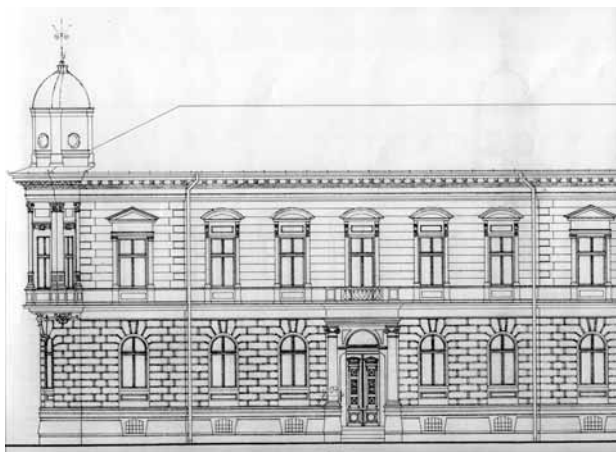
Декоративно сликарство на таваници у палати Манојловић

Палата Манојловић је једносратни угаони обекат са основом у облику обрнутог слова „Г“. Уличне фасаде су постављене на регулациону линију додирних улица. Палата је била најмног типа, са пословним садржајима у приземљу, док је спрат био намењен становању. Унутрашњост палате богато је декорисана штукатурно-декорацијом и декоративним зидним сликарством. Највише пажње је посвећено улазном холу и крстастом своду изнад њега, као и репрезентативном степеништу. Приземље је било предвиђено за пословање, док је спрат био организован као луксузни стамбени простор. Ка улици су биле оријентисане веће собе, док су ка дворишту окренути степениште и помоћне просторије, али је аутентичан распоред просторија данас тешко реконструисати због великих измена до којих је дошло током XX века.

По стилским одликама палата Самка Манојловића припада епохи историзма, са наглашеним еклектичким приступом. Као доминантни се могу навести утицаји ренесансе, што је видљиво у централним партијама фасаде, као и на примењеној фасадној скулптуралној декорацији. С друге стране, барокни утицаји су читљиви на мансардном крову, куполама, као и на декоративном сликарству у ентеријеру палате (сл. 3).

Палата Манојловић представља један од најраскошнијих стамбених објеката подигнутих у војвођанским градовима у другој половини XIX века. Она се истиче својим димензијама, спратним висинама, као и обилном пластичном декорацијом која треба да истакне високи друштвени положај њених станара. Када се узме у обзир архитектонски концепт читавог објекта, ова палата спада у типичне представнике времена у коме је саграђена.

Сл. 4



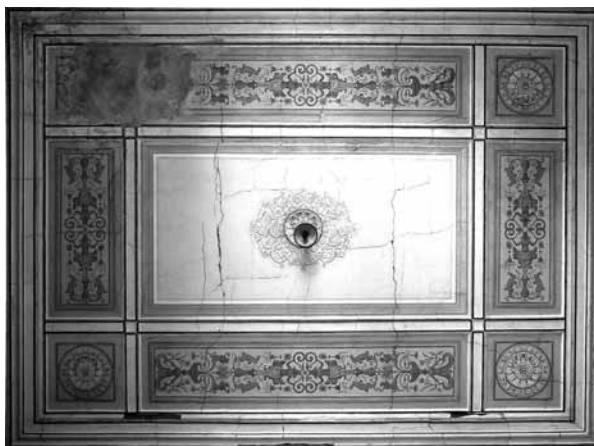
Цртеж фасаде палате Лазара Мамужића

Палата Лазара Мамужића подигнута је 1892. године у Суботици (сл. 4). Инвеститор Мамужић је био тадашњи градоначелник Суботице и човек који је знатно допринео да Суботица у том периоду постане један од градова са најбржим економским развојем на подручју читаве Угарске. Он је у град довео познате архитекте и уметнике, што је оставило највидљивији печат управо на објектима грађанске архитектуре. Као пројектанта своје палате ангажовао је тада већ познатог пројектанта Титуса Мачковића (Група аутора, 2006, стр. 203).

Палата Мамужић је једносратни објекат, лоциран на углу улица Ђуре Ђаковића и парка Ференца Рајхла. Хоризонтална подела фасаде изведена је богато профилисаним кордонским венцима. У зони сокла се налазе подрумски прозори, завршени сегментним луком. У приземној зони прозори су лучно завршени, а фасадно платно је изведено у виду псеудорустике. У централном делу фасаде окренуте ка парку налази се улаз који је маркиран са два истурена јонска стуба. Ови стубови носе отворену терасу са балустрадом. Прозори на спрату су правоугаоног облика и надвишени су троугаоним односно сегментним тимпанонима који почивају на декоративним конзолама или профилисаним архитравима. Угао је на спрату акцензован еркером који почива на декоративним конзолама у виду маскерона и пута. На угловима еркера су пиластри са коринтским капителима. Еркер је покривен издигнутом куполом у виду лантерне са кружним отворима. Поткровни венац се састоји од зупчастог низа и низа декоративних конзола. Објекат је покривен ниским кровом са покривачем од бибер црепа.

Ентеријеру палате је такође посвећена пажња. Узани ходник у приземљу води од улаза у објекат до репрезентативног степеништа. Сводови у овом делу објекта су урађени по узору на готске ребрасте сводове и осликани орнаментиком рађеном по шаблонима (сл. 5). Галерију носе два масивна стуба обложена мермером. Горња етажа степеништа декорисана је пиластрима између којих су поља са фи-

Сл. 5



Зидно сликарство у палати Лазара Мамужића

гуралним композицијама, такође изведеним по шаблонима. Изнад тих поља су касете са гирландама. Таваница је такође осликана зооморфним мотивима, нагим женским фигурама и флоралним и геометријским орнаментима.

Палата је подигута на углу стамбеног блока и има основу у виду латиничног слова „Л“.¹ На страни окренутој ка парку, објекат је повучен неколико метара у односу на регулациону линију улице чиме је формиран предпростор, оивичен оградом од кованог гвожђа. То је један од првих примера слободнијег позиционирања стамбене палате у оквиру парцеле у неком војвођанском граду. На примеру Мамужићеве палате и суседних објеката може се уочити утицај урбанистичког концепта парковских слободностојећих вила који је у овом случају комбинован са устаљеним приступом позиционирања палата на регулационој линији улице.

Распоред просторија не доноси новине у односу на остале палате ове епохе. Ка улици су оријентисане репрезентативне просторије односно салони и веће собе, а ка дворишту углавном помоћне просторије.

Палата по својим стилским карактеристикама припада епохи историзма XIX века. Пројектант је при обликовању фасаде испољио еkleктички приступ са доминантним утицајем неоренесансе. За разлику од претходно описане палате Мањојловић, овај објекат је одмеренији, стилски чистији и без партија са преобилним декоративним мотивима.

Палата Феликса Парчетића у Новом Саду саграђена је током девете деценије XIX века, као једносратни објекат стамбено-пословне намене. Наручилац, Парчетић, био је племић и новосадски велики жупан (Станчић, 2005, стр. 140). Пројектант је остао непознат до данас. Објекат се налази на Тргу младенаца 4 и данас је у њему смештено матичарско здање.

¹ Историјски архив Суботица, F:2, ep. eng.

Сл. 6

Сл. 7



Палата Феликса Парчетића



Ентеријер палате Феликса Парчетића

Прочеље објекта је симетрично конципирано са ризалитом у централном делу (сл. 6). У средишњем делу партерне зоне налази се колски улаз, а изнад њега је балкон, постављен на пет конзола, са оградом у виду балустраде. Сви прозорски отвори и врата на фасади полукружно се завршавају у горњем делу. Отвори у приземљу имају широке оквире од малтерске пластике са имитацијом кључног камена у горњем делу. Прозори на спрату су богатије декорисани. Имају профилисане оквире; надвишени су тимпаноном који је при врху волутасто увијен. Тимпанони почивају на конзолама, односно пиластрима са композитним капителима у зони ризалита. Испод прозора су касете са балустрадом, а око отвора се налази и мноштво декоративних детаља у виду гирланди, флоралних и зооморфних орнамената.

Поткровни венац се састоји од богато декорисаних конзола између којих су поља са маскеронима са наизменичним понављањем мушког и женског лика. Ризалит се завршава атиком на којој је представљен племићки грб породице Парчетић.

Површина фасаде која није покривена декоративном пластиком, изведена је фасадном опеком, док је сокл обложен ружичастим каменом.

Дворишна фасада је такође декорисана, али у мањој мери у односу на уличну. Централни део је изведен у виду застакљених аркада са масивним четвртастим стубовима у приземљу и лакшим композитним стубовима кружног пресека на спрату. Прозори на бочним крилима су правоугаоног облика. У приземљу су надвишени лунетом, а на спрату архитравним фронтоном. Фасадно платно је малтерисано, без употребе фасадне опеке и камена.

Сл. 8

Сл. 9



Палата Амброзија Јакшића



Ентеријер палате Амброзија Јакшића

Маскерони као декоративни елемент употребљени су на више места на фасади: на имитацији кључног камена изнад отвора у приземљу, као постоље конзоле испод балкона, на поткровном венцу, на дворишној фасади као и на зидовима у колском пролазу. На прочељу палате срећемо и скулпторалну декорацију у виду фигуре пастира са штапом и шеширом који на својим леђима симболично носи балкон.

Палата Феликса Парчетића изграђена је као објекат у низу, у склопу урбаног блока и постављен на регулационој линији улице. Основа објекта у облику латиничног слова „У“ (односно ћириличног „П“). У приземљу је био смештен пословни, а на спрату веома луксузни стамбени простор. Ентеријер палате је богато декорисан штучо и сликаном декорацијом (сл. 7). Гипсану пластику на степенишном холу, ходнику и две сале на спрату радио је познати новосадски вајар Јулије Аника. Сликане композиције на таваницама важнијих просторија вероватно су дело италијанских сликара, мада се као могући аутор помиње и овдашњи уметник Павле Ружичка (Станчић, 2005, стр. 145).

Палата носи стилске карактеристике историзма, са еклектичким приступом у конципирању фасадне декорације. На овом примеру могу се срести утицаји више историјских стилова као што су ренесанса, барок, класицизам, али су сви примењени стилски елементи интерпретирани на оригиналан начин тако да се не може говорити о простом цитату. Прочеље фасаде обилује декоративним детаљима што овај објекат сврстава међу најбогатије декорисане стамбене палате у Војводини у периоду историзма. Фасада палате Парчетић представља један од првих

примера употребе маскерона² и скулпторалне декорације у војвођанској средини, док је облагање pročеља фасадном опеком било устаљено у последњој деценији XIX века.

Кућа Амброзија Јакшића у Великом Бечкерекy (данашњем Зрењанину) подигнута је око 1890. године, по пројекту темишварског архитекте Иштвана Барта (Мајсторовић et al., 2006, стр. 9; Бакић, 2008, стр. 7–78). Налази се у главној улици која данас носи име краља Александра I Карађорђевића (сл. 8).

Прочеље објекта је симетрично конципирано. Партерна зона је измењена тако да њен аутентични изглед није сачуван, осим портала у средњем делу. Улаз је фланкиран са два канелирана пиластра са јонским капителима, а у међупростору су два ловорова венца изведена у пластици. Изнад улаза је низ декоративних конзола које носе троугани тимпанон. Врх тимпанона је наглашен мотивом кошнице. У спратној зони, у оси улаза, налази се плитки ризалит са једним прозорским отвором који је богато декорисан. Оивичен је квадерима и тракама са флоралним орнаментима, док се у горњем делу налазе три декоративне конзоле и зупчасти венца. Отвор је надвишен масивним тимпаномом са сегментним луком прекинутим при врху. У тимпанону је медаљон са ликом Хермеса. Лево и десно од ризалита је низ од по три нешто скромније декорисана прозора. Прозори имају профилисани оквир испод кога је балустрадни низ. Изнад су постављене декоративне конзоле и троугаони тимпанони.

Пластична декорација поткровног венца је изузетно богата. Широки рељефни појас обилује флоралним мотивима и путима. Горњи део је изведен у виду зупчастог низа и конзола.

Површина фасаде која није покривена малтерском пластиком, обложена је црвеном фасадном опеком. Исти приступ у обликовању фасадног платна већ је поменуто код палате Феликса Парчетића у Новом Саду.

Основа објекта је у виду неправилног петоугаоника, са два мала унутрашња дворишта, од којих је веће у целини окружено изграђеним партијама. С обзиром на то да парцела има излаз и на улицу паралелну са главном, објекат има још једну уличну фасаду, али знатно скромније декорисану. Дворишне фасаде су веома једноставне, готово без декорације. Најрепрезентативније просторије су се налазиле у крилу окренутом ка главној улици. Овде срећемо устаљени распоред са два низа соба и ходником оријентисаним према унутрашњем дворишту.

Ентеријер палате је такође репрезентативно изведен (сл. 9). На степеништу и ходнику на спрату постављени су јонски пиластри, а уз таваницу зупчасти низови и профилисани венци. Срећу се такође и медаљони са мушким ликовима. Стакла на степенишним прозорима декоративно су обрађена и на њима је мотив укрштеног сидра и трозупца. Унутрашња столарија је богато профилисана.

² Маскерони ће тек са појавом сецесије у Војводини постати често коришћен елемент на фасадној декорацији.

Сл. 10



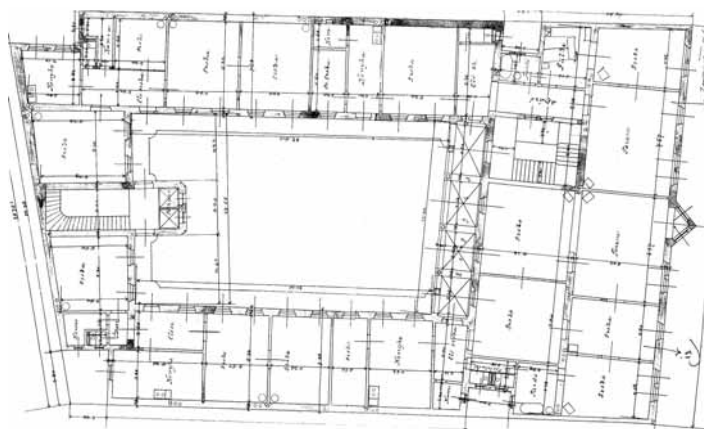
Палата Војнић у Суботици

Палата Амброзија Јакшића носи стилске одлике историзма, са изразито еклектичким приступом у декоративном концепту. У случају овог објекта занимљиви су мотиви скулпторалне декорације. Изнад главног портала представљена је кошница као симбол вредноће, а изнад централног прозора на спрату је медаљон са ликом Хермеса. Хермес је био заштитиник трговине што указује на основну делатност инвеститора палате. Здање има складне пропорције, а употреба црвене опеке доприноси полихромији фасадног платна. Иако је декоративна пластика изузетно обилна са много детаља, фасада ипак представља успешно остварење у духу владајућих трендова у архитектури.

Војнић палата у Суботици је подигнута 1893. године за инвеститора Мату Бајшаи Војнића, а пројекат је израдио зидарски мајстор из Будимпеште, Јанош Једличка (Група аутора, 2006, стр. 180). Палата је двоспратни објекат стамбено-пословне намене, позициониран на главној улици (Корзо 1), у непосредној близини централног градског трга (сл. 10).

Прочеље палате је симетрично решено. У средишњем делу партерне зоне постављен је колски улаз, а с његове леве и десне стране су портали са изложима за радње у виду аркада. У оси улаза, у нивоу првог и другог спрата, налази се еркер троугаоне основе као доминантни елемент фасаде. На његовом најистуренијем делу, у обе етаже налазе се тордирани стубићи, а на другом спрату они фланкирају и углове еркера. Између стубића првог и другог спрата смештена је фигура витеза са штитом. Тордирани стубови са цветном базом постављени су и на угловима фасаде у висини другог спрата. Еркер је покривен високим пирамидалним кровом који додатно наглашава централну осу pročеља. Вертикална подела горњих етажа изведена је и лизенама у виду квадера декорисаним мотивом стилизованог љиљана. На првом спрату су наизменично распоређени отвори у виду бифоре и једностру-

Сл. 11



Оригинални план другог спрата Војнић палате.

Сл. 12



Палата Војнић – дворишне фасаде

ки прозори док се око еркера налази балкон са балустрадом. Прозори су оивичени полустубићима са неklasичним капителима. Изнад њих је готски (луковичасти) лук у коме је представљен мотив љиљана. Испод прозора су правоугаоне касете са флоралном орнаментиком. Прозорски отвори на другом спрату понављају исти распоред, али се разликују у декорацији. Овде су изостављени полустубићи и тимпанони, а декорација са мотивом љиљана прати горњи руб отвора. Поткровни венац је богато декорисан слепим аркадама и конзолама. На њему се поново среће мотив љиљана у тролисној форми.

Прочеље палате Војнић конципирано је с намером да приземље одише масивношћу и чврстином што је постигнуто широким луковима, и то тако да свака наредна етажа буде визелно све лакша и разигранија.

Ентеријер палате је такође богато декорисан штуко украсима, осликаним таваницама и раскошним пећима од „жолнај“ керамике.

Палата има основу у облику четвороугла (трапеза) с унутрашњим двориштем атријумског типа (сл. 11). На дворишној страни предњег дела објекта налазе се отворени ходници за комуникацију, с аркадним низовима (сл. 12). Стубови су с горње стране спојени сегментним луковима, а ходници имају таваницу у виду крстастог свода. На сваком спрату су смештена по четири стана; најлуксузнији се налазио на првом спрату уличног крила. У приземном делу дворишног крила налазила се штала за коње, гаража за кочије и стан за коњушара. У објекту је постојао и лифт, што је први познати пример уградње лифтова у некој стамбеној згради у Војводини.³

Палата Војнић носи стилске карактеристике историзма са еклектичким приступом у примени декоративних елемената. При компоновању фасаде пројектанту је узор била француска ренесанса, а комбиновао је и елементе позне готике, познате и као *gotico fiorito* – цветна готика, на шта указују луковичасти тимпанони, мотив тролисног љиљана, следе аркаде с преломљеним луком, висока и оштра купола над еркером и друго. Палата Војнић представља редак пример примене ових стилских елемената у Војводини. Објекат спада међу најскладнија и најинтересантнија архитектонска дела у војвођанским градовима саграђена током епохе историзма у XIX веку.

Кронић палата у Сомбору је грађена од 1907. до 1914. године за адвоката и велепоседника др. Стевана Кронића (Васић, 1984, стр. 193; Станчић, 1999, стр. 198–204; Бељански, 1996, стр. 42–44; Бељански, 1978, стр. 57). Између два светска рата адаптирана је за „Стефанеум“, неку врсту интерната за ученике из богатих српских породица (Велики народни илустровани календар, 1930).

Пројекат је израдио чувени архитекта Владимир Николић, о чему сведоче оригинални планови који се чувају у Историјском архиву у Сомбору (сл. 13).⁴ Објекат је слободно стојећа градска палата са основом у облику неправилног латичног слова „У“. Састоји се од три етаж: сутерена, високог приземља и спрата. Главна фасада је оријентисана ка западу, а бочне ка северу и југу, односно споредним улицама. Све три фасаде оријентисане ка улици постављене су на регулациону линију.

Главна фасада је осмишљена строго симетрично (сл. 14).⁵ У централном делу се налази ризалит у чијој партерној зони су смештена двокрилна улазна врата која се лучно завршавају. Лево и десно од главног улаза налазе се по два прозора. Изнад улаза у палату је завршац са музама са обе стране. Са десне стране је Клио, муза историје. Представљена је са књигом у десној и гранчицом у левој руци. Са леве стране завршца је Калиопа, муза епске поезије и науке. Представљена је са

³ Првобитно је било замишљено да буду уграђена два лифта у зграду, што се види на оригиналним плановима али је изведен само један.

⁴ Историјски архив Сомбор, ЗПП, бр. 147.

⁵ Историјски архив Сомбор, Збирка разгледница.

Сл. 13
Сл. 14



Оригинални цртеж Кронић палате у Сомбору



Кронић палата снимљена између два светска рата

свитком у десној руци. Изнад улаза, на спратном делу ризалита је зидани балкон постављен на масивне волутасто уобличене конзоле. Прозорски отвори у партерној зони су правоугаоног облика. Декорисани су архитравним фронтонима и паровима гирланди. Прозори на спрату се полукружно завршавају, а над њима су изломљени необарокни фронтони са китњастим картушама у пољу. Допрозорници су решени у облику коринтског пиластра, а окапнице имају балустраду. Прозори при угловима у обе етаже решени су у виду бифора. Спрат ризалита је подељен на три зоне јонским пиластрима. Углове палате наглашавају кружни еркери са по три издужена прозора између којих су такође јонски пиластри. Еркери су наткривени луковичастим куполама са по три округла прозорска отвора.

Кровни венац почива на волутастим конзолама, а изнад је надзидак у виду балустраде. Кров изнад централног ризалита је решен у виду високе псеудомансарде, покривене етернитом, која се завршава металном оградом. У картушу испред псеудомансарде налазио се грб на коме је био представљен орао са разпетим крилима.

Бочна фасада из Косовске улице има по шест прозорских отвора у обе етаже с тим да је прозор најближи главној фасади урађен у виду бифоре. Пластична декорација око прозора је иста као и на главној фасади тако да представља њен логичан наставак. Бочна фасада из Благојевићеве улице разликује се од претходне само у томе што има један прозорски отвор мање на свакој етажи.

У централном делу дворишне фасаде налази се улаз у зграду који је у истој оси са главним улазом на уличној фасади. До њега се приступа волутасто закривљеним степеницама чији су крајеви декорисани класицистичким вазама. На дворишној страни објекта доминира застакљена гвоздена конструкција у оквиру које је смештен узани балкон који врши функцију комуникације међу просторијама, а

Сл. 15



Детаљ ентеријера Кронић палате

почива на гвозденим конзолама. У централном делу ове конструкције налази се степениште које има функцију вертикалне комуникације. Над степеништем се налази стаклена купола која је била веома смело архитектонско решење.

Фасада Кронић палате са својим претенциозним изгледом и раскошним декоративним елементима који су на њој примењени осликава епоху историјских стилова у којој је еклектицизам са својим слободним комбиновањем различитих стилских елемената био један од доминантних архитектонских приступа.

Ентеријер палате има разнородни стилски концепт и такође је веома богато декорисан (сл. 15). Готово све просторије су украшене штукатурно-орнаментиком. У свакој постоји другачије решење – од једноставних плафонских декорација са геометријском орнаментиком и раскошних рокајних, све до мотива из лова и медаљона са портретима. На овој неуобичајеној гипсаној декорацији су неколико месеци радили уметници из Италије (Бељански, 1978, стр. 57).

Улазни хол у палату са западне стране раскошно је декорисан не класичним јонским пиластрима између којих су смештени медаљони са наизменично мушким и женским ликовима у необарокном духу. Просторије у приземљу које су окренуте ка улици имају скромнију декорацију. Овде преовлађује утицај сецесије са флоралним и геометријским елементима. Најинтересантније декорисана просторија у приземљу налази се у централном делу северног крила. У њој се налази касетирана таваница, подељена на шест дубоко увучених поља, а на зидовима су јонски пиластри. По казивању наследника породице Кронић, на том месту се првобитно налазила сала за билијар. Средишњи део приземља заузима хол са главним степеништем које је маркирано са два масивна стуба и два полустуба са јонским капителима повезаним аркадама.

Сл. 16



Тунерова палата

Просторије на спрату имају богатију декорацију. Централни хол из кога се улази у собе, декорисан је у разиграном рококо стилу са мотивима из лова, а у пољима изнад врата представљене су аркадијске сцене. Свечана сала је окренута ка улици и из ње се излази на балкон. Има раскошну рокајну гипсану пластику. Остале просторије на спрату такође поседују богату гипсану декорацију са различитим стилским елементима.

О првобитној намени појединих просторија нема поузданих података с тим што се може претпоставити да су просторије у приземљу окренуте ка улици највероватније имале функцију канцеларија, односно радног простора у коме је Стеван Кронић водио своје послове, док су остале просторије биле намењене становању.

Својим еkleктичним стилским изразом палата припада епохи историјских стилова и представља једну од последњих раскошних палата подигнутих у духу историзма у војвођанским градовима.

Кронић палата представља једно од најинтересантнијих дела луксузне резиденцијалне архитектуре у Војводини. И поред своје претенциозности и раскошне декорације она поседује изванредан склад пропорција и архитектонских елемената. Као дело једног од најталентованијих и најплоднијих архитеката који су стварали на тлу Војводине у овом историјском раздобљу, ова палата је важна за даље проучавање његовог опуса.

Захваљујући својим архитектонским решењима, габаритима и положају на коме се налази, Кронић палата је постала важан урбани репер у Сомбору. Њена вредност има такође и своју историјску димензију локалног значаја, јер је палата постала део колективне меморије овдашње популације као нека врста визуелног симбола тог дела града.

Кућа Тунерових у Зрењанину подигнута је око 1900. године, по пројекту темишварског архитекте Иштвана Барта који је радио и на поменутој кући Амброзија Јакшића. Налази се такође у главној улици на броју 30. Инвеститор је био Теодосије Тунер, власник каменорезачке радње (Мајсторовић et al., 2006, стр. 10).

Кућа Тунерових има симетрично конципирану главну фасаду ако се изузму мања одступања (сл. 16). У приземљу се налазе два велика излога која својом површином захватају већи део фасадног платна у партерној зони. Ови излози се протежу и у зони мезанина, стварајући визуелни ефекат целине с приземљем. Отвори су бочно фланкирани пиластрима изведеним у виду квадера, док су у средини одвојени удвојеним полустубовима чији су капители флорално декорисани по узору на источњачку архитектуру. У зони мезанина налазе се два лука који се шире у односу на ивицу излога изнад кога су постављени. Узани пешачки улаз је скривен у оквиру једног од великих отвора у приземљу. Фасадно платно у партерној зони покривено је двобојним квадерима изведеним у малтерској пластици.

На спрату се налазе две бифоре, полукружно засведене. У склопу једне су смештена и балконска врата. Окна на бифорама су одељена полустубићима на чијим капителима је мотив цвета. Оба окна су надвишена лучним фронтонима истог облика као и на мезанину. У њима се налази богата флорална декорација. Вертикална подела спратне зоне изведена је лизенама, а хоризонтална профилисаним кордонским венцем који се наставља на доњу ивицу лучних фронтонa. Фасадно платно испод овог венца обложено је керамичким плочицама у три нијансе. Између кордонског и кровног венца изведено је у плиткој малтерској пластици са понављањем стилизованог биљног орнамента. Испод крова је венац са низом слепих аркада. Целом ширином фасаде у нивоу спрата протеже се балкон са декоративно обрађеном гвозденом оградом.

Основа куће Тунерових је у облику латиничног слова „Л“. Уз дворишно крило се протеже дугачки комуникативни балкон. Цела фасада је једноставно конципирана и без декорације. Приземље објекта има пословну намену док се на спрату налази стамбени простор. Кућа Тунерових је први објекат у граду на коме се јавља мезанин, који се у то време могао срести само на неким суботичким палатама.

Ова стамбено-пословна палата веома је занимљива због својих стилских карактеристика. Кућа Тунерових се по свом декоративном концепту налази на граници сецесије и још увек врло актуелног историзма. Инспирација црпљена из историјских стилова на прелазу векова почиње да пресушује и архитекти и наручиоци се све чешће окрећу новом стилу као алтернативи. Кућа Тунерових би се могла назвати прото-сецесијском (Мајсторовић et al., 2006, стр. 10), због примене великих стаклених површина у приземљу, доминантне флоралне орнаментике и облагање фасаде керамичким плочицама, карактеристичним за сецесију. Вокабулар оријентално-исламске архитектуре у овом случају је интерпретиран у облицима који су врло блиски сецесијским.

Оријентално-исламски и византијски мотиви су у периоду историзма ретко примењивани у војвођанској архитектури (Јовановић, 1985, стр. 235), а пандан кући Тунерових би могао бити Владичански двор у Новом Саду, с том разликом што су на њему доминантне реминесценције на византијску архитектуру, док палата из Зрењанина више евоцира исламску уметност.

Ова палата представља један од објеката који симболично стављају тачку на епоху историзма у војвођанским градовима иако ће се интензивна изградња објеката у овом духу наставити све до 1914. године.

Због ретко примењиваног архитектонског концепта у војвођанској средини, као и прожимања утицаја касног историзма и сецесије на веома оригиналан начин, кућа Тунерових представља једну од најинтересантијих стамбених палата у Војводини.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Анализирани објекти припадају епохи историзма која захвата другу половину XIX и почетак XX века. Ово раздобље представља историјску целину која се наставља на епохе барока и класицизма.

У конструктивном смислу и даље се примењује класични тип градње који се ослања на масивне носеће зидове, али долази до промене у изведби међуспратних конструкција. Уместо масивних сводова и дрвених конструкција, 80-тих година XIX века, масовније се користе челични профили као носачи. Између ових челичних профила се често налазила испуна од опеке у форми сегментног лука, формирајући тзв. пруски свод.

Сличне промене се могу приметити и када је у питању решавање фасадног платна. Од седам анализираних објеката епохе историзма симетрија главних фасада се појављује код шест (Палата Манојловић, палата Феликса Парчетића, Палата Војнић, кућа Амброзија Јакшића, Кронић палата и кућа Тунерових), док се асиметрија среће само код палате Лазара Мамужића где се појављује угаони еркер.

На основу изнетих чињеница може се доћи до закључка да је током XVIII и XIX века број палата са симетричном главном фасадом временом бивао све већи у односу на оне са асиметричном. Пројектанти барокне епохе, а посебно у време рококо стила, често су били склони асиметричним решењима, што у случају објеката из XVIII века саграђених у Војводини није био најзначајнији фактор. Оно што је највероватније утицало на повећање броја објеката са симетрично решеним фасадом је чињеница да се са економским, културним и социјалним развојем градова, све већа пажња посвећивала изградњи стамбених палата и њиховом спољашњем изгледу.

Последњих деценија XIX и почетком XX века стамбене палате у војвођанским градовима већином имају балконе на фасадама. Од анализираних објеката, балкони се јављају на свима осим на кући Амброзија Јакшића у Зрењанину. Палата Манојловић има чак два балкона, а палате Војнић и Мамужић поред балкона имају и еркере на уличним фасадама.

Од анализираних палата које припадају историзму XIX века, по изузетно раскошној декорацији фасаде и ентеријера, издваја се палата Манојловић у Суботици. На овом објекту аутор и поред обилне употребе декоративне пластике успева да задржи одмереност у свом уметничком изразу, што не полази у потпуности за руком архитекти Кронић палате у Сомбору, који се у поменутом случају приближава укусу *nouveau riche* клијентеле. Изразито интересантан пример је Тунерова палата у Великом Бечкереку, која својим стилским изразом освежава романтичарске идеје, најављује сецесију и представља снажно ауторско дело.

Организација простора у оквиру парцеле није се значајно променила у односу на објекте из XVIII и прве половине XIX века. Зграде се и даље подижу на регулационој линији улице са ретким изузецима као што је случај Мамужићеве палате. У складу са задатим урбанистичким условима, позната решења основе у облику ћириличног слова „Г“, „П“ или атријумске основе и даље се примењују. Унутрашњи распоред просторија ипак доноси одређене новине. Увећавањем габарита палата и броја просторија у њима, долази до усложњавања њиховог распореда. Суштински, комуникација у склопу једне стамбене палате ипак није битно мењана у односу на претходне епохе. То се лако може уочити на основи палате Војнић из 1893. године. Понавља се концепт са два низа соба у уличном крилу и по једним низом у дворишним крилима у које се приступа преко отворених ходника или терасе. Значајне промене су видне у домену декоративне обраде ентеријера – степеништа, зидова и таваница, која је много раскошнија него у претходним епохама. Новине се очитују у појави купатила са пратећим инсталацијама и увођење електричних инсталација што је у великој мери побољшало квалитет живота у стамбеним објектима. Појављују се и нова решења у осветљавању унутрашњих просторија преко кровних светларника (Кронић палата у Сомбору).

Значајна техничка новина је и уградња лифтова у стамбене објекте. Први познати лифт у Војводини уграђен је у палати Војнић у Суботици 1893. године, четири деценије након што је представљена прва направа тог типа у Њујорку, а свега 26 година након првог лифта који је израђен у Европи (Малдини, 2004, стр. 235). Наведене чињенице указују да квалитет живота у стамбеним зградама у војвођанским градовима на прелазу из XIX у XX век није много заостајао у односу на знатно развијеније средине.

Историзам је појавом модерне архитектуре постао предмет негативне критике. Оно што се често замерало стамбеној архитектури овог периода јесте нефун-

кционалност, а под тим су се најчешће подразумевале пролазне собе, лоша комуникација унутар стана и подељеност станова на улични део који је користио власник и дворишни предвиђен за кухињу, помоћне просторије и послугу. Када се говори о стамбеној архитектури током епохе историзма не би требало употребљавати исте критеријуме по којима се вреднује модерна архитектура. Неопходно је историзам проучавати с аспекта времена у ком је настао, односно могућности и потреба људи који су градили објекте у овом раздобљу и оних који су их користили. Ако се узме у обзир да градитељи током друге половине XIX још нису били у прилици да масовно користе армирани бетон већ масивни тип градње са носећим зидовима, разумљиво је зашто се унутрашња организација простора није много променила у односу на претходне епохе. Познато је такође и у којој мери облик парцеле и блоковска градња ограничавају слободније конципирање унутрашњег распореда. С друге стране, начин живота људи који су у овим зградама становали, у знатној мери се разликовао од прохтева једне модерне породице. Пролазне собе су представљале израз отмености, а чланови породице су много више били упућени једни на друге те им такав вид комуникације у простору стана није сметао. Уколико се узму у обзир наведени чиниоци, као и примена расположивих техничких достигнућа, може се закључити да је стамбена архитектура епохе историзма била прилагођена удобном животу грађанске класе тога времена.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

ЛИТЕРАТУРА

- Алаџић, В. (1998). Титус Мачковић као градитељ сецесије, *Руковет* 4-5-6, Суботица, 67–71.
- Бакић, С. (2008). Архитектонско и урбанистичко наслеђе Зрењанина, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXII–XXIII* (Нови Сад), 7–78.
- Бељански, М. (1978). *Други записи о Сомборцима и околини*, Сомбор.
- Бељански, М. (1996). *Стара сомборска здања*, Сомбор.
- Васић, П. (1984). *Уметничка топографија Сомбора*, Нови Сад.
- Велики народни илустровани календар за 1930*, (1929) Нови Сад, непагинирано.
- Група аутора (2006). *Zaštitar 1*, Zbornik zaštite nepokretnih kulturnih dobara, Subotica, 192.
- Јовановић, М. (1985). Теофил Ханзен, Ханзенатика и Ханзенови српски ученици, *Зборник за ликовне уметности* 21, Нови Сад, 235–258.
- Јовановић, М. (1988). Историзам у уметности XIX века, *Саопштења XX–XXI*, Београд, 275–284.
- Кадијевић, А. (2005). Истористичке основе неовизантијске архитектуре у 19. веку, *Ниш и Византија – Зборник III*, Ниш, 383–396.
- Мајсторовић, В., Каравида, В., Којичић, Б., (2006). *Познати архитекти и њихове грађевине у Великом Бечкерек у XIX веку до Првог светског рата*, Зрењанин.

- Малдини С. (2004). *Енциклопедија архитектуре*, I, Београд, 235.
Pevsner, N. (1965). *Historismus und bildende Kunst*, Munchen.
Станчић, Д. (1999), *Архитект Владимир Николић*, Нови Сад.
Станчић, Д. (2005). *Нови Сад од куће до куће*, Нови Сад.

АРХИВСКИ ИЗВОРИ

- Историјски архив Сомбор, ЗПП, бр. 147.
Историјски архив Сомбор, Збирка разгледница.
Историјски архив Суботица, Ф:2, еп. енг. И кор 24/1891.

Bogdan Janjušević

A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF RESIDENTIAL AND RESIDENTIAL-BUSINESS OBJECTS OF THE HISTORISM ERA IN VOJVODINA TOWNS

The paper entitled “Contribution to the study of residential palaces built in the epoque of the historicism in towns in Vojvodina” is the study of housing and residential and semi-residential/semi-commercial palaces built in towns of Vojvodina in the late 19th and early 20th century in the spirit of historicism. Especially important period in the development of this cities took during the last two decades of the nineteenth and the first decade of the twentieth century because at that time there had been the significant construction boom. The greatest momentum in this field took place in Subotica which was closest to Budapest, and then in Sombor, Zrenjanin and Novi Sad. This period was marked by rapid economic, urban and architectural development of urban areas in most parts of the Habsburg monarchy. This was the epoque of the flourishing of historicism in the European architecture.

The subject of this study are stylistic features that are formed under the influence of neo-Renaissance, neo-baroque, neo-Gothic, even Moorish architecture, but at the same time forming an eclectic and original architectural achievements. Position in the urban structure, architectural and constructive inovations, spacial organization, as well as decorative interior concept for this type of buildings was the subject of the study also.

A detailed analysis included seven representative examples of single-family and multi-family residential and residential-business palace from several of the most developed cities in this period in Vojvodina: Palace of Samko Manojlović, Vojnić palace and Palace Mamužić in Subotica, Palace of Felix Parčetića in Novi Sad, Kronić palace in Sombor, Palace of Ambrosije Jakšić and Scheherazade Palace in the Grand Beckerek (today Zrenjanin).

The residential architecture of the epoch of historicism is evaluated in terms of cultural and historical significance as well as the functionality of these buildings, which is often accompanied by a negative connotation in the scientific literature of the 20th century. It is necessary for contemporary art historians to study Historicism from the point of time in which it was created, considering the opportunities and needs of the people who built the buildings in this period and those who have used them. The residential architecture of this period was adjusted to a comfort-

able life of growing middle class. With hindsight it can be concluded that some of this buildings in Vojvodina are valuable works of talented architects. On the other hand, they have brought significant technical innovation in the local community. In the context of the valuation of cultural heritage in Vojvodina, analyzed palaces are very important part of the architectural heritage that must not be sacrificed in future urban reconstruction as is often the case in the 20th century.

711.41.01(497-191.2)
711.41.01(497-15)

Душко Кузовић,
ВШСС „Академија фудбала“ Београд
dkuzovic@gmail.com

Недељко Стојнић,
Институт „Јарослав Черни“ Београд

НЕОПХОДНОСТ ОЧУВАЊА ИДЕНТИТЕТА ФОРМЕ ГРАДОВА ЦЕНТРАЛНОГ И ЗАПАДНОГ БАЛКАНА – основни аспекти и везе –

Апстракт: Савремено урбанистичко обликовање градова на Балкану карактерише посвећеност решавању питања инфраструктуре и имовинских односа. Такође, град се посматра као врста социјалног театра, а форма града остаје запостављена и развија се без посебне пажње. Овај процес је дуго присутан у нашој средини. Савремена искуства говоре да такав начин управљања градом није продуктиван.

Наше импресије о градовима не заснивају се на добро димензионисаном водоводу или фекалној канализацији, добро опредељеном капацитету речног корита, особинама колских или железничких саобраћајница. Ми трошимо наше време и плаћамо како бисмо доживели јединствену и квалитетну физичку форму града.

Архитектура је значајан чинилац туризма (урбани, културни, архитектонски, историјски, археолошки, здравствени итд.). Такође, учествује у изградњи тржишног имена производа, услуге, региона или државе. Стога, морамо неговати физичку форму града, градити његову јединствену визуелну слику.

У раду је разматран утицај геолошких фактора који се манифестују кроз одрживи избор локације за развој града, као и геолошких карактеристика материјала који се користе приликом изградње градских насеобина.

Овај рад анализира и процесе из прошлости и садашњости у савременом обликовању градова централног и западног Балкана. Анализа се одвија у контексту: урбаног наслеђа, природних потенцијала и ограничења, традиције и обичајног права, урбанистичких алата који су у употреби и потребе карактеристичних група корисника за градом.

Кључне речи: Архитектура, балкански градови, идентитет, обликовање градова, геологија и град.

УВОД

Простор, време, делатност, тема

Потрага за идентитетом је постала примарни циљ већине активности почетком 20. века. За идентитетом трагају појединци, групе, фирме, организације, градови и државе. У савременом свету градови, као синтезе великог броја чинилаца, добијају значајну улогу. У препознавању идентитета физичка форма градова има главну улогу. Стога се интензивно трага за изузетношћу како би се дошло до решења која воде ка јединственој и препознатљивој форми. Пажљивим посматрањем града сазнаје се много о култури, држави, друштвеним циљевима, заблудама, успонима и падовима, слабостима и вредностима његових стваралаца. Посебно захваљујући томе што градови настају умећем генерација а не појединца [Сл. 1].

Сл. 1



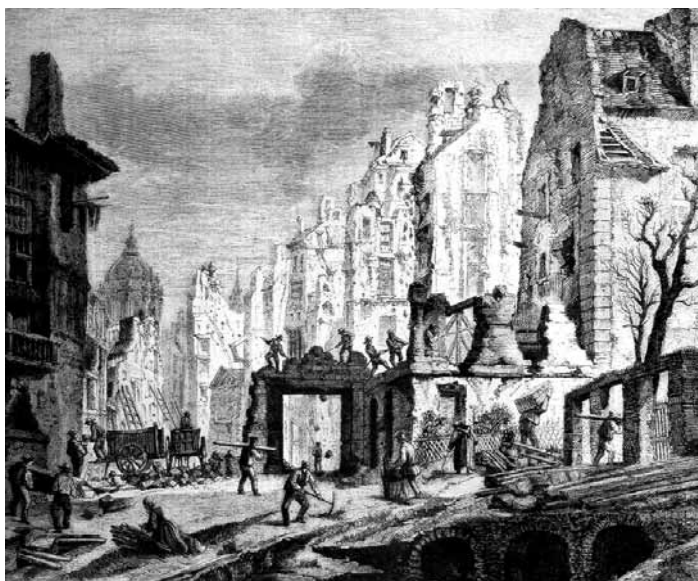
С. Серлио (1537) Три сценографије за позориште: комична, трагична и сатирична

Градови централног Балкана су сложени и комплексни организми који у исто време обједињавају векове историјског талоба, велики број група и појединаца, као и низ социјалних и економских разноликости које постоје у садашњости и које пројектују своје намере, са више ила мање успеха, у будућност. Стога, по хетерогености елемената који их истовремено формирају, градови на Балкану захтевају посебну пажњу и анализу како би се на прави начин разумели и како би се њима правилно управљало.

Градови су једно од главних обележја друштва и заједнице која их гради и користи. Они на најбољи начин осликавају достигнућа, резултате, успешност, заблуде, несавршености, кризе и грешке у друштву. Захваљујући значају који је друштво препознало у градовима, све већа пажња економије се усмерава на градове са циљем да се користе искустава, име, лик и градитељско наслеђе. Посебна пажња туристичког сектора се усмерава на градове, који имају све више посетилаца. На тај начин приходи од туризма појединих градова постају недостижни за многе морске и скијашке центре. Туризам капитализује првенствено архитектонске вредности града: нико не организује туристичке туре како би се гледао добро димензионисан колектор фекалне канализације, добро испројектован ауто-пут или

мерила ширина и дубина регулације реке. Једном речју, туристи троше своје време и новац како би гледали форму града и његову архитектуру. Форма града је генератор туристичке посете и носилац брэнда – имена – лика у граду. Стога је кроз урбанистичку документацију потребно посебну пажњу обратити на начин како се обликује град, а не само на организацију и квалитет инфраструктуре града. То се лако може утврдити погледом на садржај већине савремених урбанистичких докумената којима се уређују наши градови.

Разлози се могу груписати у неколико категорија: проблеми генерисани променом улоге урбанистичког планирања у друштву, потом проблеми генерисани статусним нерегуларностима, затим економским проблемима нерегулисаног тржишта, потом проблемима насталим због недостатака грађанског и демократског друштва и проблемима узрокованим недостацима у процесу образовања и обучавања урбаниста. Синергија више сложених утицаја је довела до ситуације да се форма града, као суштина и основни перцептивни елемент сваког града, занемарује у корист битних, али не и пресудних елемената корисних за потребе идентитета, лика, културног пејсажа и многобројних грана економије [Сл. 2].



Сл. 2

Барон Осман: просецање Булевару Сен Мишел, Париз, 1853–1860.

МЕТОД

Анализа градова је ограничена на период XIX, XX и почетак XXI века на простору Србије, Босне и Херцеговине и Црне Горе. Циљ рада је да се дефинишу аспекти који утичу на форму града. Рад треба да специфицира и опише што већи број узрока и утицаја на форму града те да их класификује по групама.

ДИСКУСИЈА

Елементи и аспекти физичке форме града

Циљеви урбанистичког обликовања. Циљеви урбанистичког обликовања су веома ретко јасно и прецизно дефинисани. Један број аутора тај циљ дефинише квалитетом животне средине, за друге то је човек (Супек, 1987. увод; Хајдегер, 1982. стр. 83–104; Фром, 1985. стр. 25–35). У Србији став о важности естетског обликовања градова је посебно кристализован у периоду 1945–1990. О њему, Михајло Митровић 1951. године, пише:

„Урбанизам не може да запостави проблем естетског обликовања у домену једног насеља, предела, амбијента, – у једном случају он га решава, а у другом остварује широке могућности, инспирише и потстиче. То је домен у коме он има много додирних тачака са архитектонским стваралаштвом и где је утолико теже повући границе, уколико први припрема терене за делатност другог“ (Митровић, 1953. стр. 11–26).

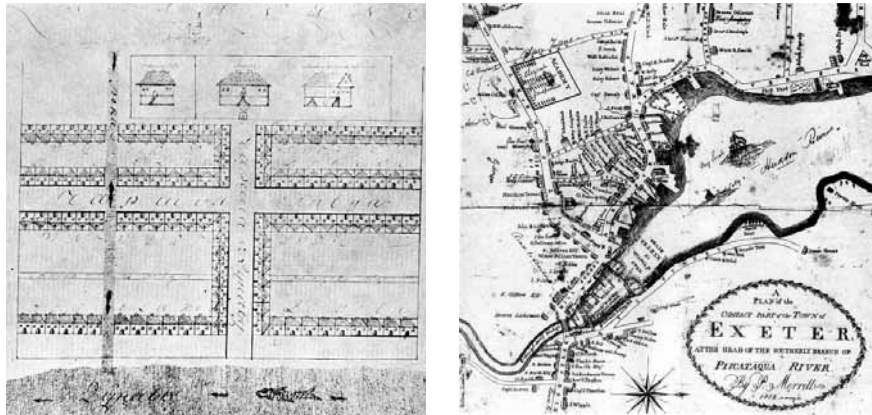
Перцепција града и локална традиција. Градови на простору Србије имају дугу традицију. Међутим, услед низа историјских околности специфичних за простор Балкана и промена у друштву и економији веома мали број градова насељава становништво које има урбано искуство. Највећи број становника наших градова сачињава становништво које је само једну, две или три генерације расло и стасавало у урбаним условима живота (детаљније у: Пушић, 1997. стр. 243–355; Бацковић & Спасић, 2014, стр. 177–192). Истовремено, у граду немамо развијен систем прихвата досељеника са села или пресељеника из других градова са циљем развоја урбаних навика и понашања. Стога перцепција града у Србији је знатно другачија него у срединама чије становништво има дуже и богатије урбано искуство (Беневоло, 2004, стр 28–56).

У развоју наших градова велики утицај имали су затечено стање након ослобођења, активности на реконструкцији градова током 19. и почетком 20. века, економски развој краја, снага и делатност залеђа које се наслањало на град и социјална структура насеља.

У групи утицаја проистеклих из затеченог стања можемо издвојити две основне целине: утицаји остатака физичке структуре и утицаји наслеђених обичајних односа (Шалипуровић, 1979, стр. 129–251; Ettinghausen, Grabar, & Jenkins-Madina, 2001; Моргос, 2010, стр. 25–99; Hamdouni, 2011. стр. 63–159; Bennison, Gascoigne, 2007, стр. 15–27; Freely, 2011, стр. 355–431; Саваренская, 2006, стр. 182–214; Бунин, 1945, стр. 130–149; Воронина, 1991, стр. 7–47). Физичка структура насеља током османлијске окупације градова Балкана није довољно детаљно проучена. Из наведеног периода треба посебно обратити пажњу на вредности које промовише град, а које у пракси налазе своју материјализацију кроз обликовање улице, махале или чаршије (Костић, 1922, стр. 1–27) [Сл. 3.1 и 3.2].

Сл. 3.1

Сл. 3.2



План Пореча у Србији (1831) и Ексетера у Енглеској (1802)

Након ослобођења, током реконструкције градова у Србији средином 19. века, велики део елемената града из периода османлијске окупације је остао у функцији: организација града (положај центра града и стамбених зона је задржан), трасе градских саобраћајница (током реконструкције градова задржани су правци улица, али су исправљани и минимално кориговани), распоред зона у граду (за привређивање и становање) итд. На пример, у Ужицу поједини делови града и данас, у 21. веку, носе називе некадашњих махала (Росуље, Пора, Пашиновац, Беглук, Липа, Мегдан итд.), затим положај главне улице је идентичан положају некадашње чаршије (у средишту града), сав пешачки саобраћај је сконцентрисан око главне улице (чаршије), вредности некретнина су највеће у средишту око чаршије због њене пешачке привлачности (без обзира на то што постоје осунчаније, проветреније и квалитетније зоне за становање), док су трговине и радње циљано у линији главне улице (већ неколико метара у бочним улицама промет драстично пада) (Freitag, 2011, стр. 1–8; Lapidus, 1967, стр. 79–116; Bennison, 2007, стр. 15–27; Petersen, 1996, стр. 35–36). Даље, наслеђени односи у сфери социјалних релација из периода османлијске окупације и даље имају велики утицај на обликовање физичке структуре града кроз обичајно право у области градње [Сл. 4.1].

Урбанистичка теорија о обликовању градова у Србији. Након 1833. године и повлачења муслиманског становништва у градове, најпре се приступило уређењу територије стављене на располагање изградњом нових варошица. Оснивање варошица је вршено плански по узору на градове централне и западне Европе. Планове су израђивали ђаци школовани у Аустрији, Мађарској, Чешкој и Словачкој са основним циљем да се варошице обликују у складу са европском традицијом и искуством. Тако су формирана насеља која у средишту имају трг (који пазарним даном служи као пијаца) и правилне блокове распоређиване по одређеном принципу око средишта насеља. У ослобођеној Србији, међу првим плански ос-

Сл. 4



Вароши и варошице у Србији 1910. године

нованим насељима су: Пореч (1827), Пожега (1832), Лозница (1833), Рашка (1835), Лешница (1836) и Алексинац (1839), Горњи Милановац (1855), Бајина Башта (1855) и Неготин (1868). Поред новопланираних варошица израђени су планови за реконструкцију делова насеља: чаршије у Пожаревцу (1827), Брусници (1839) (Мацура, 1983, стр. 33–34) и реконструкција Параћина (1860) (Максимовић, 19626. стр. 113).

Међу првим плановима за вароши је план реконструкције у пожару пострадалог централног дела Ужице (1863) (Кузовић, 2012, стр. 68–73). Заједничке карактеристике првих урбанистичких планова, било да су рађени за оснивање или реконструкцију вароши у Србији, до 1839. године су централно постављен трг, правоугаона улична мрежа и правоугаони блокови. Планови из тог периода предвиђају изградњу малог броја улица (Алексинац: 2, Лозница и Лешница: 4, Пожега: 6, Рашка: 8), јер је свако насеље димензионисано према процењеном броју становника који могу у одређеном временском хоризонту да га насеље. Улице су међусобно постављене под правим углом чиме и блокови добијају правилну геометрију. Парцеле унутар блокова су правилне и њихове границе су предвиђене планом. На овај начин дефинисана урбана структура има јасан утицај на геометрију и форму објеката, односно улице (Кузовић, 2014, стр. 352–358).

Јасна и недвосмислена теорија о обликовању градова у Србији се јавља у радовима Емилијана Јосимовића. Јосимовић је кроз документ под називом *Предлог за регулisaње оног дела вароши Београда што лежи у шанцу* дао не само про-

сторне елементе за распоред функција у граду, него и низ предлога за решавање појединих међусобних висинских односа објеката, траса и визура у граду, свесно артикулишући град кроз функцију и кроз форму. Наставак ове етапе развоја за већину формираних варошица се огледа кроз други круг планова (Ужице 1891) (Кузовић, 2013а, стр. 393–399) а за спонтано настале варошице се израђују планови њиховог урбанистичког уређења, као на пример Ариље око 1880. и Косјерић 1892. Нарочито важан моменат је појава домаћих ђака, који су завршили школовање у иностранству. Након 1918. године предузета је акција на уређењу градова припојених у ослободилачким ратовима [Сл. 5].

Сл. 5



Вароши и варошице припојене 1918. Краљевини СХС након ослободилачких ратова српске војске 1912–1918.

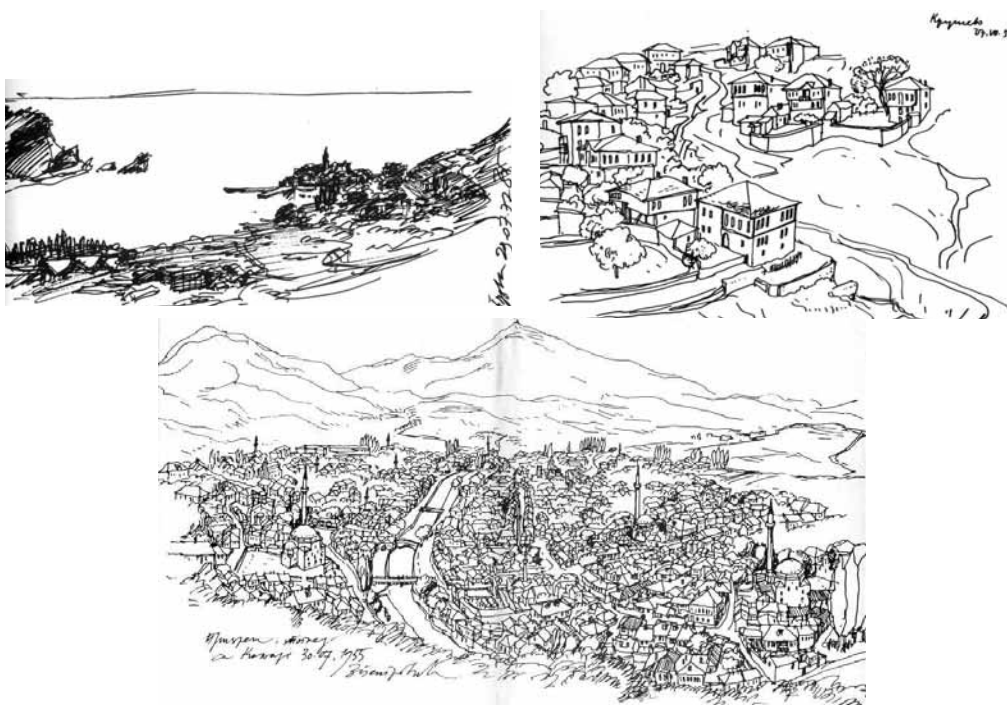
У периоду између Првог и Другог светског рата, у за Србију веома промењеним друштвеним околностима, наставља се урбанистично планирање према наслеђеној традицији све до доношења Грађевинског закона 1931. године који доноси значајно унапређење односа према форми градова (Грађевински закон, 1931; Обрадовић, 1931).

После Другог светског рата долази до промена у производним односима и држава преузима улогу и инвеститора и планера развоја друштва. Стога се у првом таласу уређења живота у насељима израђују планови за практично свако насеље у Србији (Митровић, 1953, увод). Анализирајући текстуалне делове сваког Урбанистичког плана из овог периода, поред пажљиве анализе саобраћајних и инфраструктурних елемената, уочава се посебна пажња која се усмерава на обликовање

силуете града, значајних доминанти у граду, као и компоновање јавних објеката и њихов однос према ближој и даљој околини (Митровић, 1953, стр. 119–125).

Након друштвених промена 1991. године у Србији урбанистичко планирање добија нову улогу у организацији града. Планови настављају да се раде по мето-дологији која је развијена на крају периода социјалистичког управљања. Међутим, у обавезујућим графичким и текстуалним документима највећа пажња се посвећује дефинисању коридора и траса инфраструктурних елемената насеља, док се мала пажња посвећује обликовању физичке форме града. Мада, сходно савременим туристичким и економским трендовима, све већу улогу у вредновању града има управо његова физичка форма.

Форма града. Обично је развијена по моделу органског или геометријског приступа (Kostoff, 1991, стр. 43–159) по основу које сви секундарни елементи у граду добијају своје особине. Не треба заборавити да је избор између наведене две концепције града своје извориште имао у друштву и његовим вредностима које у основи гради град. Вештачки произведене форме које подражавају органску концепцију града имају мало успеха у пракси. Искуство о конструисаним градовима по органском моделу можемо видети у насељима саграђеним током XIX и XX века, као што је Бурнмаут у Енглеској (1840), Глендејл у Охају (1851), Риверсајд у Илиноису (1869), Дренси у Француској (1910) итд. (Kostoff, 1991, стр. 69–82 и



Сл. 5.1

Сл. 5.2

Сл. 5.3

Силуета града: Будва, Крушево и Призрен

Сл. 6.1

Сл. 6.2

Сл. 6.3



Улица: Рожаје, Војводина и Охрид

288). Велики број градова је почео свој развој као спонтано настала насеља да би касније био или регулисан (нпр. спонтано настале варошице у Србији крајем XIX века), или развијан око старог језгра путем геометријских планова.

Силуета града. Прва информација коју посматрач добија о граду. Она се може формирати у садејству са рељефом или са маркантним објектима (Kostoff, 1991, стр. 288). Однос архитектуре и рељефа је битан јер кроз рељеф силуета града укључује особине простора на коме је саграђен (Крогиус, 1979, стр. 32–64). Посебно треба водити рачуна о елементима који обликују силуету града дању и ноћу [Сл. 5.1, 5.2 и 5.3].

Блок. Своју геометрију преузима из просторне концепције града а не из траса саобраћајница. Блок је упућен на корисника и он треба да буде централни предмет пажње урбаног обликовања. На простору Балкана, где још постоје дубоки утицаји од структуре града из периода османлијске управе, блокови су веза са далеком прошлошћу поделе простора на махале.

Улица. Значајан елемент града, нарочито после ослобођења Србије у 19. веку, када од махале преузима место јединице суседства. Од тада куће су постављене на регулациону линију, саграђене једна до друге, са јасно дефинисаном фасадом која формира улични фронт, односно њену сценографију. Основна улога улице је да буде место социјалног контакта (који производи атмосферу града), а не само саобраћајни колектор (Vidler, 1978, стр. 29–113) [Сл. 6.1, 6.2 и 6.3].

Јавне грађевине, споменици и скулптура. Значајан елемент у форми града. Они служе не само као просторни репери који „организују“ простор у коме се налазе, него и као значајан елемент менталне мапе града. Техника постављања споменика у простору (Бринкман, 1935а, стр. 19–56; Бринкман, 1935б, стр. 36–172) се развија вековима, састоји се од низа параметара који опредељују локацију, фасаде, материјал, висину споменика, визууре, правце кретања пешака итд. (Кузовић, 2013б, стр. 21) [Сл. 7.1, 7.2 и 7.3].



Сл. 7.1

Сл. 7.2

Сл. 7.3



Јавне грађевине, споменици и скулптура: Косанчићев венац у Београду, Котор и Призрен

Физичка форма града и невербална комуникација. Фонд знања у овој области је обиман (Арнхајм, 1990; Арнхейм, 1974). У овом сегменту посебно треба прецизно утврдити ко је корисник форме, односно како је разуме посматрач. У том смислу претходно искуство посматрача има веома велики значај. У оквиру истраживања невербалне комуникације издвајају се три основна концепције: семиотичка, симболичка и невербална (Rappoport, 1990, стр. 35–55). За нас је у овом тренутку приоритетно како становници наших градова разумеју форму градова у којима живе, а потом како туристи и припадници других култура разумеју наведену форму. То је разлог због кога се посебна пажња мора обратити на сваку нову форму која се уводи у град, а посебно на оне форме које мењају силуету града.

Физичка форма града и културни миље на коме је настала има вишеструкту везу. Захтеви који опредељују физичку форму зграда су потреба за заштитом од утицаја временских прилика, расположивим материјалом и технологијама за

градњу, одбраном и економија. Међутим, постоји и другачији став који се заснива на томе да социо-културни фактори чине основну групу, док су климат и конструкција – материјал – технологија (секундарни и само модификују утемељен доминирајући приступ) (Rapoport, 1969, стр. 46–83). У нашим приликама свакако да је потребно истраживање односа физичке форме куће и локалне културе. Најпре како би дефинисали оно шта је лоше и добро а карактерише локалну форму, а посебно који су извори утицаја на облик и избор форме објекта на нашим просторима [Сл. 8].

Физичка форма града и искуства социјалистичког периода. Ова специфичност наших градова може бити претворена у недостатак, али и предност. Улога урбанистичког планирања се променила увођењем капиталистичког система (Andrusz, Harloe & Szelenyi 1996, стр. 1–30). Истовремено, начин, процедуре као и циљеви планирања веома мало су измењени и прилагођени новој организацији друштва. Услед недовољно развијеног грађанског друштва, евидентан је превелики утицај појединца или друштвених група које имају мали удео у популацији, али који су економски или политички јаки, са једне стране, и минималан, потпуно маргинализован и скоро у потпуности осујећен утицај појединца или група који су економски немоћни (премда су популационо у апсолутној већини). Стога поједина планска решења или у потпуности успевају без обзира на штету коју трпи велики броја корисника простора, или пак не успевају, мада су за иста потребне минималне корекције. Основни разлог се може наћи у недостатку комуникације и формиране социјалне друштвене структуре.

Сл. 8



Физичка форма града и трансформација града: Модернизација зграде и власника, скица пре и после: власника и зграде на углу улица Uhlandstraße и Kurüfrstendamm у Берлину 1929.

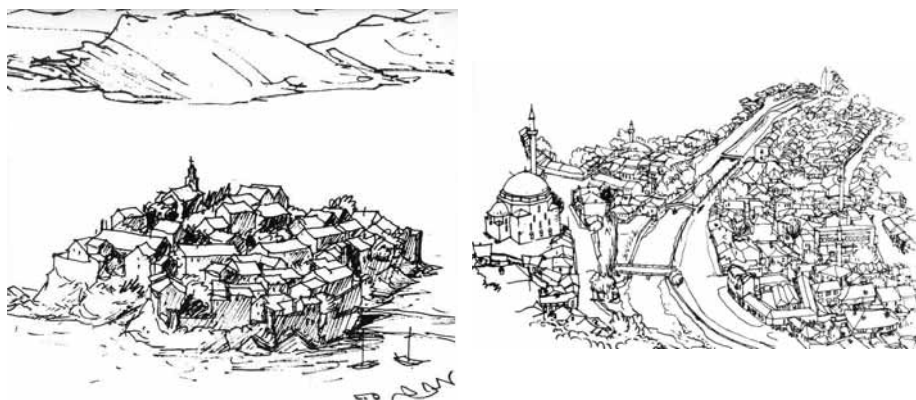
Физичка форма града и урбана култура. Овај однос постаје нарочито актуелан у нашем савременом друштву (Пушић, 2014, стр. 89–106). Ако у дискусији заобиђемо демографске (услед превеликог досељавања и исељавања становништва), социолошке и економске проблеме који доводе до промена у урбаној култури, посебну пажњу би требало усмерити на активности у физичкој сфери обликовања града који доводе до промена у урбаној култури. То је најпре увођење или преписивање непроверених модела обликовања града и његових појединих делова, примена неадекватних решења у организацији објекта, примена материјала који су неадекватни непосредној околини објекта, односно све активности које доводе до неразумевања суграђана из разлога што на различите начине архитекта и лаик виде исту форму. Стога све промене које могу да доведу до нарушавања уобичајених норми урбане културе морају да се пажљиво размотре, и то посебно ако се има у виду да је профил урбане културе у градовима у Србији различит у односу на градове централне и западне Европе (Stevenson, 2003, стр. 44–54).

Физичка форма града и културно наслеђе. Појединачни објекти или читаве градске четврти настале у прошлости добијају одређено место, како у физичкој структури града тако и у његовој социо-културној мапи. Поред тога, културно наслеђе има велики значај у формирању слике града за потребе културе, науке, туризма, економије и политике (јер привлачи велики број потрошача и следбеника). У рату градови, који су изградили име захваљујући свом културном наслеђу, имају неку врсту додатне заштите од разарања (опасност од осуде јавности). Поред наведеног, културно наслеђе се све више убраја у попис људских права, а његово уништавање је напад на људска права (Silverman&Ruggles, 2007, стр. 3–23). Стога однос према архитектонском наслеђу градова треба да буде пажљив, професионалан и стручан (Forsyth, 2007, стр. 1–9) [Сл. 9].



Сл. 9

Мостар. У време градње мост је био врхунско техничко остварење



Сл. 10.1

Сл. 10.2

Сл. 10.3



Физичка форма града и топографија: Свети Стефан, Призрен и Ужице

Утицај геолошког окружења градова на развој. Природно окружење (које подразумева геолошке карактеристике терена у смислу геоморфолошког изгледа, литолошког састава, нивоа подземне воде, стабилност терена, сеизмичност, присуство лежишта минералних сировина итд.) представља важан фактор који утиче на обликовање и развој градова, кроз избор локације за њихово настајање и њихов даљи развој. У садејству са климатским карактеристикама, геолошке карактеристике терена на изабраној локацији диктирају одрживост услова за нормално функционисање градског насеља. У оквиру поменутих специфичности локације, различити културни миљеи популације која га насељава дају тон диверзитету форме града који на њој настаје [Сл. 10.1, 10.2 и 10.3].

Утицај расположивог материјала на обликовање градова. Квалитет и цена грађевинског материјала и његове уградње били су предоминантни у изградњи градских објеката. До појаве грађевинских материјала који су настали као продукт технолошког развоја и појефтињења транспорта, изградња градова се углавном базирала на локалним грађевинским материјалима (камен, дрво и глина са својим фабрикатима). Од њиховог квалитета и вештине градитеља зависио је квалитет изграђених објеката. Камен који је коришћен као грађевински материјал из локалних мајдана такође даје посебан печат у форми објеката и одражава постојеће

геолошко окружење. За градњу од камена најчешће је коришћен кречњак и пешчар. У случају када се јављају у танким слојевима, погодни су за експлоатацију и градњу, тако да се дешава да читав објекат буде изграђен од кречњака или пешчара. У плочастим формама понекад се јављају магматске стене као што је случај са дацитским изливима на ширем простору између Мрчајеваца и Крагујевца. Због својих изванредних механичких и естетских карактеристика дацитске плоче су погодне и за градњу тротоарских површина. Разлог за већу употребу камена који се јавља у облику плоча је превасходно лакша обрада и транспорт. Чврсте масивне магматске стене су раније биле мање заступљене у градњи објеката због тежине обраде. Међутим, у новије време то је доста промењено и овај тип стена веома је чест код фасадних облога чиме доста доприноси спољашњем изгледу објеката, а тиме и града.

Физичка савремена форма и туризам. Данас и савремена архитектура постаје предмет туристичке понуде. Услов је да архитектура буде квалитетна и занимљива и да представља унапређење постојеће праксе. Поједини градови свесно, обично кроз јавне објекте, граде архитектуру која ће помоћи да постану урбана туристичка дестинација. Најчешће сваки град има по један објекат, док мали број градова има више оваквих објеката (број становника има пресудну улогу). У смислу подизања визуелне вредности града могуће је приступити таквим решењима, али локација, особине и улога тих објеката у граду морају бити пажљиво преиспитани. И одсуство атрактивних савремених објеката може бити једнако вредан градивни елемент идентитета града.

Физичка форма града и економска пропаганда. Потреба за оглашавањем све више условљава своје место на архитектонским објектима који формирају град. На пример, савремени стадиони и робне куће, који имају велике фасадне површине, уместо фасада добијају паное за оглашавање или лед екране. Уколико желимо да очувамо идентитет наших градова, морамо се одредити да ли тако динамичан простор, тренутно веома атрактиван, треба да буде особина сваког дела града или само појединих делова; која је граница присуства прихватљива за наш културни миље; да ли је одсуство једнако особина која гради идентитет као и присуство у одређеној мери?

Физичка форма и начин управљања градом. Важна улогу у избору путева развоја и изградње града је у рукама административне и политичке управе града. Уколико се са места управе града инсистира на изузетности у архитектури и урбанизму, онда ће и резултати на терену бити адекватни уложеном напору. Међутим, уколико градска управа не инсистира на квалитету и изузетности такође ће се појавити резултати, али разорни. Особина архитектонских одлука је у томе што су неповратне, јер објекат се не може јевтино и лако уклонити из града, тако да својим особинама може дуго и темељно да визуелно, али и економски гради или уништава околину у којој се налази (Worthing, 2008, стр. 47–105).

Физичка форма града и конфесионална припадност. Свака од конфесија која је присутна на Балкану има своју спецификацију просторних захтева (Hoffman, 2010, стр. 1–19; Eliade, 1957, стр. 75–110). Они се односе на локацију, волумен и висину, што има велики утицај на силуету града. Посебно је значајна разлика у висинским захтевима звоника православних и католичких цркава. Стога одређивање висинских ограничења за све објекте за потребе религије је важан посао у коме треба да учествују сви, а не да свака конфесија самостално одређује параметре. Самостално одређивање није могуће ни у градовима који су једноконфесионални. Друга битна чињеница је одређивање карактера града у смислу да ли је неко насеље град вере (па носи искључиво верска обележја), или град грађана (па се о присуству верских обележја дискутује). Поред наведеног, поједине конфесије имају посебан однос према комуникацији између дворишта и улице (чиме одређују улогу улице у граду), поделу функција у граду (чаршија – махале) итд.

Физичка форма града и обичајно право. Обичајно право у градовима је остало да живи и након укидања друштвених односа који су их произвели. Значајна помоћ у опстанку обичајног права у градовима је чињеница да је коришћен мали број дефиниција и ограничења, да је било у оптицају у дугом периоду, да су промене вршене споро а постепено и да су у њиховом дефинисању и примени суделовали грађана а не административне власти. Правила грађења су дефинисала еснафска удружења, док је административна власт само потврђивала већ донете одлуке, веома мало их мењајући (уколико су се поклапале са генералном политиком на одређеној територији). На пример, у југозападној Србији током XVIII и XIX века локална власт је издавала дозволе за изградњу јавних објеката, али није одређивала локацију. Локацију су одређивали појединци, сталешке и верске организације. Локацију цркве је, нпр, одређивала црквено-школска општина, локацију џамије вакуфски одбор, локацију пијаце трговачки еснаф, улицу са меса-рама касапски еснаф и тако даље.

Посебно је било значајно груписање појединих функција у улице чиме је спречаван евентуални сукоб због начина привређивања, буке или мириса. Неписани односи који су се примењивали у организацији и обликовању града током османлијске окупације су остали дуго у становништву захваљујући чињеници да су настали црпећи основне принципе из свакодневне праксе, а не теоријских разматрања. Потенцијали обичајног права у обликовању идентитета градова су вишеструки имајући у виду њихову практичну снагу у друштву. Потребно је уравниотежити ниво и брзину промена са потребама и могућностима перцепције локалне средине. Тренутно највећа штета управо долази кроз честе промене у прописима начина обликовања градова.

Физичка форма града и партиципација грађана. Савремено достигнуће урбаног планирања (названо „партиципација грађана“) укључује кориснике неког простора у процес планирања и спровођења плана. Сличан механизам је већ постојао

на овим просторима током XVIII и XIX века када се о локацији, особинама објекта итд. питао еснаф или локална заједница, када има најмање забележених конфликта у простору.

Физичка форма града и урбанистичко планирање у ситуацији конфликта. Околности конфликта које карактеришу, са мање или више присутности, највећи део Балкана не иду у корист обликовању градова. Повишена политичка напетост као средства борбе користи све сегменте друштва, па и архитектонску форму. Други проблем је превелики број непознатих којима мора да оперише архитекта-урбаниста. Трећи проблем је што сви чиниоци града (становање, привреда, рекреација, школство итд) нису у стању свог пуног рада, тако да је немогуће определити решења која ће да буду употребљива у пракси одмах и унутар одређеног временског хоризонта за који се доноси план. Стога је потребно повести стручну акцију како би се сви оперативни елементи којима располаже обликовање града искључили из политичког простора, и то посебно ако се има у виду да ће након сукоба сви проблеми остати на трошак архитектата и грађана, односно да ће њихово санирање бити веома тешко.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Не треба се затварати за страна искуства и решења већ се мудро и промишљено отварати. Не треба пресликавати страна искуства већ их трансформисати и прилагођавати локалној средини и култури. Потребно је неговати институцију изврсноности у свакој професији, а нарочито у обликовању градова. Треба своју архитектуру и урбанизам уздићи на квалитетан ниво како би се на тај начин бранио и чувао идентитет. Занимљиво је поменути утисак западног посматрача о начину обликовања савремених градова у Кини:

„Кључни слогани су постављени дуж Пекињских главних саобраћајница: патриотизам, инклузивност, креативност и врлина“ (Bell, de-Shalit, 2011. e-book).

Шта значе на нашим просторима инклузивност, креативност и врлина мислим да не треба образлагати. Остаје патриотизам?

ЛИТЕРАТУРА

- Арнхајм Р. (1990). *Динамика архитектонске форме*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Арнхейм, Р. (1974). *Искусство и визуално воспријатије*. Москва: Прогресс.
- Бацковић, В., Спасић, И. (2014). Везаност за место и локални идентитети: студије случаја четири града у Србији. *Теме*, 1/2014, Ниш: Универзитет у Нишу.
- Беневоло, Л. (2004). *Град у историји Европе*. Београд: Клио.
- Бринкман, А. (1935 а). *Пластика и пространство* (превод са немачког). Москва: ВАА.
- Бринкман, А. (1935 б). *Плоцад и Монумент как проблема художественной формы* (превод са немачког), Москва: ВАА.
- Бунин, А. (1945). *Градостроительство*. Москва: Академија Архитектуры СССР;
- Воронина, В. (1991). *Средневековниј город арабских стран*. Москва: ВНИИТАГ.
- Костић, К. (1922). *Наши нови градови на југу*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Крогиус, В. (1979). *Город и Рельеф*. Москва: Стройиздат.
- Кузовић, Д. (2012). Трансформација урбаног развоја на примеру првог урбанистичког плана Ужица из 1863. године – основне карактеристике. *Архитектура и урбанизам*, (36), стр. 68–73, Београд: ИАУС.
- Кузовић, Д. (2013).а. Урбанистички план Ужица из 1891. године, *Изградња*, (9–10), 393–399, Београд: Удружење Изградња.
- Кузовић, Д. (2013).б. Бронзана фигура на Тргу партизана (у Ужицу) – нема је а као да је ту. *Зашто?*, Недељник Вести, 29. 11. 2013, 21, Ужице: Вести.
- Кузовић, Д. (2014). Урбанистички план Рогачице из 1839. године, *Изградња*, (7–8), 352–358, Београд: Удружење Изградња.
- Максимовић, Б. (1962)б. *Урбанизам у Србији*. Београд: Научна књига.
- Мацура, В. (1983). *Урбано планирање у Србији 19. и 20. века*. Београд: ЦЕП.
- Митровић, М. (1953). *Градови и насеља у Србији, развој, урбанистички планови, изградња 1946-1951*. Београд: Урбанистички завод Народне Републике Србије.
- Обрадовић, Ј. (приредио) (1931). *Грађевински закон са објашњењима и упутствима*. Београд: Планета.
- Петовић, З. (1981). *Трагајући за архитектуром*. Београд: Архитектонски факултет.
- Пушић, Љ. (1997). *Град, друштво, простор*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Пушић, Љ. (2014). Култура антиурбаности као културни модел Србије. *Теме*, 1, 89–106, Ниш: Универзитет у Нишу.
- Саваренская, Т. (2006). *История градостроительного искусства*. књига 1, Москва: Архитектура–С.
- Супек, Р. (1987). *Град по мјери човека с гледишта културне антропологије*. Загреб: Напријед.
- Фром, Е. (1985). *Марксово схватање човека*. Београд: Графос.
- Хајдегер, М. (1982). Грађење, становање, мишљење, у: Хајдегер, М., (1982) *Мишљење и певање*. Београд: Нолит.
- Шалипуровић, В. (1979). *Прилози за историју грађевинарства у средњем Полимљу у 19. веку*. Београд: Филозофски факултет у Београду.

- Andrusz G., Harloe M., Szelenyi I. (ed) (1996). *Cities after socialism: urban and regional change and conflict in post-socialist societies*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Bell, D., de-Shalit A., (2011). *The Spirit Of Cities, Why the Identity of a City Matters in a Global Age*. Princeton: Princeton University Press.
- Bennison, A., K. Gascoigne A. L., (2007). *Cities in the pre-modern Islamic world : the urban impact of state, society and religion*. New York: Routledge.
- Eliade, M. (1957). *Свето и профано*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ettinghausen R., Oleg Grabar O., Jenkins-Madina M. (2001). *Islamic Art And Architecture 650–1250*. Yale: University Press.
- Forsyth, M. (edited by) (2007). *Understanding historic building conservation*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Freely, J. (2011). *A History of Ottoman Architecture*. Southampton: WIT Press.
- Freitag, U. (edited by) [et al.] (2011). *The city in the Ottoman empire : migration and the making of urban modernity*. Oxon: Routledge.
- Hamdouni Alami, M. (2011). *Art And Architecture In The Islamic Tradition Aesthetics, Politics and Desire in Early Islam*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Hoffman, D. (2010). *Seeking the sacred in contemporary religious architecture*. Kent: The Kent State University Press Kent.
- Kostoff, S. (1991). *The City Shaped*. London: Thames& Hudson.
- Lapidus, I. (1967). *Muslim Cities In The Later Middle Ages*. Harvard : Harvard University Press.
- Morkoc, Selen, B. (2010). *A study of Ottoman narratives on architecture: text, context, and hermeneutics*. Cambridge: Academica Press.
- Petersen, A. (1996). *Dictionary Of Islamic Architecture*. London: Routledge.
- Rapoport, A. (1969). *House Form and Culture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Rapoport, A. (1990). *The meaning of the built environment : a nonverbal communication approach*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Serlio, S. (1537). *I sette libri dell`architettura*. Venice.
- Silverman H., Ruggles D. F. (2007). Cultural Heritage and Human Rights, 3–23 in: Silverman H., Ruggles F. (Editors), (2007) *Cultural Heritage and Human Rights*, New York: Springer.
- Stevenson D. (2003). *Cities and urban cultures*. Philadelphia: Open University Press.
- Vidler, A. (1978). The Scenes on the Street: Transformation. in: Ideal and Realty 1750–1871, 29–113, in: Anderson, S., (ed.) (1978) *On streets*, Cambridge: MIT Press.
- Ward J. (2001). *Weimar Surfaces, Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Oakland: UC Press.
- Worthing, D. (2008). *Managing built heritage: the role of cultural significance*. Oxford: Blackwell Publishing.

ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

Слика 1. Serlio, S. (1537). *I sette libri dell`architettura*. Venice.

Слика 2. 03.2. Kostoff, S. (1991). *The City Shaped*. London: Thames & Hudson.

Слика 0.1. Максимовић, Б. (1962). *Урбанизам у Србији*. Београд: Научна књига.

Слика 4.1. Којић, Б. (1970). *Варошице у Србији 19. века*. Београд: ИАУС.

Слика 4.2. Костић, К. (1922). *Наши нови градови на југу*. Београд: Српска књижевна задруга.

Слика 5.1, 5.2, 5.3, 6.1, 6.2, 6.3, 7.1, 7.2, 7.3, 9, 10.1., 10.2. Петровић, З. (1981). *Трагајући за архитектуром*. Београд: Архитектонски факултет.

Слика 8. Ward J. (2001). *Weimar Surfaces, Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Oakland: UC Press.

Слика 10.3. Народни музеј Ужице.

Duško Kuzović, Nedeljko Stojnić

A NEED TO PROTECT THE IDENTITY OF THE CITY FORM IN THE CITIES OF
CENTRAL AND WESTERN BALKANS

– fundamental aspects and relationships –

A contemporary urban design of cities in the Balkans is characterized by a commitment to addressing the issues of infrastructure and ownership. A city itself is seen as a kind of social theater, but the form of the city remains neglected developing without any special attention. This process has long been present in our environment. Modern experience shows that this kind of city management is not productive.

Our impressions of a city are not based on a well-dimensioned water supply or a foul water disposal system, a well projected capacity of the riverbed, the transportation characteristics. We dedicate our time and spend our money to experience a unique physical form of the city.

Architecture is an important factor of tourism (urban, cultural, arhitectonic, historical, archeological, etc.). It also participates in creating the market name of a product, service, region or state. Therefore, we must cultivate the physical form of cities. We must build a unique visual image.

The paper discusses the influence of geological factors which are manifested through a selection of a sustainable location for the city development, as well as the geological characteristics of the materials used in the construction of urban settlements. This paper analyzes the past and present processes in shaping contemporary cities in the Central and Western Balkans. The analysis is performed in the context of: urban heritage, natural resources and constraints, tradition and customary law, urban planning tools that are in use and the needs of typical user groups.

726.54(497.6)''1878/1918''
725(497.6)''1878/1918''

Miroslav Malinović

Univerzitet u Banjoj Luci, Fakultet za arhitekturu i planiranje prostora
Arhitektonsko-građevinski fakultet
miroslav_malinovic@yahoo.com

THE ARCHITECTURE OF CATHOLIC SACRED AND PUBLIC BUILDINGS IN BANJA LUKA BETWEEN 1878 AND 1918

Abstract: This paper deals with the architectural production of several different sacred and the few public buildings belonging to Catholic clergy, built in Banja Luka during the Austro-Hungarian era – between 1878 and 1918. Without difference, both interesting and some less important, both existing and already demolished, as well as both very-well known and few unknown facilities are depicted, truly representing the variety of the introduced styles and principles, contributing to the overall Imperial influence to the architectural image in Banja Luka. The paper deals with the question of the unbiased importance of the buildings, concerning always-present discussion of the true values of this heritage in comparison to widely known outstanding contemporary architectural masterpieces.

Keywords: Banja Luka 1878–1918, Catholic sacred architecture, Austro-Hungarian architecture

INTRODUCTION

The work tends to analyse and give a comprehensive overview of the construction activities of Catholic clergy in Banja Luka during the Austro-Hungarian era between 1878 and 1918. Over the centuries of the distinctively unenviable position of non-Muslim ethnic groups in Bosnia, this era was predominately marked by true revival of both formal and physical structures of the Catholic Church in Bosnia and Herzegovina. Banja Luka became the seat of newly formed Diocese of Banja Luka, which was followed by overwhelming construction works of facilities for several different orders and diocesan structures, both in the downtown, and in the suburbs – everything patronized by the Royal Viennese Court or Land Government from Sarajevo.

CATHOLIC SACRED AND PUBLIC BUILDINGS IN BANJA LUKA IN PERIOD 1878–1918

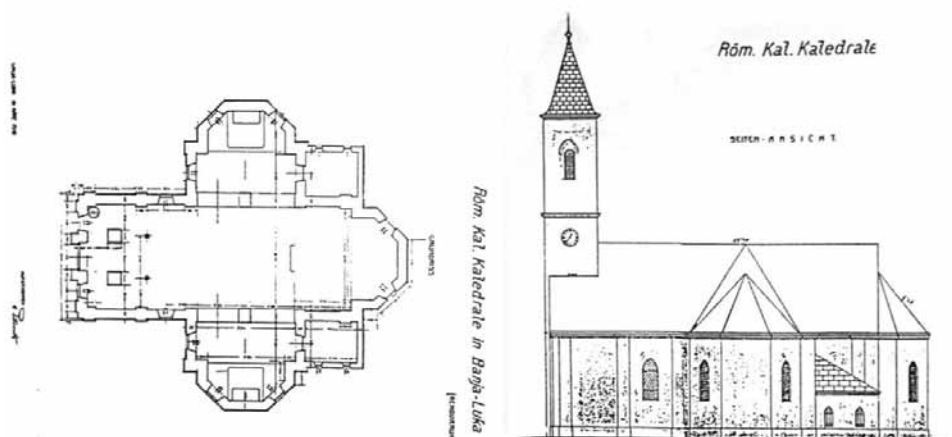
The Cathedral of Saint Bonaventure Kralja Petra I Karadževića N° 80

Cathedral in Banja Luka was built after the arrival of friar Marijan Marković, the first bishop of the newly formed Diocese of Banja Luka. At the time he came in the city of Banja Luka were no cathedrals nor diocesan parish churches, except already existing Trappist complex in Delibašino village and the Franciscan Convent in Petrićevac, which were considered to be outside of the city (Marić & Orlovac, 2006, p. 15).

On 16th July 1884, only two months after his arrival, bishop Marković arranged foundation construction and beginning of construction works. Everything was rather quickly done, until 25th March 1885 building was completed with partly finished bell tower, but without any interior works and decoration.

Construction works were led by Nazario Smojver (Marić & Orlovac, 2006, p. 16). From public-available sources of research, the architect of this cathedral remains unknown. An interesting observation is fact that western façade of Cathedral church is nearly the same in proportions and style treatment as the Parish Church devoted to the Quest of Blessed Virgin Mary to Saint Elisabeth, located in Salvatorgasse, built some 6 years later by Eberhard Wegmandt. This could lead us to assume that Wegmandt is the architect commissioned to design the Cathedral church.

Fig. 1



Cathedral of Saint Bonaventure; ground floor plan and elevation view from the south (Husedžinović, 2005, 192)

Afterwards, in 1886, the bell tower was completed and in 1887, the Cathedral and Bishop's house were entirely completed.

Like many other buildings in Banja Luka, the Cathedral suffered damages during the earthquake on 26th and 27th October 1969 and was torn down afterwards. In the place of the old Cathedral, new one was built between 1972 and 1973 with bell tower finished in 1991. The project was done by Slovenian architects, Janez and Danilo Fürst. It was reconstructed in 2001 before the visit of Pope John Paul II to Banja Luka (Marić & Orlovac, 2006, pp. 16–17).

Although in some references can be noticed some descriptions containing comparison to Gothic style in late Catholic churches, it is clear that this Cathedral's design does not hold sufficient quantity of elements to be entirely compared to any of the defined styles, least to the Gothic.

The floor plan is very interesting for the time (Rolf, 2009, pp. 20–31): proportions and the relationship between the central nave, transept, and apse on the east are comparable to central type of developed three-foil floor plan usual for Orthodox churches, but roof design with elongated gable shape gives the impression of simple Roman Catholic church design. Transept and apse are completed in octagonal shape, with rounded hip roof, while bell tower is built over square floor plan, located on the western façade. The crowning roof is developed as an octagonal spire on four gabled trapezoids.

No special decoration could be seen on façade plains: only simple cornices crowning the walls, as well as a combination of rounded windows in higher zones and windows and portals with archivolts finished with pointed arches (Rolf, 2004, pp. 18–27). That could possibly be the only reminiscence to Gothic design.

Interior decoration, equally to level of exterior design, was poor and simple. It is recorded that brick wall was plastered and the apse was equipped with adequate altar.



Fig. 2

Cathedral of Saint Bonaventure; view of the main – western façade from Kaiserstraße. Photograph taken before 1969 (Archive collection of Franciscan convent Petričevac)

Mariastern Abbey
Delibašino selo, Slatinska N° 1

The Trappists came to Banja Luka in 1869, under the leadership of Franz Pfanner, future abbot. According to one contract between Ottoman and Austro-Hungarian Empire from 5th November 1869, Austrian citizens were allowed to buy the land properties in Bosnia, but only as the private persons, not as a clergy. Nevertheless, Pfanner managed to buy one property in Delibašino village, 4 km away from the city centre. The history of Mariastern started.

Regarding Abbot Pfanner, he became the most important person in the history of Mariastern Abbey and one of the most influential people in Banja Luka at that time, not to forget one of the most important Trappists at all. He made decisional moves in arrival of other Catholic clergy in Banja Luka and in Bosnia. Just to mention Banja Luka, he brought nuns from two orders: Sisters of Mercy of Saint Vincent De Paul and Adorers of the Blood of Christ.

Mariastern Abbey with church and other facilities. Before the construction of a solid building, their first premises were settled in one wooden hut, also know as “cradle,” and its restored version still stands in the main courtyard. After rather complicated procedure and different obstructions, on 9th September 1870 foundation stone for convent building was laid. First wing was finished the same year on Christmas Eve. At that time, in the convent were only twelve monks, all of them native Germans (Friedwagner, 2005, p. 22).

At the same time, due to Turkish restrictions, church, devoted to parish patron The Resurrection of the Blessed Virgin Mary, was interpolated within the first convent building, and constructed together. Construction works on church started in 1872 and completed in 1873.



Fig. 3

Mariastern Abbey. Photograph taken by Heinrich Renner during his journey through Bosnia (Renner, 1897, p. 498)

The first church was one of the typical examples of simple Gothic revival churches with single bell tower. Not much information is preserved about this church, so all other descriptive thesis could be based on drawings only.

List of different production facilities founded by Trappists is too long to be presented here. Some of them are facilities for production of: cheese (founded 1882), beer (1873), bricks (1869), roof tiles (1877), leather (1892) etc. Besides traditional cheese, famous all over the world, and bier, today named “Nektar beer”, other important projects done by the Trappists is Hydropower plan and bridge over Vrbas, devoted to Saint Bernard, which construction began in 1899 and 1904, respectively (Friedwagner, 2005, p. 35). Furthermore, hospital, opened for public use was built between 1878 and 1879 and Orphanage was opened on 1st March 1878.

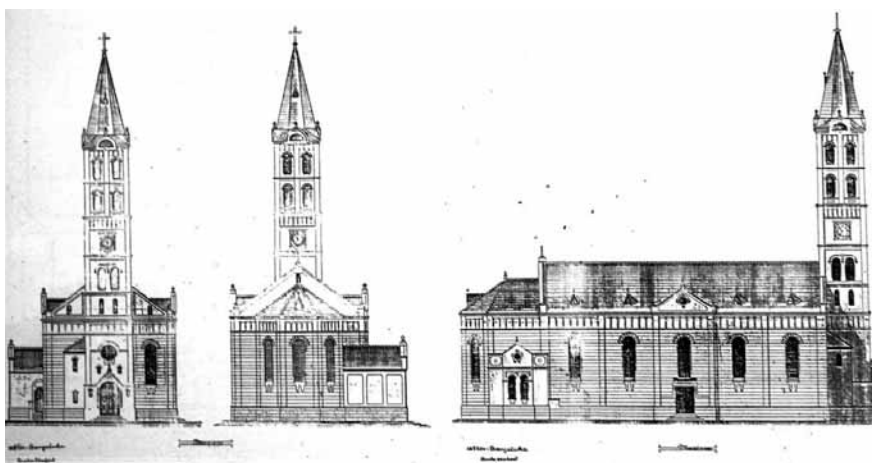


Fig. 4

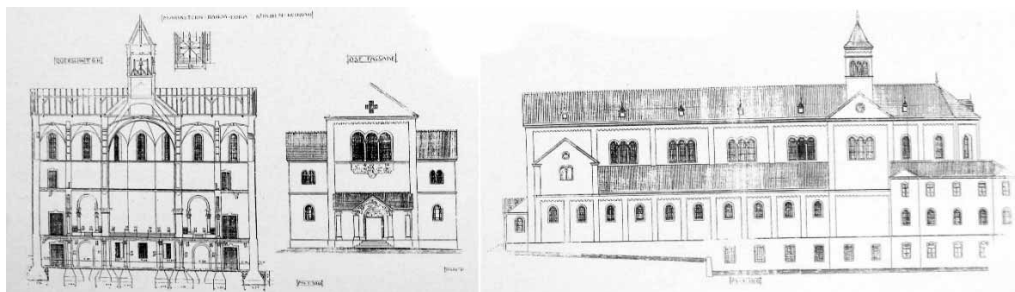
Church of The Resurrection of the Blessed Virgin Mary, first church; entrance, apse, and side elevation views (Husedžinović, 2005, p. 192)

The new church was constructed between 1925 and 1927 according to a project done by Eberhard Wegandt, architect-monk that did several other facilities and churches in Banja Luka during five decades of his stay. At the time, it was the biggest Catholic church in Bosnia and Herzegovina, (Marić & Orlovac, 2006, p. 557).

Although the time of construction does not correspond to Austro-Hungarian ruling time in Bosnia, it is for sure part of the earlier time legacy and cannot be scrutinized separately: whole background story is directly linked to an earlier period and it was built in the context that is developed and enlarged in Austro-Hungarian time, additionally, the architect is doubtless person that maintained crucial guidelines for his earlier work.

Wegandt did the project, which was later worked out by architect Seidler from München. Architectural language is enriched by important sculptural achievements, made by Bruno Diamant, also from München. He is famous by his design of aircraft vessel for count Zeppelin (Friedwagner, 2005, p. 72).

Fig. 5



Church of The Resurrection of the Blessed Virgin Mary, second church; cross-section, and elevation views from the east and the north (Husedžinović, 2005, p. 196)

The church also does not correspond to other churches within a time range. It has discrete elements of simplified late Classicism revival with tympanums, which are seen on the entrance portal and side transepts. Although it has a large footprint, church is not dominated by huge dome or bell tower. Only one small bell tower extends beyond the roof, on the place of intersection of main and transept naves. Side façade walls are supported by unusual counterforts, which have completely different architectural language in comparison to overall impressions.

Along with the church, almost as an extension was built new Orphanage building that was actually never used in its original purposes. In 1924, the monks moved in, and the boys stood in the old convent building.

At the peak of its era, before WWI, Maria Stern was the biggest Trappist congregation in the world, with more than 230 monks from 9 countries. Now, it is the smallest congregation, with no more than 3 to 5 monks (Friedwagner, 2005, p. 31).

Situation after WWII was same for almost all sacred buildings. Only the church retained its function, while the main building was nationalized and Orthopaedic clinic was moved in. The church was heavily damaged in earthquake in October 1969, just a month after its thorough reconstruction.

The Church is listed as a national monument on the list of the Permanent National Monuments. The Abbey is on the list of the Provisional National Monuments.

Convent of Sisters of Mercy of Saint Vincent De Paul

Srpska N° 30

First nuns from this order, known in Banja Luka as white nuns, because of their unique white uniforms, came in Banja Luka with support from Franz Pfanner, a monk and Trappist abbot from Mariastern. Because monks from Mariastern were educating boys only, Archdiocese of Vrhbosna had a reason more to support their arrival in order to provide same conditions for girls (Vračić & Kovačić, 1996, pp. 486–510).

Fig. 6



Convent of Sisters of Mercy of Saint Vincent De Paul in close-up view and Gymnasium building in second plan; view of the main façade from the northwest. Photograph taken 1910 (Marić & Orlovac, 2006, p. 569)

On 20th October 1872, three sisters who came to Banja Luka, were temporary settled in Austrian consulate, and had schoolrooms in Street of Ivan Franjo Jukić. A year later, 1873 Pfanner bought them a small house near the Parish Church in Salvatorgasse. Same year Franz Joseph I, gave them a yearly subsidy for 300 Forints. In 1874 admission for boys started.

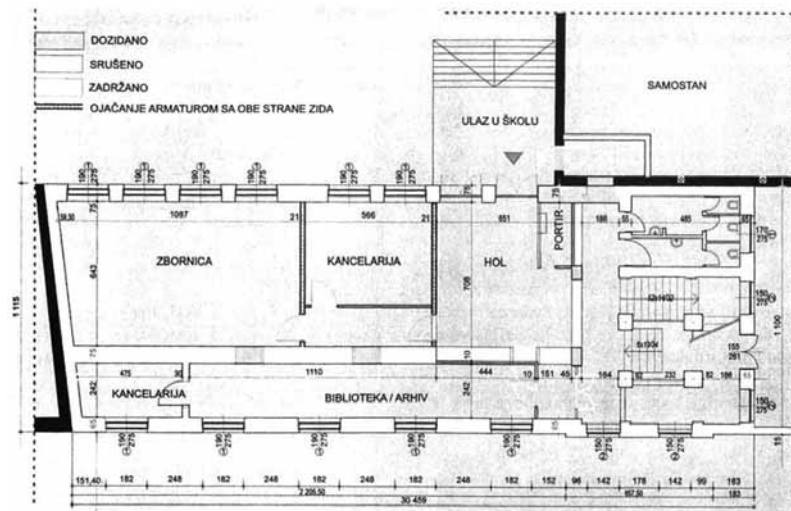
School was getting better from year to year, and nuns along with abbot Pfanner were giving their best to enlarge the facilities: in 1875 Pfanner bought one more house with garden in the neighbourhood, in 1880, after foreign authorities came, they added one more floor to existing school, in 1880 they bought another household in the neighbourhood, making the property even larger. When sister Gregorija who was the Head of the convent, wanted to make new buildings and facilities for the convent, in 1885 the Sisters bought the households from Mariastern Abbey, which was the legal owner. Finally, first convict and big building for the convent, along with the decorative fences around the site, were built and opened in 1889 (Marić & Orlovac, 2006, p. 570).

Ensemble, in this state contained school building and convent facilities for nuns, was functioning until 1907, when new Head, sister Borgija, bought even more land in the vicinity and started new construction works. From that time on, the most important is new school building that retained original condition.

Today, the school is seat of Catholic school centre “Blessed Ivan Mertz” and on the place of the old convent, new one is built for the same purposes.

Gymnasium. Some contradictions exist regarding the design of Gymnasium building. Some authors (Vidaković, 2011, p. 89; Ševo 1996, pp. 114–115) mention Eberhard Wegnandt as the architect, but some “inside” sources (Marić & Orlovac, 2006, p. 570) are naming Ivan Blažeković.

Fig. 7



Convent of Sisters of Mercy of Saint Vincent De Paul, Gymnasium building; floor plan of reconstructed building (Vidaković, 2011, p. 190)

Nevertheless, data that remain correct for sure are the dates: after buying the construction site in 1907, works started on 29th September 1910, and were finished on 10th October 1910. All construction works and furnishing were finished on 1st November 1911 (Marić & Orlovac, 2006, p. 571).

Building, alongside Convent building in the courtyard, retained its function until the end of WWII, when it was nationalized. Still, scholar functions continued their life in the building; 7th primary school had its seat there until 1992, then from 1992 until 2004 School of civil engineering.

The process of a denationalization lasted until 1999. In the meantime, reconstruction project for Gymnasium and new project for Convent, which was, due to its bad condition torn down, were prepared, leading to ultimate Gymnasium reconstruction, and adaptation works along with new convent building erection (Marić & Orlovac, 2006, p. 571).

Minor interventions on Gymnasium were undertaken: main structural change was a roof elevation in value of 20 cm, providing conditions for roof area utilization, and façade colour change in grey. The complex was reopened in 2005, and new Catholic Gymnasium with belonging facilities was founded.

As presented, gymnasium and convict are located in Salvatorgasse, today named Serbian Street, making the special structural disposition in the street. Gymnasium building is first in the row of later built structures, that, to be honest, did not follow guidelines and provided elevation rules, and along with the Convent building, that also has one façade facing the street, makes inner courtyard, barely visible from the street. It is partly connected to Convent building, but their interpolation is done in a clear way, so that style, structure, and functions are easily visible.

Fig. 8



Convent of Sisters of Mercy of Saint Vincent De Paul, Gymnasium; view of main façade and courtyard side from northwest; present condition (Author's private collection. Photograph taken during August 2012)

Entrance from Serbian Street is utility entrance, while the main one is located in the Street of Vaso Pelagić, on the opposite side.

Three zones are visible and distinctive: first zone corresponds to slightly elevated ground floor and cellar that is not completely visible from the outside, but plinth wall shows us that, second zone is divided from first with a strong perimeter wall, now even emphasized with yellow colour, just like the crown cornice change from second to third, roof zone.

First zone has strong stucco decoration, which is aligned with the heavy fence design, making the entrance and link as a whole. Second zone is the interesting one: it has discrete secession decoration vertically displaced between windows, which alongside with small and shallow Avant-corps emphasizes vertical guidelines of design. Avant-corps is completed with a decorated gable wall, extending from the hip roof construction.

In addition, some small floral and rounded motives can be found in the zone under the crowning cornice. Some of the decorative elements used here can be found in other designs in Banja Luka, like Evangelistic church and Parish house or Banja Luka Stadt Bahnhof, characterized as historicism supporting the Renaissance revival. Interesting is the transformation of the role of the same elements, from situation where they had secondary role, just to frame the outlines and divide the corpuses, to design where they make a whole with a floral decoration and other elements emphasizing vertical dimension of the building.

Structural properties are in the context of the time: massive brick walls in width that exceeds 70 cm. Available documentation does not give us enough information to give conclusions about floor structures. They are possibly made out of reinforced concrete, due to several reasons: fact that no reconstruction was undertaken on the floor structures in the meantime; visual inspection also confirms assumption and spans are larger than 7 m. Some unpublished references refer that this building was the first one in Banja Luka with floor structure made out of reinforced concrete.

Roof construction is traditional, made out of wooden elements.

The first functional concept included rooms for boys in ground floor, girls in first floor and zones for handicrafts and musical education on second floor. Today, function is adapted to new Gymnasium function: on the ground floor, common spaces for teachers and administration are situated, while each floor is accommodating three lecture rooms.

As it is presented, brick and concrete are main structural materials. Visible material used for decoration is only plaster: walls are entirely plastered and in recent time coloured with a combination of grey and yellow colour. The roof is made out of traditional clay tiles.

After the last reconstruction works, Gymnasium building is in excellent condition and is maintained properly. The convent is in even better, but reasonably, because it was recently re-built. Comparing to the old complex design, only sports hall was added behind the school, but it is not interfering with the atmosphere and overall expression due to its “concealed location”.

The convent with the school building is on the list of the Provisional National Monuments.

Franciscan Convent of the Holy Trinity, Petrićevac

Marije Dimić N° 4

Convent of the Holy Trinity. Today, convent covers area of Krajina and holds Franciscan parishes in, besides Petrićevac: Motike, Barlovci, Trn, Ivanjska, Stratinska, Sanski Most, Šurkovac, and Bihać.

The residence was and, later during the decades of existence, still is devoted to The Holy Trinity. That first residence, which unfortunately was not destined to be a canonically established convent, was built in 1873. The plot where the convent was built was bought from local merchandizer Jusuf Šibić. It was partly completed in 1875, and the first friars moved in in May of 1876. Those were friars from a Franciscan residence in Ivanjska, in the outskirts of Banja Luka (Gavranović, 1959, p. 147; Barun, 2006, pp. 91–92). Franciscan residence in Ivanjska has been since 1757 only titular residence and a real residence since 1865 (Marić & Orlovac, 2006, p. 48; Gavranović, 1959, pp. 146–148).

Not many confident sources regarding this building remained up until nowadays. Unfortunately, only one rough painting is preserved, and not much descriptive information can be retrieved from it. It was one rather small and simple, single-volume building, without any particular style definitions characteristic for late XIX convent buildings. That is however reasonable due to the social and political situation in the Ottoman Empire which was at its far end of existence, and not to mention the payments or strict procedures and taxes for constructing the non-Muslim sacred mansions. It had 12 rooms; con-

Fig. 9



Convent of the Holy Trinity: second convent, view from the south-east; postcard dated between 1880 and 1884 (Archive collection of Franciscan convent Petrićevac)

struction supervisor was friar Anđeo Ćurić, Guardian from convent in Gorica, and constructor Ivo Šuhak from Ovčarevo (Gavranović, 1959, pp. 147–148; Barun, 2006, p. 91).

The unfortunate historical stream of the Convent started at its very beginning: just two years after the Austro-Hungarian Empire initiated campaign to occupy Bosnia and Herzegovina, according to the Treaty of Berlin, established during the Congress of Berlin, taking place between 13th June and 13th July 1878 (Albertini, 1952, pp. 22–23).

Although friars, and the Catholic Church in general, were supported by Austro-Hungarian Empire (Vrankić, pp. 561–569) case of an accident led to the convent destruction in 1878. Austro-Hungarian troops crossed the Sava River on 29th July under the leadership of Duke Württemberg, and on 31st July Archduke Ivan Salvator arrived in Banja Luka. It lasted until 14th August while local rebels managed to organize themselves and give some resistance. Arriving at the group of around 6000 people from the west neighbourhoods, they first came to Petrićevac that was actually a good strategic point (Reiserouten, 1898, p. 120). In the meantime, friars managed to run away and found the shelter in Mariastern Abbey, Trappist convent located in Delibašino selo near Banja Luka. Army bombed the buildings in order to eliminate the locals, leading to complete destruction of the facility (Gavranović, p. 154), while some sources lead to fact that local Muslim forces have destructed the convent (Baltić and Zirdum 291). According to special report given by abbot Franz Pfanner himself, later printed in “*Tir. Volksblatt*” and local paper “*Obzor*,” the Convent was on fire around 10:20 in the morning until at least 20h in the evening (Gavranović, pp.155–157). Friars waited two years for a new residence, when finally in 1880 construction works started. The first buildings were finished in 1882 (Gavranović p. 159), and later various extensions, in 1885, 1887, 1903–1907 were undertaken.

On 8th May 1885, during the Provincial Chapter in Kraljeva Stujeska, friar Anto Ćurić was elected to be new Provincial Superior, while friar Ilija Ćavarović left to Tramošnica. Provincial Superior sent an appeal to Minister General and further to the Pope, finally

Fig. 10



Convent of the Holy Trinity and Parish Church of Saint Anthony of Padua: second convent and first church, view from the south-east; photograph taken after 1907 (Archive collection of Franciscan convent Petrićevac)

to establish the Convent. Pope Leo XII issued the decree on 7th June. Ćavarović on 27th July wrote to Petrićevac that he received a letter from the Minister General from Rome, allowing to declare the Convent, officially. Later, on 18th October 1885 official request of Provincial Superior of OFM Bosna Argentina, friar Anto Ćurić officially canonically declared and established the Convent, which is also stated in the document of ex-provincial friar Ćavarović (Gavranović, 1959, pp. 152–161; Lipovac, 1977, pp. 96–97).

However, not even this second building was not a particularly important piece of architecture. Its main volume was formed as one wing main wing, oriented towards the east, and covered with a simple gabled roof. Characteristic cloister surrounded by four buildings has never been formed: courtyard was closed only on the south with convent extension and on the north with the first church that was built in 1884.

Not being different from most of the convents in OFM Bosna Argentina, that also mainly never got the third wing, supposedly closing the cloister area, even Petrićevac never got one. The composition of the convent and church and their relation are preserved like that up until nowadays. Here is even more important to notice another thing: relation of convent and church to a local area: once set position and crucial points of the complex, have been never changed in later phases of convent development. Therefore, the complex was organized in U-shape with longer wing oriented to the east, and it had an extension to the south, and on the other, northern side attached position of the church.

By the end of WWI, Bosnia and Herzegovina became the part of the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenians, later named Kingdom of Yugoslavia with the capital in Belgrade. In the late 20s of XX century, when the convent was not able to handle the needs with available space anymore, new, third convent was built (1928–1929); and a little time later new, second church was built. It was all done by a project of architect Blaž Misita-Katušić (Ljevar). Old convent was demolished on 18th February 1928 (Lipovac, 1977).

The church was integrated with the convent building and the whole complex was, first time in its history represented as an ensemble. Doubtless, it was the biggest project

Fig. 11



Convent of the Holy Trinity: third convent and the first Parish Church of Saint Anthony of Padua, view from the south-east; photograph taken before 1930, when the old church was still standing and the new convent already built (Archive collection of Franciscan convent Petrićevac)

in Banja Luka done after WWI by Catholic Church and, at least, as important as the new complex Mariastern Abbey built in 1926. Disposition on the site and articulation of the volumes retained the historically situated manner, which will be the case even in two later designs.

After just 40 years of existence, this complex was heavily damaged in the series of earthquakes that happened in 1969. The strongest one took place on 27th October and finally led to later destruction and demolition of the convent and the church.

In the year of 1974, construction of the new convent started. It was the fourth convent built in Petrićevac. Janez Fürst, once young architect from Slovenia, was engaged in the construction of both convent and new church, which construction started one year earlier 1973 (Marić & Orlovac, 2006, p. 533). During the last civil war in Bosnia, in 1995 extremists damaged the convent. It was restored and repaired in 1997.

Church of Saint Anthony of Padua. The first church was built on the site in 1884 and, according to the poor photo documentation, was slightly different from churches built at that time in Banja Luka. A bell tower, which was erected in 1893, was standing alone, on the southern side of apse, as obviously missing, northern bell tower was never erected; when convent building was enlarged, it was interpolated in the convent building creating one whole. The same year, in 1893 a bell weighting 124 kg was installed, everything during the time of guardian friar Alojzije Mišić (Karamatić, 1991, p. 144; Lipovac, 1977, p. 97). The bell tower had interesting onion shaped dome, one of a kind in Banja Luka and the wider area. Interpolation and link to convent buildings was probably done in extension works from 1903–1907, when the church was reinforced and decorated. Same year, 1907, new sacristy was built according to a design done by engineer Josip Dubski from Zagreb (Marić & Orlovac, 2006, p. 535).

This church was demolished and in its place, between 1930 and 1931 new, second parish church was erected, now with two bell towers, which denoted this space as a unique spatial marker for the whole Banja Luka (Karamatić et al., 1990, p. 61). The pro-

Fig. 12



Convent of the Holy Trinity and Parish Church of Saint Anthony of Padua: third convent and second church, view from the south; photograph taken after 1930 (Archive collection of Franciscan convent Petrićevac)

ject was done in 1928, by Blaž Misita-Katušić, the architect that provided design for aforementioned convent built in 1927.

In the great earthquake in 1969, church was consequently demolished along with the convent. One year ahead of convent construction, in 1973 construction of new church started. New, third church, just like convent building, was designed by Janez Fürst, and completed by his father Danilo, after Janez's death (Lipovac, 1977, p. 100).

Finally completed, even this church made it just over a decade. On 7th May 1995, extremists set explosive devices on the church, bell tower, and the convent. The church and the tower were demolished, along with its belonging objects, art pieces, and liturgical equipment. Unfortunately, the ruins stood on the very same place until 2003, when on 22nd June Pope John Paul II visited Banja Luka, beatified Ivan Merz and gave his blessing to foundation stone of the future church.

The fourth church in Petrićevac is being built according to one of the most prominent Bosnian architects at all, Ivan Štraus. Project for the new church in Petrićevac is currently last big project done by Štraus, and after several decades the first one that he is carrying out in his home city.

Fig. 13



Parish Church of Saint Anthony of Padua: view of the second church after the earthquake; photograph taken in 1969 (Archive Petrićevac)

Convent Nazareth with belonging facilities

Arrival of nuns belonging to the Adorer of the Blood of Christ in Bosnia was supported again by abbot Pfanner, who visited the sisters in the spring of 1879 in Feldkirch, Austria. After difficult situation regarding their transfer and accommodation, they finally came on 8th October 1879 in their Convent of Saint Joseph in Nazareth, later named just Nazareth (Marić & Orlovac, 2006, p. 584).

This order wore mainly black dresses, and Banja Luka citizens soon named them the “black nuns,” and because of their native German language, sometimes they called them “Schwab nuns”.

Convent Nazareth. The Convent was located in the city district Budžak, today known as Lazarevo. It was situated in a place where today Military campus “Kozara” can be found.

With support of Austro-Hungarian authorities, the sisters started construction works on an orphanage building in 1880, and in 1887, the foundation stones for the new church and the convent buildings were laid. Like for many other Catholic buildings in Banja Luka, brother from Mariastern, Eberhard Wegnandt did the project for this complex (Vicić et al., 2006, p. 162).

Construction works on the church started on 5th November 1887 and lasted until 1889, but the bell tower was finished in 1896. Convent buildings were completed in 1888. Later, other premises for orphanage kids and priests were built in 1897 and 1898.

The church was devoted to the Sinless Conception of Blessed Virgin Mary. It was built in late and simplified Gothic revival style and, interestingly, according to poor photo documentation, was richly decorated in the interior. Main façade disposition and general design guidelines are significantly similar to the design of the Banja Luka Parish Church devoted to the Quest of Blessed Virgin Mary to Saint Elisabeth located in



Fig. 14

Convent Nazareth with belonging facilities; photograph dated in the years before WWII
(Malinović, 2014, p. 133)

Salvatorgasse, and the Cathedral church, that was demolished after the earthquake 1969. Considering that both of them were built by monk Wegandt, it all comes quite clear to understand.

Unfortunately, after WWII, new communist authorities did not allow the existence of the Convent, but unlike the other facilities, this one was torn down completely and on its place was built a military campus, that exists now. It is believed that the catastrophic destiny of the complex was affected also by Austrian and German roots of sisters belonging to the Order. Most of them were forced to leave the country, and remaining one left to earlier founded branches of the Order.

The important branches, situated in the Banja Luka region are Branch Marjanovac in Rudolfstal, today named Aleksandrovac and Branch of Holy Family in Mittel – Windthorst (von Mikuli, 1901, pp. 502–507), today named Nova Topola. Later on, in 1972 new building and branch named New Nazareth in Banja Luka, not more than 200 m away from the old Nazareth was built and is in function today.

Rudolfstal and Windthorst, were besides Franz-Josefsfeld near Biljeljina, biggest German colonies in Bosnia and Herzegovina, formed mostly in order to explore the agricultural and livestock potentials (von Mikuli, 1901, pp. 454–455).

Windhorst was formed in 1879, and a few kilometres southern, Rudolfstal in 1880, named like that in 1888, after one visit of Rudolf, Archduke of Austria and Crown Prince of Austria-Hungary, heir to the Austro-Hungarian throne. After one extensive article “Bosnien, ein Land für Ansiedlung” written by Trappist Abbot Franz Pfanner in 1878,



Fig. 15

Church of the Sinless Conception of Blessed Virgin Mary; photograph dated in the years before WWII (Marić & Orlovac, 2006, p. 590)

which was published in one Viennese (Pfanner, 1878a, pp. 2–9) and one magazine from Rheinland (Pfanner, 1878b, pp. 3–7), fairly large groups of people moved from other parts of the Empire. Windthorst colonies (Unter, Mittel and Ober) (Preindlsberger, 1990, p. 181) were inhabited by people from Schwaben, Baden, Rheinland, Oldenburg und Schlesien, while people from Schlesien, Hannover and Oldenburg (Vrankić, 1998, p. 579) as well as from Braunschweig, Rheinpreussen, Koblenz and Essen came to Rudolfstal (Renner, 1897, p. 504).

Convent of the Holy family
Nova Topola

Convent devoted to the Holy family, one of the branches founded by the nuns belonging to the Adorers of the Blood of Christ, is located in Mittel-Windthorst, today large village named Nova Topola, some 35 km northern from Banja Luka.

The Convent with belonging facilities and church, devoted to Saint Joseph, was founded in 1888.

Although the information and detailed data about architect and details regarding the church and the convent itself do not appear in researched literature, it can be con-



Fig. 16

Convent of the Holy family; parish house, church and convent building; photograph taken 1894 by Heinrich Renner during his journey through Bosnia (Renner, 1897, p. 571)

Fig. 17



Convent of the Holy family; parish house, church, and new convent building; present condition (Author's private collection. Photograph taken during August 2012)

cluded that the church was designed by Trappist monk Wegnandt. Similarity with the Convent in Marjanovac is far too obvious. Church proportions and dimensions for sure are similar, floor plans and façade design also. Differences, however, exist; this church originally had only uncovered rough brick façade, without any covering plaster, unlike the church in Marjanovac. In addition, displacement of the openings is a bit different, but overall, structural concept and the used language are for sure the same.

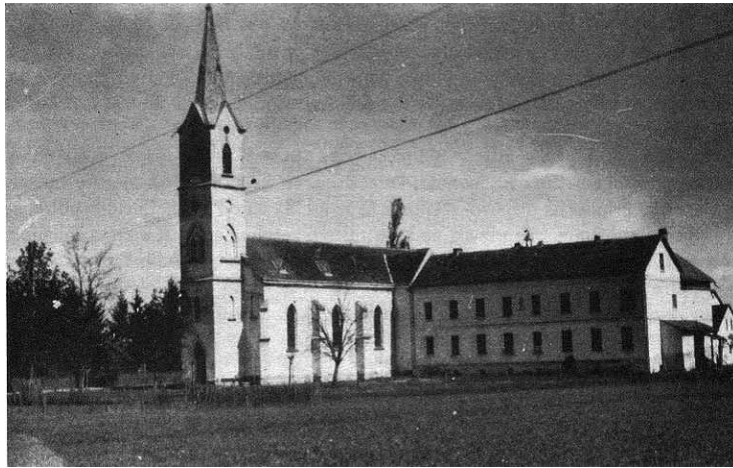
However, its Gothic revival style is even more expressive and emphasized here, with a strong colour contrast and typical decorations on the window and portal openings. Recent reconstruction of the church provided new layer of plaster over the original bricks, and one rather unfamiliar colour markings on the place where are supposed to be the brick joints. That certainly affected the original state of the stylistic proficiency of the church. Nevertheless, Gothic revival spirit and overall experience is more or less preserved in an authentic level.

Beside the church, on the northern side, the original parish house with retained brick façade exists nowadays. This building was not included in latest reconstruction works, so it still has all the original decorative elements. Its style definition could be related to the influences of the typical houses from the mountainous regions of the former Empire, like it can be seen in many single family houses in Kaiserstraße in Banja Luka.

Convent Marjanovac Aleksandrovac

Convent Marjanovac, another branch of Adorers of the Blood of Christ, is located in former German colony Rudolfstal, today fairly large village situated some 30 km northern from Banja Luka, on Kaiserstraße towards Nova Topola.

Fig. 18



Convent with church in Marjanovac, Aleksandrovac. Photograph taken before 1969 (Malinović, 2014, p. 137)

The convent with the church, devoted to Saint John the Baptist, was erected in 1895–1899 according to project by Eberhard Wegnandt (Marić & Orlovac, 2006, p. 593). Its design, done in Gothic revival style with expressive lines and proportions, is almost the same as the church built some seven years earlier in Nova Topola.

Truth to be said, the church itself, and convent building do not represent any significant examples of architecture, nor do they have some specific elements, especially in comparison to fairly better situated complex in Mittel-Windthorst. All the decorative elements and understanding of design principles are preserved, and that is one quality, for sure.

Fig. 19



Convent with church in Marjanovac, Aleksandrovac; view from the west; present condition (Author's private collection. Photograph taken during August 2012)

School of Adorers of the Blood of Christ

The school building was located in the vicinity of villa Stockmann, where branch named Mary Help of Christians (Mariahilf) had its seat, from 1887. It is the site between the Kaiserstraße and the street today named Street of Petar Kočić, just across the Cathedral complex.

Construction works for first convent and school buildings started in 1888. School started working in 1890, and in 1894 first High school for girls was opened. Until 1919 lectures were held in German (Marić & Orlovac, 2006, p. 594).

The new school building was completed in 1903 and was certainly one of the most prominent buildings in Banja Luka at the time. In addition, one of the best with clear secession design, project that followed all contemporary guidelines. Simple corpus geometry, shallow Avant-corps with emphasized gable wall, everything followed by strong structural decoration with floral motives, which were levelled up from ground zone to the peak in the mentioned gable: unfortunately, these are the only facts that exist now in available research sources.

The complex was operating until 1943, and on 18th September 1946 due to nationalization process, building was confiscated and public Gymnasium for girls was founded in it. It was operating until 1969, when it suffered earthquake destruction and was torn down. In its place, Army's Centre was built later on.



Fig. 20

School of Adorers of the Blood of Christ; view of the main façade. Postcard issued in 1908 (Vicić et al., 2006, p. 186)

*Banja Luka Parish Church devoted to the
Quest of Blessed Virgin Mary to Saint Elisabeth
Srpska N° 22*

Diocesan Parish Church Banja Luka, devoted to the Quest of Blessed Virgin Mary to Saint Elisabeth, is located on this site since 1859. Back then, it was rather modest building and small parish house (Marić & Orlovac, 2006, p. 86). Orientation of the old church was done according to usual orientation of Catholic churches, apse on the east, entrance façade on the west, as it can be seen in Plan from 1880–1884. The new church is built in 1891 and it is very likely that Cathedral church design was used as the model for the northern façade design. The project was done by the architect that did most of the Catholic facilities in Banja Luka at that time, Trappist monk brother Eberhard Wegandt (Ševo, 1996, p. 114).

Construction works started on 19th April 1891 under the supervision by one of the colonists from Mittel-Windhorst, Josif Hofmann. The nave was finished on 30th November 1891. Construction works on the bell tower lasted from 31st May to 7th September 1893. The church was blessed on 2nd February 1893.

Regarding the overall architectural design and solution, it is for sure approach backed up with historicism and earlier already seen elements. The church has a single nave oriented with an apse on the south, which is rather unusual for Roman Catholic churches. It can be justified with Salvatorgasse orientation and urban fabric structure that would not allow different orientation and functional design at the time. However,

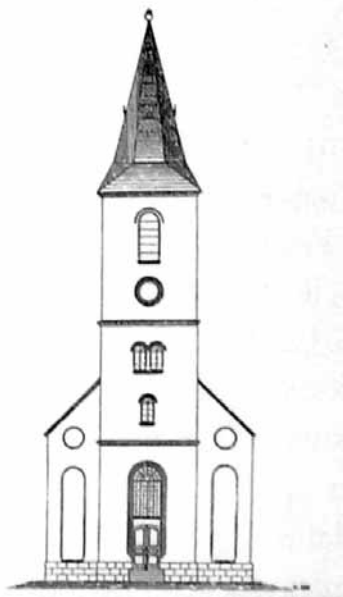


Fig. 21

Banja Luka Parish Church devoted to the Quest of Blessed Virgin Mary to Saint Elisabeth; elevation view from the north (Husedžinović, 2005, p. 192)

Fig. 22



Banja Luka Parish Church devoted to the Quest of Blessed Virgin Mary to Saint Elisabeth; view from the southwest; present condition (Author's private collection. Photograph taken during August 2012)

the bell tower is on the north, facing the Salvatorgasse, today Serbian Street. It has only simple cornices and three groups of simple arched windows and two rounded ones. The roof is built on a square base, but developed as an octagonal spire on four gabled trapezoids. On the sidewalls of the main nave, hidden pilasters can be seen, but their decorative function is not primal. Other decoration, except constructive elements and some plain decoration do not exist.

The church was damaged in 1969 in an earthquake, but it was reconstructed retaining its original elements. Damages were recorded even in the last civil war in Bosnia, but the church preserved its function during the difficult period. In recent times, it is thoroughly renewed, and old yellow/brown combination is replaced by new white/yellow and roof tiles with new shining glazed dark red clay tiles.

This Parish Church is on the list of the Provisional National Monuments.

*Ivanjska Parish Church devoted
to the Resurrection of Blessed Virgin Mary*

The Church is located in Lower Ivanjska, village today known as Mišin Han. It is situated about 25 km away from Banja Luka, on the right side of Kaiserstraße communication Banja Luka-Prijedor, and not far away from railway line Banja Luka – Doberlin, just like the Parish Church in Barlovci.

Fig. 23



Ivanjska Parish Church; close-up view from the northwest; present condition (Author's private collection. Photograph taken during August 2012)

Basic church structure, altar zone with transept was built in 1884 by friar Marko Marić and western part of the cross was added on in 1905 by friar Franjo Valentić. Some reference sources (Marić & Orlovac, 2006, p. 111) give information that bell tower was built in 1934, during friar Alfonz Kudrić, while stone inscription plate, above the western entrance, says it was built in 1924. However, it was demolished in the earthquake, and a new one was erected after 1969.

Earlier, on this place there was a Franciscan convent, and this parish still belongs to the Franciscans, convent area of Petrićevac.

The church is quite similar to church in Barlovci, which is also depicted here. It has strong and emphasized entrance portal with corner dual pilasters, which are also repeated on the external walls of the main nave. Transept is also framed with pilasters and closed with large tympanums, on both sides. Decoration elements are reduced to the minimum: pilasters, discrete archivolt above windows and small blind arcades below the roof cornice. Only by the deduction, the architect that was commissioned could be assumed: Trappist monk Wegandt.

Like many other sacred facilities, this one also suffered damages in the last civil war. It was reconstructed in the post war period and is in operation. The latest refreshment works, on façade and courtyard were done in 2006.

This Parish Church building is on the list of the Provisional National Monuments.

*Barlovci Parish Church devoted
to Saint Vitus*

This Franciscan Church is located in Barlovci, a village in the northwestern suburbs of Banja Luka.

After the history fulfilled with interesting events in this small village next to Banja Luka, one of the important years is 1911, when the present church is constructed on the place of old 7m x 12m wooden chapel built in 1895. The project was done by Trappist monk Eberhard Wegnandt, during the service of friar Vid Miljanović. Works were finished in 1912, and the bell tower between 1924 and 1925, during friar Josip Loparević. Like many other buildings in the Banja Luka region, this one was not excluded for damages in the earthquake in 1969. It was reconstructed between 1972 and 1979, when friars Franjo Josipović and Duje Ljevar were in charge of the parish. Later damages in the last civil war in Bosnia were also the case here. The church had significant damages, but it was reconstructed again and reopened on 28th November 1999 (Marić & Orlovac, 2006, p. 95).

The overall concept is quite similar to Ivanjska Parish Church, but it is still quite difficult to define leading style in structural and decoration properties, for both churches.

The old parish house was built in 1884. Construction works started on 15th September and finished during the autumn. Some construction works between 1934 and 1938 were carried out. After the earthquake some significant changes were applied in 1970 and in 1989, so nowadays existing building cannot be compared to original one, as this one looks more like everyday house.

This Parish Church is on the list of the Provisional National Monuments.



Fig. 24

Barlovci Parish Church; view from the northwest; present condition (Author's private collection. Photograph taken during August 2012)

DISCUSSION

Even though these great construction undertakings, that took place in 1878–1918, were back then characterized as the very peaks of the architectural production for the Catholic Church in this part of Bosnia, only few sites can actually hold positive adjectives and serve as true examples of so to say good and remarkable architecture. The massive production usually did not get along with high architectural properties, and that was the case here, but nonetheless it still represents one of the brightest points of the building heritage history in Banja Luka. Another often confusedly presented point is the existence of the so to say “Austrian style” in architecture in occupied Bosnia, which is definitely nonsense, when one takes into account whole variety of architectural styles all over the Empire, as well as their different reflections to existing principles in Bosnia and their alterations over the time. If not by the used elements and the value of the projects, it can be judged by the architects that did the designs, if any specific even existed. That however, does not devalue its importance, just brings the correct accent to the architecture and its importance overall.

The direct influence of the Austro-Hungarian principles here is not that obvious, as in some other projects for other types of the buildings, foremost public ones, but still many never-seen-before novelties were first introduced just during this Austro-Hungarian period. In many cases, all the projects were steered by local circumstances, more than by undergoing architectural guidelines from the capital. That makes everything even more interesting, due to such downgrading background clergy made efforts to derive the best out of the situation. The more important are however, the foundations for further development that were set by foreign authorities, and all the following events: expansion of each of the convent sites, arrival of different clerical orders, founding of the education system, and their reflection to the present era, which is heavily visible in all fields of life in Banja Luka. Only in such light, the importance of this architectural heritage should be contemplated in order to understand properly the foreground and background of the discussed process.

Concerning especially some specific groups, like the Catholic clergy in this example, there is the substantial number of way more interesting projects developed all over Bosnia, including the works of famous architects, painters, sculptors etc. The only glimpse of that atmosphere could be felt, for example, in Abbey in Delibašino selo or in Petrićevac. Deleting the political borders, truth to be said, none of the architectural masterpieces or clear examples of, for. eg. revival styles, and not to say Secession, were built in this era, in comparison to the common heritage of Western traditions in the corresponding period, but in the overall picture of demolished and demoted country, all this represented nothing but the outstanding projects that were meant to serve to many supervening generations.

REFERENCES

- Albertini, L. (1952). *The origins of the War of 1914*. London: Oxford University Press.
- Atlija, A. (1984). *Gradnja tornja crkve u Petrićevcu, album*. Banja Luka: Archive of Franciscan convent of the Holy Trinity in Petrićevac
- Barun, A. (2006). Franjevci na području sjeverozapadne Bosne do osnutka samostana. *Franjevački samostan i župa Petrićevac – Banja Luka*, 63–94.
- Bauer, E. (1971). *Zwischen Halbmond und Doppeladler: 40 Jahre österr. Verwaltung in Bosnien-Herzegowina*. Wien, München: Herold.
- Friedwagner, N. (2005). *Marija Zvijezda i njezini Trapisti/Mariastern und seine Trappisten*. Banja Luka: Samostan Marija Zvijezda.
- Gavranović, B. (1959). Povijest franjevačkog samostana Petrićevac i franjevačkih župa u Bosanskoj Krajini. *Dobri pastir*, Volume I – IV, 111–226.
- Husedžinović, S. (2005). *Dokumenti opstanka: Vrijednosti, značaj, rušenje i obnova kulturnog naslijeđa*. Zenica: Muzej grada Zenice.
- Karamatić, M. (1991). *Franjevačka provincija Bosna Srebrena: Šematizam*. Sarajevo: Franjevački provincijalat.
- Karamatić, M., Nikić, A., Njavro, M., & Studen, M. (1990). *Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine: Povijest, kultura, umjetnost, turizam, prirodne znamenitosti*. Zagreb: Privredni vjesnik.
- Lipovac, R. (1977). *Kratki osvrt na prošlost, album Petrićevac, prvih sto godina*. Banja Luka: Archive of Franciscan convent of the Holy Trinity in Petrićevac.
- Ljevar, A. (1973). *Sto godina Franjevačkog samostana na Petrićevcu*. Banja Luka.
- Marić, F., & Orlovac, A. (2006). *Banjolucka biskupija u rijeci i slici od 1881. do 2006: : povodom 125. obljetnice utemeljenja Biskupije*. Banja Luka: Biskupski Ordinarijat Banja Luka.
- Pfanner, F. (1878a). Bosnien: ein Land für Ansiedelung. *Weckstimmen für das katholische Volk*, Volume 11, 2–9.
- Pfanner, F. (1878b). Bosnien: ein Land für Ansiedelung. *Christliche Pilger in Rheinland*, Volume 26, 3–7.
- Preindlsberger-Mrazović, M. (1900). *Bosnisches Skizzenbuch: Landschafts- und Kultur-bilder aus Bosnien und der Hercegovina*. Dresden: Pierson.
- Reiserouten in Bosnien und der Hercegowina (1898). ed. 3. Wien; Pest; Leipzig: Hartleben
- Renner, H. (1897). *Durch Bosnien und die Hercegovina, kreuz und quer*, ed 2. Berlin: Dietrich Reimer.
- Ševo, L. (1996). *Urbanistički razvoj Banje Luke*. Banja Luka: Zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode Banja Luka.
- Toman, R. (2004). *Kultur Pur: Gotik Architektur. Skulptur. Malerei*. Potsdam: Tandem Verlag. GmbH.
- Toman, R. (2009). *Kultur Pur: Romanik Architektur. Skulptur. Malerei*. Potsdam: Tandem Verlag. GmbH.
- Vicić, S., Vicić, D., & Đukić, M. (2006). *Pozdrav iz Banjaluke, Banjaluka na starim razglednicama*. Belgrade: Atelje Vicić.

- Vidaković, S. (2011). *Arhitektura državnih javnih objekata u BiH od 1878. do 1992. godine*. Banjaluka: Arhitektonsko-građevinski fakultet Univerziteta u Banjoj Luci.
- von Mikuli, J. R. (1901). *Landwirtschaft und Viehzucht. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Volume 22, 446.
- Vračić, B., & Kovačić, A. (1996). *Sestre milosrdnice sv. Vinka Paulskoga s kućom maticom u Zagrebu: 1845–1995*. Zagreb: Družba Sestara Milosrdnica Sv. Vinka Paulskoga u Zagrebu.
- Vrankić, (1998). *Religion und Politik in Bosnien und der Herzegowina (1878–1918)*. Paderborn: F. Schöningh.
- Archive collection of Franciscan Convent of the Holy Trinity in Petrićevac.
- Archive collection of Archives of Republic of Srpska.

Мирослав Малиновић

АРХИТЕКТУРА КАТОЛИЧКИХ САКРАЛНИХ И ЈАВНИХ ОБЈЕКТА У БАЊАЛУЦИ ИЗМЕЂУ 1878. И 1918.

Рад се бави архитектонском изградњом више различитих религијских и мањим бројем јавних објеката у власништву католичког свештенства који су саграђени у Бањалуци током аустроугарског периода између 1878. и 1918. године. Из разлога што је Аустроугарска царевина, нововедена страна власт у Босни и Херцеговини, била претежно католичка земља, а уз помоћ већ присутног католичког свештенства у Бањалуци - фрањевачких фратара, атмосфера је доведена до нивоа где је све осим снажне подршке изградњи објеката за потребе католичке цркве било неприхватљиво. Поред самог доласка неколико мушких и женских редова у Бањалуку, изградње манастира, цркава, парохијских кућа и школа за њихове потребе, можда је важнији начин живота и неке практичне ствари које су они довели са собом: ефикасни систем образовања, индустријска прозводња и иновације су само неке од ствари које претходно нису биле присутне у Бањалуци.

Иако многи често неутемељено придају превише пажње различитим објектима из аустроугарског периода саграђеним у Босни, у овом случају, у Бањалуци, само неки од њих заслужују да буду на тај начин описани. Како би се обухватила архитектонска продукција за једну одређену групу корисника, у оквиру одређеног временског периода, овде су без разлике приказани објекти од великог интересовања и они мање важни, постојећи и срушени, више и мање познати, који заиста приказују разноврсност уведених стилова и принципа и доприносе укупном империјалном утицају на архитектинску слику Бањалуке. Тек касније је одвојено жито од кукоља и представљено као права архитектонска вредност. Осим тога, значај сваке локације је стављен у однос са садашњим временом, стављајући важност аустроугарског периода изнад свакодневне политике и етничких разлика које се у последње време све чешће наглашавају.

Поред тога, рад се бави питањем објективне важности архитектонских карактеристика у вези са увек присутном дискусијом о правој вредности овог наслеђа у односу на широко позната изванредна савремена архитектонска ремек-дела. Што се тиче посебно неких редова католичког свештенства, постоји знатан број интересантнијих пројеката широм Босне, укључујући дела славних архитеката, сликара, вајара, итд. Када се избри-

шу политичке границе, истина, ништа од архитектонских ремек-дела или јасних примера историцизма или сецесије, на пример, није саграђено у овом периоду, у поређењу са заједничким наслеђем западних традиција у одговарајућем периоду, али у укупној слици разорене и унижене земље, све ово није представљало ништа до изванредне пројекте који су имали намену да служе многим генерацијама. О свему томе треба промишљати заједно са позадинским значењем сваке локације како би се разумео значај њеног постојања који је далеко од једноставног физичког, а ближе духовном.

Владана Путник

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
vladanaputnik@gmail.com

СОКОЛСКИ ДОМОВИ У КОНТЕКСТУ РАЗВОЈА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ АРХИТЕКТОНСКЕ СЦЕНЕ (1918–1941)¹

Апстракт: Соколска архитектура представља један значајан сегмент у историји југословенске архитектуре, јер пре свега одсликава друштвену и културну климу Краљевине Југославије. Међутим, и поред делимичног удела државе у формирању визуелне културе Соколства, на великом броју сачуваних пројеката соколских домова може се уочити лични архитектонски речник и сензибилитет пројектаната. У односу на градитељска остварења државе и приватних појединаца соколска архитектура је пружала далеко већу слободу архитектима приликом пројектовања, а самим тим се стилски несметано развијала. На основу тога се могу пратити и јасно издвојити главни токови у архитектури међуратног периода на територији Краљевине Југославије, као и на који начин је масовно пројектовање соколских домова допринело афирмацији и каснијој популарности одређених архитектонских покрета, попут експресионизма или модернизма.

Кључне речи: архитектура, соколски домови, Краљевина Југославија

СОКОЛСКИ ПОКРЕТ У КРАЉЕВИНИ ЈУГОСЛАВИЈИ

Соколски покрет је настао у Прагу 1862. године, у оквиру тадашње Хабзбуршке монархије, као вид буђења чешке националне свести кроз спортске активности. Идејни творац овог концепта био је Мирослав Тирш, а заједно са њим су оснивачи били Јиндрих Фигнер и Емануел Тонер (Žutić, 1991, стр. 5–6). Соколство је пропагирало либералистичку филозофију и јачање националног идентитета путем физичких вежби, у првом реду гимнастике и атлетике. Соколи су активно радили

¹ Резултати овог истраживања настали су током рада на пројекту „Српска уметност 20. века. Национално и Европа“ Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

на промовисању чешке народне културе, како би подстакли духовно уједињење Чеха (Хелебрант (Hellebrandt) & Крал (Kral), 1939, стр. 413), и одолели комплетној асимилацији са германском културом и језиком. Поред Чеха, соколски концепт су преузели и други словенски народи који су живели у оквиру територије Аустроугарске. Своја друштва су током друге половине деветнаестог века оснивали Пољаци, Словаци, Словенци, Хрвати и Срби. Иако је највећа активност и развијеност Сокола била у Аустроугарској, њихов утицај се јавио и у Краљевини Србији, али и у другим земљама које су имале емигранте словенског порекла (Јандашек (Jandásek), 1932, стр. 67). Популарност Соколског покрета међу словенским народима свакако је допринела јачању панславизма и жеље за независношћу од германизоване културе Аустроугарске.

Соколски покрет се ипак другачије испољио код сваког од словенских народа, пре свега због различитих политичких, друштвених и културних услова у оквиру којих су деловали државни или регионални соколски савези. Соколски покрет је представљао веома важан и јединствен начин борбе за уједињење Јужних Словена, па је његова улога била од изузетног значаја у конструисању југословенског идентитета у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. Историја Соколства у оквиру новонастале Краљевине почела је са 1919. годином, када је одржан Видовдански соколски сабор у Новом Саду. Том приликом су уједињене све предратне соколске организације Јужних Словена и основан је јединствени Соколски Савез Срба, Хрвата и Словенаца са седиштем у Љубљани (Ignjatović, 2007, стр. 282). Ова организација је већ следеће године променила назив у Југословенски Соколски Савез (Žutić, 1991, стр. 10). Коначним добијањем независности од Аустроугарске и уједињењем изгубио се главни мотив постојања Сокола (Žutić, 1991, стр. 9), али се у исто време јавила нова сврха очувања јединства новонастале државе, преузимањем и промовисањем њене идеологије југословенства (Ignjatović, 2007). Соколство је тако постало један од најважнијих темеља на којима је почивала идеологија југословенства и режим краља Александра I Карађорђевића. Соколски Савез је тежио промовисању државног концепта, а затим и националне и верске толеранције.

Популистички карактер Соколског покрета огледао се кроз промоцију аматерског спорта и тимског духа путем масовног учествовања Сокола на слетовима. Врхунски резултати нису били циљ, за разлику од Олимпијских игара. Културно-просветна мисија Сокола одвијала се највећим делом у соколском дому, који је представљао главну локацију одвијања културног живота места или општине. Кроз разноврстан програм, почевши од предњачких течајева, преко представа, приредби и игранки, па све до пројекција филмова у познијој фази деловања, Соколи су афирмисали националну историју и културу, чувајући моралне и етичке вредности народа.

СОКОЛСКИ ДОМОВИ ИЗМЕЂУ ПРИВАТНЕ И ДРЖАВНЕ АРХИТЕКТУРЕ

Елементи државне политике у визуелној култури одразили су се и на стилски развој соколских домова, али само делимично, пошто је изградњу соколског дома увек покретало соколско друштво, а не држава. Иако је држава често финансијски помагала изградњу соколских домова, у питању су биле приватне иницијативе и инвестиције. Оваква констелација проузроковала је да су реализовани соколски домови у великој мери били осиромашени у поређењу са пројектом услед хроничних економских проблема међу соколским друштвима. Ова чињеница указује на прагматичну страну соколске архитектуре, па је подједнако значајно истраживање оригиналних и нереализованих пројеката, јер они указују на истинске архитектонске тенденције и значај соколских домова у контексту развоја југословенске архитектуре током међуратног периода.

За разлику од званичне архитектуре Краљевине Југославије, руски емигранти готово да нису имали утицаја при пројектовању соколских домова. Једини историографији познат изузетак који би могао да се узме у обзир је пројекат соколског дома архитекте Николаја Краснова за руске Соколе. Утицаји француске и руске архитектуре су, за разлику од целокупне југословенске градитељске сцене тог периода, код соколских домова имали веома мало утицаја. Главни узор потицали су, пре свега, из Чехословачке, мада је необична чињеница да чешки архитекти који су се бавили пројектовањем на територији Краљевине Југославије нису активније учествовали у изградњи соколских домова.

Соколски домови су представљали мултифункционалне грађевине које су промовисале идеје једног панславенског културног и спортског покрета (Тимотијевић, 2006, стр. 49). Када је један соколски дом требало да се сагради, цео град је учествовао путем донација, помоћи при грађевинским радовима и организованим догађајима како би се прикупила средства. Догађај се није искључиво тicao соколског друштва, већ целе општине. Иако то није била општеприхваћена пракса, стил соколског дома је често диктирао укус вароши у којој је подизан, а не нужно и сензибилитет архитекте. Избор стила је био значајнији приликом пројектовања соколских домова у већим градовима и често је био наглашен у конкурсу за пројекат, као на пример за Соколски дом у Сарајеву, где је модернизам био преферирани стил (Милошевић, 1997, стр. 185–186). С друге стране, мањи градови су најчешће добијали бесплатан пројекат неког од архитеката који су били активни у Савезу Сокола, као што су архитекти Момир Корунковић и Мартин Пилар. У том случају питање стила није било од суштинског значаја за друштво, јер су постојали много важнији проблеми које је требало решити, као што је био финансијски.

И поред уживања подршке државе, хроничан недостатак финансија је у највећој мери осиромашило изведене пројекте. Бројни соколски домови су добили далеко скромније фасаде него што су првобитно били замишљени. Тако је Момир Ко-

сл. 1

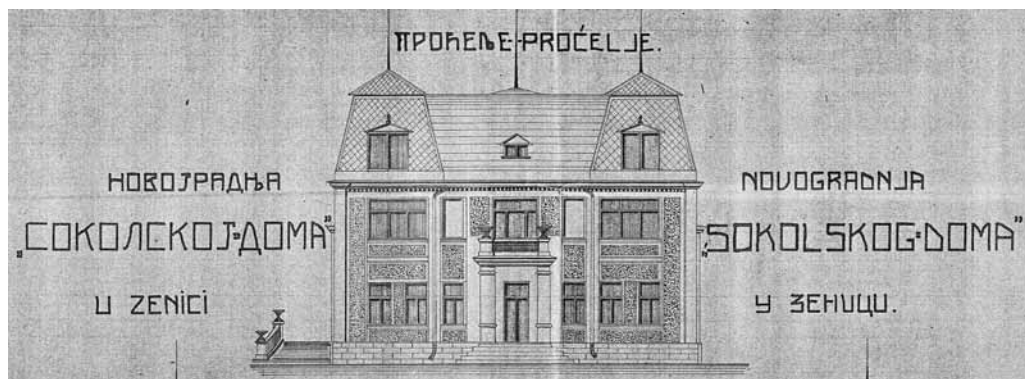


М. Коруновић, Соколски дом „Матица“ у Београду, 1936 (из приватне колекције А. Кадијевића)

руновић израдио неколико пројеката за Соколски дом „Матица“ у Београду (слика 1). Нацрт из 1928. године указивао је на велике амбиције за први Соколски дом у престоници. Прочеље и бочне фасаде одликовала је изузетно богата и маштовита фасадна декорација, уз велики број скулптура, као и присуство полихромије. Коруновић је 1933. године израдио другу верзију пројекта (Историјски архив Београда, I – 2a / 1946), на коме се може видети да је решење фасаде скромније. Висина објекта је смањена, уклоњене су све декоративне траке и фасадна пластика на бочним фасадама. Овом интервенцијом је целокупна форма објекта постала далеко прочишћенија и чак несвојствена Коруновићевом ликовном изразу (Путник, 2013, стр. 70–72). И поред тога, фасада је била раскошније решена него што је друштво финансијски могло подржати, па је накнадном интервенцијом на пројекту декорисан је само портал према нацрту Николаја Краснова (Кадијевић, 1994, стр. 190; 1997, стр. 247), док целокупна фасадна декорација уклоњена.

Слична ситуација задесила је и Соколски дом у Зеници (слика 2), који спада међу прве подигнуте соколске домове у Босни и Херцеговини. Иако је фасадна декорација била присутна на пројекту, само су детаљи у виду наглашавања прозорских отвора и балкона били изведени. Било је предвиђено да кров буде од бакра са два кубета квадратне основе на бочним странама pročеља (Архив Југославије, Фонд Министарства просвете, ф – 66 – 2289 – 2154). Целокупна форма грађевине је била далеко прочишћенија, али се пре може закључити да је разлог томе био недостатак средстава, него модернизација архитектонског речника. Уместо бакарног крова постављен је цреп, што је утицало да два кубета буду много скромније изведена. Балкон је затворен, док је бочни улаз остао у потпуности ненаглашен. Отсуство тимпанона и архитрава је учинило да ово решење буде удаљено од иницијалне академске концепције.

сл. 2



Пројекат Соколског дома у Зеници, 1925 (Архив Југославије)

У односу на градитељска остварења државе и приватних појединаца соколска архитектура је пружала далеко већу слободу архитектима приликом пројектовања, а самим тим се стилски неометано развијала. За разлику од државних институција или инвеститора попут индустријалаца, трговаца, рентијера и других припадника више и средње класе, соколска друштва најчешће нису постављала велики број предуслова пројектантима, осим да је било неопходно да добију адекватан и функционалан простор за вежбање и деловање. Због тога су архитекти махом имали „одрешене руке“, па је тако већина пројеката соколских дома пре одражавала личне тежње њихових аутора, него инвеститоров укус.

СОКОЛСКИ АРХИТЕКТА: ОД ПРИЛИКЕ ЗА АФИРМАЦИЈОМ ДО ЕНТУЗИЈАЗМА

Допринос стилском и типолошком развоју соколске архитектуре током међуратног периода дали су неки од највећих имена југословенске архитектуре, попут Момира Коруновића, Ђорђа Табаковића, Бранислава Којића, Драгише Брашована, Мартина Пилара, Александра Фројденрајха, Стјепана Планића, Драга Иблера, Матеа Бајлона и других. Архитекти који су пројектовали за соколска друштва су махом и сами били део те организације, као што су били Момир Коруновић, Сава Дабишиновић и Фрањо Лушичић или су били само симпатизери. Нацрти соколских дома израђивани су махом из ентузијазма и љубави према соколској идеји, али су такође представљали шансу да се бројни млади и неафирмисани архитекти искажу, попут Ивана Грбца или Драгутина Фатура. Неки од њих су остали недовољно познати стручној јавности, па су тако њихови пројекти соколских дома често и најзначајнији од познатих дела у опусу, као што је случај код Ивана Мукахирина и његовог пројекта за Соколски дом у Тузли из 1931. године (1933, стр. 7). Други пројектанти су ипак искористили рад за соколско друштво као прилику за афирмацију и одскочну даску у даљој каријери, попут Драгише Брашована, чији је

пројекат за Соколски дом у Зрењанину из 1925. године међу првима по повратку у домовину (Ignjatović, 2004, стр. 37). Чак је познато да су неколицину соколских домова пројектовали студенти архитектуре или грађевине, попут Марка Спахића и Стјепана Павлића, чија остварења скоро ни по којем параметру не заостају за пројектима других архитеката и инжењера.

На основу затечене грађе, такође се може закључити да су инжењери подједнако често стајали иза нацрта за соколске домове колико и архитекти. Њихова решења махом одликује веома смео, рафиниран архитектонски речник. Међу бројним инжењерима који су били у служби Соколства, нарочито су се истакли Спира Табаковић, Цветко Анђелковић, Иван Торнаго, Тома Живановић, Радивоје Радуловић, Борен Емили, Иван Сепин и Бранко Јовановић. Нажалост, велики број соколске пројектне документације је остао непотписан и анониман, па се за многе соколске домове тешко може установити ауторство.

Нарочито се може сматрати значајним рад Момира Коруновића у овој области, не само као архитекте који је пројектовао највећи број соколских домова у свом опусу, него и као теоретичара соколске архитектуре. Његове мисли и идеје по питању изградње соколских објеката су у многоме утицале на развој соколске архитектуре. Коруновић је сматрао да би сви соколски домови требало да имају стилско јединство у народном духу са регионалним варијацијама, а да модернизам не би никако могао да одговори том захтеву (Ignjatović, 2007, стр. 401). Промовисао је свој став на седницама одбора Грађевинско-уметничког отсека Савеза Сокола Краљевине Југославије, међутим, у пракси се тешко могла реализовати његова замисао, пре свега због хетерогености стваралаца, али и због сасвим различитих тежњи соколских друштава. Коруновићеве соколане махом красе веома карактеристични мотиви препознатљиви за његово стваралаштво, попут кула са тупим забатима, окулуса, низа лучно завршених прозора, стилизованих декорација и присуства полихромије, који заједно доприносе утиску историчности (Ignjatović, 2007, стр. 402). Иако су остварења чешких архитеката несумњиво утицала на Коруновићеву рану фазу стваралаштва, он је ипак пронашао свој ликовни израз синтезом кубистичких форми, експресионизма и националног стила (Кадиевић, 1996, стр. 32). Током свог стваралаштва Коруновић је израдио нацрте за двадесет и пет соколских домова (Извештај за V редовну главну скупштину Савеза Сокола Краљевине Југославије), од којих је свега шеснаест реализовано (Кадиевић, 1996, стр. 32). Соколски домови Момира Коруновића заузимају највише место међу остварењима соколске архитектуре, пре свега због утиска историјског континуитета, али и одређене врсте модерности, оригиналности и снажне комуникације са посматрачем, што је свакако било од примарне важности због промовисања идеје пансловенства (Ignjatović, 2007, стр. 401-405).

Осим Момира Коруновића, који је свакако био доминантан међу соколским архитектима, пројектант који је остварио више значајних соколских домова у свом

сл. 3



Ђ. Табаковић, Соколски дом у Новом Саду, 1936 (фотографија В. Путник)

опусу је Ђорђе Табаковић (Митровић, 2005). Осим соколских домова у Кикинди (1932), Сремским Карловцима (1938) и Инђији (1939), посебно се истиче Табаковићев Соколски дом у Новом Саду из 1936. године (слика 3). Подигнут у модерничком духу и озидан црвеном опеком, новосадски Соколски дом представља масивну грађевину, изразито хоризонтално наглашену, са тракасто застакљеним вертикалним прозорима који разбијају њену кубичност и тежину. Дизајнирани детаљи, попут портала и улазних врата, упућивали су на чињеницу да је Табаковић, као и многи модернисти, тежио тотал дизајну. Соколски домови које је Ђорђе Табаковић пројектовао рефлектовали су чист минималистички архитектонски израз.

Архитекта који се као члан такође истакао у пројектовању за Соколе био је Александар Фројденрајх. Његово прво остварење на овом пољу био је пројекат за Соколски дом у Ђакову из 1928. године, који услед недостатка средстава није реализован према оригиналном нацрту (Bijelić, 2005, стр. 10–19). Међутим, за разлику од Момира Коруновића, Фројденрајх је своје пројекте за соколске домове повремено наплаћивао. Фројденрајх је такође израдио нацрт за Соколски дом у Крапини, али друштво није имало средства да отплати његов пројекат, прихваћен је бесплатан нацрт архитектке Емилијана Милана Топфера, архитектке родом из Крапине (Еилер, 1934, стр. 7). Посебно интересантно решење представља и пројекат за Соколски дом у Огулину из 1938. године. Како се парцела налазила на углу, Фројденрајх је искористио ту погодност, па је основа објекта у облику ћириличног слова Г, са полукружно решеним углом, наглашеним улазом, баклоном истуреним кровним венцем и јарболом (1938, стр. 4). Фројденрајх се овде природно определио за модернизам, у том периоду већ преовлађујућем стилу соколских домова.

Током Другог светског рата Александар Фројденрајх је у оквиру Независне државе Хрватске пројектовао низ просветних огњишта, која се стилски и концепцијски ослањају на соколске домове. Фројденрајх је 1943. издао књигу *Просвјетна огњишта*, у којој је давао упутства за изградњу друштвених домова (Premerl, 2009, стр. 182–183), који су били еквивалент соколским.

СОКОЛСКИ ДОМОВИ КАО ВЕСНИЦИ НОВИХ ТОКОВА У
АРХИТЕКТУРИ

На основу прегледа развоја соколске архитектуре у свим словенским државама, може се закључити да су се у соколским домовима одлично огледале архитектонске тенденције од половине деветнаестог па до средине двадесетог века. Ни соколски домови у Краљевини Југославији нису имали јединствен стил, већ су махом одражавали стилску разноликост која је владала југословенском међуратном архитектонском сценом. Када се ситуација упореди са чехословачким и пољским стилским токовима, може се извући закључак да је временом створен различит вид архитектонске иконографије и репрезентације сходно потребама соколских друштава унутар различитих политичких система. Ипак, у свим државама постојала је потреба да се прате архитектонски токови претежно Западне Европе, па су често соколски домови били међу првим објектима подигнутим у неком новом стилу.

Избор стила је индиректно наметао вредности које су биле пожељне за Соколе у одређеној средини, па чак и у одређеном периоду. На основу тога се разликују домови који су подигнути током треће деценије, односно до промене назива Краљевине у Југославију, и они који су саграђени у четвртој деценији.

Док је међуратни период на територији Краљевине Југославије обележила доминација академизма (Несторовић, 1973, стр. 339-372), његов интернационални карактер готово неочекивано није дао велики број остварења на пољу соколске архитектуре. Академизам се у извесној мери везивао за државну архитектуру, а нарочито се сматрао званичним стилем Аустроугарске (Кадијевић, 2005, стр. 294), државе која је до 1918. године држала већину територије новонасталих словенских земаља. У тој чињеници се може потражити разлог избегавања строгих естетских начела академизма. Визуелна култура Соколства је почивала на темељима националног стила и словенске народне уметничке традиције, па је тако далеко већи број соколских домова пројектован управо у националном духу, подједнако широко заступљеном на југословенској архитектонској сцени.

Приликом пројектовања соколских домова у националном стилу присутни средњовековни, као и вернакуларни елементи, били су у служби креирања карактеристичног југословенског националног стила. У контексту југословенске архитектуре соколски домови су пројектовани тако да буду у сагласју са државном пропагандом, што се манифестовало на различите начине током међуратног периода. Трећу деценију у Краљевини Југославији је паралелно са академизмом обележило присуство српско-византијског стила са јасним упориштем у српској средњовековној архитектури и нарочитим нагласком на неоморавском стилу. Иако се програмски уклапао у соколску визуелну културу, овај стил није оставио већег трага у соколској архитектури. Разлог се може потражити у чињеници да је српско-византијски стил био превише оријентисан према српској уметности и традицији,

што је на неки начин искључивало колективно наслеђе новонастале Краљевине, ма колико оно имагинарно и апстрактно било. Најчистији пример српско-византијског стила представља Соколски дом у Сомбору из 1927. године ауторског тима Јохана Базлера и Светозара Кротина (Јеремић, 1927, стр. 198-199). Па ипак, већина соколских домова треће деценије одражавала је тежњу за интерпретирањем градителског наслеђа региона у којем су подизани.

Период Шестојануарске диктатуре донео је и нове тенденције у националном стилу. Употреба примордијалних елемената који би указали на период пре поделе Јужних Словена, као и оживљавање архитектуре османско-балканског стила, довели су до формирања југословенског визуелног предлошка, како у архитектури, тако и у осталим гранама уметности. Под широким окриљем националног стила пројектовани су и соколски домови са елементима романтизма и експресионизма широм државе.

Четврта деценија донела је и победу модернизма, како на целокупној југословенској архитектонској сцени, тако и у архитектури соколских домова. Неколицина соколских домова широм земље се може сврстати у пионирска остварења југословенског модернизма. Модерна архитектура је одражавала савремено либерално друштво и у том погледу је била адекватнија за промовисање интегралног југословенства (Ignjatović, 2007, стр. 399-426). Лишен националних, регионалних и етничких симбола, модернизам је у соколској архитектури био добро прихваћен, нарочито у мултиетничким крајевима. Дobar пример за овакав концепт представља Соколски дом у Макарској архитектке Мате Бајлона из 1928. године (Архив Југославије, Фонд Министарства просвете, ф-1267-1514). У првим деценијама четврте деценије већина соколских домова пројектованих у духу модернизма је такође поседовала одређене одлике које би симболички указивале на функцију објекта. Тако је Иван Грбац пројектовао соколске пароле на фасади дома соколског друштва Београд IV на Чукарици, као и рељеф сокола (Историјски архив Београда, ф-20-13-932). Бранислав Којић је на сличан начин решио нацрт за дом соколског друштва Београд III, предвидевши чак и фасадну скулптуру, која није изведена (Тошева, 1998, стр. 51). Рани примери утицали су на каснију експанзију моденистичких соколана у периоду друге половине четврте деценије, почевши од домова у Славонском Броду, Кочевју и Трсату (1936), па до Соколског дома у Замету (1939).

Међутим, како је време пролазило, архитекти су користили све мање соколске иконографије на фасадама домова. Хинко Бауер и Марјан Хаберле на свом пројекту за Соколски дом у Сарајеву из 1938. године (Милошевић, 1997, стр. 185-186) ниједним сегментом или мотивом не скрећу пажњу на соколство. Објекат је чисто модернистичког речника, лишен било какве назнаке да је реч о соколском дому (слика 4). На исти начин третирали су и Соколски домови у Госпићу, Карловцу, Новом Саду, Инђији и Загребу. Док су хрватски модернисти, попут Стјепана Планића и Мате Бајлона, тежили рационализму, функционализму и радикално сведеним

сл. 4



Х. Бауер и М. Хаберле са Л. Павликом и М. Радовановићем, Соколски дом у Сарајеву, 1937
(фотографија Ј. Вулевић)

фомама у архитектури, српски архитекти који су пројектовали у духу модернизма више су се ослањали на експресивност фомре, остајући на неки начин и даље у оквирима академизма, ар декоа или националног стила. Тако је Ђорђе Табаковић пројектовао соколске домове који су поседовали фасадну опеку као снажно ликовно средство.

Показало се да је модернизам одговарао тенденцијама Соколства одражавајући једно прогресивно савремено друштво. Временом је изградњу модернистичких соколских домова пратило све мање обележја соколске иконографије, што је указивало и на удаљавање државне политике од Соколства, па су самим тим и различита удружења тежила да заједно са Соколима подигну објекте који би вршили функцију народног дома. С друге стране, соколски домови подигнути после 1935. године указивали су на истрајност Соколске филозофије, пошто својом архитектуром нису одражавали племенско раслојавање које је постепено узимало маха у другој половини четврте деценије.

И поред доминације модернизма, током међуратног периода пројектован је и подигнут завидан број соколских домова широм земље који се ослања на традицију народног градитељства. Бројни соколски домови скромне израде и архитектуре су истински поставили паралелу са локалним наслеђем места у којем су подигнути, попут Соколског дома у Олову (1936), Бољанићу (1936), Вини (1937) и Вучковици (1938) (Архив Југославије, Фонд Министарства физичког васпитања народа, ф-71-17-47; ф-71-18а-49; ф-71-18-48; ф-71-19-50). Територија данашње Словеније је предњачила по броју подигнутих соколских домова у традиционалној алпској архитектури. Регионални народни градитељски речник је био најчешће заступљен, иако постоје еkleктична и модернистичка решења. Међутим, словеначка архитектонска сцена није испољила значајнији пробој модернизма и функционализма на соколским објектима као што се то десило на територији данашње Хрватске, а

делом и Србије. Словеначки соколски домови одсликавају сензибилитет региона који је у највећој мери тежио ка неговању националног идентитета путем имплементирања традиционалних архитектонских елемената. Словеначки градитељски фонд показао је да је мањи број архитеката бирао пут савремене архитектуре или су овакав избор диктирала соколска друштва. Формирање планинских соколских домова, одмаралишта и санаторијума такође представља изузетан допринос југословенској међуратној архитектури, пошто се могу сврстати у пионирске објекте ове врсте.

Соколски домови су сматрани знаком напретка у месту, јер су они најчешће чинили темељ културног деловања. Поред садржаја који су нудили, соколски домови су такође често били носиоци урбане модернизације. Многи примери показују да су ови објекти били најбоље опремљени, са новом технологијом и материјалима. Најдрастичнији је пример Соколског дома у Санском Мосту као првог објекта у месту са водоводом, канализацијом и паркетом (1939, стр. 11).

ЗАКЉУЧАК

На основу претходног истраживања и анализе, може се закључити да је архитектура соколских домова настала у периоду између два светска рата на територији Краљевине Југославије чинила значајан сегмент у оквиру градитељског наслеђа епохе. Већина објеката спада у архитектонско наслеђе од великог значаја, а нарочито се могу истаћи соколски домови подигнути у националном стилу и модернизму. Паралелно са радикалним решењима подизани су и објекти који су неговали традиционалну архитектуру поднебља, показујући изузетну стилску шароликост и градитељски диверзитет. Утицај соколских домова на развој југословенске архитектуре свакако није био незанемарљив, ако се узме у обзир колико је државних, а и реномираних пројектаната израђивало нацрте за соколска друштва. У зависности од образовања и тенденција пројектаната, па до укуса средине, соколски домови су попримали посве различита решења у зависности од поднебља у коме су подизани. Соколски домови на веома сликовит начин одражавају укус и тежње међуратног југословенског друштва и његово често променљив начин размишљања.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним (1933). Отворење Соколског дома Краља Александра I у Тузли. *Соколски гласник*, 4, 7.
- Аноним, (1938). Novi sokolski dom u Ogulinu. *Sokolski glasnik*, 47, 4.
- Аноним (1939). У Санском Мосту у недељу ће бити освећен нови Соколски дом. *Политика*. Архив Југославије, *Фонд Министарства физичког васпитања народа*, *Фонд Министарства просвете*.
- Бјелић, В. (2005). *Hrvatski Sokol Đakovo*. Đakovo: Muzej Đakovštine.

- Еилер, И. (1934) Соколски дом Људевита Гаја у Крапини, *Соколски гласник*, 27, 7.
- Жутић, Н. (1991). *Соколи: идеологија у физичкој култури Краљевине Југославије 1929–1941*. Београд: Ангротраде.
- Ignjatović, A. (2004). Crkva Vavedenja Bogorodice u Orlovatu i Sokolski dom u Zrenjaninu: Novo čitanje Brašovana II, *DaNS*, 45, 36–37.
- Извештај за V редовну главну скупштину Савеза Сокола Краљевине Југославије, извештај председника грађевинско-уметничког отсека ССКЈ, Момира Корунковића* (12. 5. 1935.)
- Ignjatović, A. (2007). *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Београд: Грађевинска књига.
- Hellebrandt, F. A. & Kral, J. (1939). Scientific Work of the Tenth Sokol Festival. *Science*, 2314, 413–415.
- Jandásek, L. (1932). The Sokol Movement in Czechoslovakia. *The Slavonic and East European Review*, 31, 65–80.
- Јеремич, С. (1927). Соколски дом у Сомбору, *Соколски гласник*, 9, 198–200.
- Кадијевић, А. (1994). Прилог проучавању дела архитекте Николе Краснова у Југославији (1922–1939). *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе*, 26, 181–192.
- Кадијевић, А. (1997) Рад Николаја Краснова у Министарству грађевина Краљевине СХС/Југославије у Београду од 1922. до 1939. године. *Годишњак града Београда*, 44, 221–255.
- Кадијевић, А. (2005). *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*. Београд: Грађевинска књига.
- Кадијевић, А. (2007). *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX – средина XX века*. Београд: Грађевинска књига.
- Милошевић, П. В. (1997). *Архитектура у Краљевини Југославији (Сарајево 1918–1941)*. Србиње: Просвјета.
- Mitrović, V. (2005), *Arhitekta Đorđe Tabaković: (1897–1971)*. Petrovaradin: Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture.
- Несторовић, Б. (1973). Постакадемизам у архитектури Београда (1919–1941). *Годишњак града Београда*, 20, 339–382.
- Premerl, T. (Ed.). (2009). *Hrvatska arhitektura u XX. stoljeću*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Тимотијевић, М. (2006). *Соколи Чачка: 1910–1941*. Чачак: Народни музеј.
- Тошева, С. (1998). *Бранислав Којић*. Београд: Грађевинска књига.
- Цветковић, Д. (2007). *Соколи и соколски слетови 1862–1941 – Соколане – Соколски домови – Соколске разгледнице*. Београд: Мирослав.

Vladana Putnik

FALCON HALLS IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT
OF THE YUGOSLAV ARCHITECTURAL SCENE (1918–1941)

An inseparable part of studying the phenomenon of the Falcon movement is the architecture that was created for the purposes of this movement, primarily Falcon Halls. The first buildings of this type were created during the second half of the nineteenth and early twentieth century, but certainly most of them were built during the interwar period. Around 270 Falcon Halls were built in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, later Yugoslavia, a number of which represent ex-

traordinary achievements of the Yugoslav architecture. The first objects of the Falcon movement were erected in the spirit of academicism and eclecticism, but the architects slowly turned towards the variants of the national style during the third decade, which remained present until the beginning of the WWII, despite the domination of modernism during the fourth decade. Although there were significant architectural differences in different regions of the Kingdom of Yugoslavia, it can be concluded that Falcon Halls well reflected the development of the entire architectural scene.

That the design of Falcon Halls represented a significant task is testified by the fact that many renowned architects had in their careers at least one project for the Falcon society. In addition to Momir Korunović, who was certainly dominant when it comes to designing for the Falcons, architects who designed a number of significant Falcon Halls are Đorđe Tabaković, Alexandar Frojdenrajh, Stjepan Planić and others.

Modernism was quickly accepted in the Falcon visual culture after academicism thanks to an affirmative attitude of Croatian and Serbian architects. They did not hesitate to promote the architecture which is to date with modern trends and thanks to that a significant number of modernist Falcon Halls were built, which in their aesthetics stand out against numerous other Falcon objects. On the other hand, the Slovenian Falcon architecture was predominantly oriented towards Alpine vernacular architecture, without any significant breakthrough of modernism and functionalism.

The Falcon architecture represents an important and so far insufficiently explored chapter in the history of Yugoslav architecture. Through a large number of individual projects of Falcon Halls, the tendencies of architects can be very precisely observed as deprived of the powerful influence of investors or state, which only partly played a part in the formation of the visual culture of Falconry.

Мирјана Ротер Благојевић

Универзитет у Београду, Архитектонски факултет
roterm@arh.bg.ac.rs

МОДЕРНИЗАМ VS ТРАДИЦИЈА – ПРИХВАТАЊЕ ЕВРОПСКИХ СТИЛОВА У СТАМБЕНОЈ АРХИТЕКТУРИ БЕОГРАДА У 19. И ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА*

Апстракт: Током 19. и раног 20. века, у периоду трансформације градитељства у Србији из традиционалног – оријенталног у модерно – европско, обликовање београдских стамбених зграда имало је еменципирајућу улогу, као део укупног процеса преображаја и европеизације уметности и архитектуре након дугог периода османлијске власти. Након успостављања политичке независности обновљене српске кнежевине, средином тридесетих година 19. века, стамбена архитектура је прагма социјалне и културне процесе модернизације присутне и у другим сферама друштвеног и приватног живота, подстакнуте доласком учених људи и виђенијих грађана из Војводине и већих средњоевропских центара. Нова државна и приватна здања су изгубила традиционални третман, а прихваћене су композиционе и стилске карактеристике савремене средњоевропске архитектуре. Оне су у почетку, током класицистичког периода, примењиване од стране маор-мајстора из Панчева и Земунa, као и првих државних инжењера образованих у Бечу. Касније, током периода романтичних утицаја, педесетих и шездесетих година, прате се нове стилске тенденције из Пеште, Беча, Трста, Прага и Минхена. Повратак принципима академске класичне неоренесансе означила су јавна здања и трговачке куће подигнуте од краја шездесетих година. Кулминација овладавања академским формама неокласицизма, неоренесансе, необарока и неоромантизма досегнута је након проглашења Краљевине почетком девете деценије века, када се након периода исцрпљујућих ратова остварује значајан културни и економски напредак, те се подижу репрезентативне господске куће и монументалне стамбене палате, дело архитектата образованих у Карлсруеу, Ахену, Берлину и Цириху. Примена нових особених и модернијих концепата, под утицајем француске декоративистичке архитектуре, Ар-нувоа и Сецесије, била је присутна на прелому векова око 1900, у исто време када и у Европи. Историцистичке академске обрасце и модернистичке сецесијске форме, самостално или комбиновано, примењује нова млада генерација градитеља. Поред тога

*Рад је настао из научног пројекта *Модернизација западног Балкана* који финансијски помаже Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (ев. бр. 177009).

започиње и тражење националног израза, кроз примену средњовековних декоративних мотива, што даје нову свежину и самосвојност репрезентативним стамбеним прочељима. Циљ рада је да кроз преглед наведених стилских трансформација и њихову примену у стамбеној архитектури, фокусирајући се на најзначајније градитеље и њихова дела, прикаже процес промена и утицаји који су до њих довели.

Кључне речи: стамбена архитектура, традиција, модернизација, историјски стилови, Арнуво

УВОД

Двадесетих и тридесетих година 19. века у српским варошима и варошицама су били присутни разнолики утицаји градитељства претходног доба. Поред традиционалних приземних кућа, настале из вишевековног искуства народног неимарства (Дероко, 1968), биле су сачуване и реперезентативне спратне градске куће оријенталног типа, *конаци* (Ђурић-Замоло, 1977, стр. 142). Западни утицај је био присутан само кроз малобројна здања из 18. века са скромним барокним обликовањем у *Дугој чаршији* (Душанова 10), некадашњем немачком делу вароши, као и у српском делу, око *Варош-капије* (Грачаничка 10) (Вујовић, 1986, стр. 89). Преплитање утицаја истока и запада је код нових грађевина подизаних у Београду двадесетих и тридесетих година 19. века допринело остваривању синтезе традиционалног градитељског језика и европске архитектуре (Коларић, 1966, стр. 24). На традиционално грађеним зградама, у бондручној конструкцији и са просторном схемом оријенталног типа, примењени су упрошћени елементи барокног и класицистичког стила. Тиме је српско градитељство постепено успостављало прекинути континуитет са западноевропским. Западначки утицаји били су све присутнији на приватним кућама имућних грађана – на Докторовој кули на западном Врачару (Кнеза Милоша 103) и Божићевој кући (Господар Јевремова 19) у старој *Вароши у Шанцу* (Ротер-Благојевић, 2006, стр. 253).

ПРИХВАТАЊЕ КЛАСИЦИСТИЧКЕ АРХИТЕКТУРЕ

Класицизам се на јужној граници аустријске царевине, на војној граници, појавио крајем 18. века, као и у другим деловима Аустријске царевине, где се барокно обликовање задржало дуже него у Француској, Немачкој и Италији (Hitchoch, 1971, стр. 13). Током Наполеонових ратова, у јужне крајеве царевине је продро и утицај француског ампира, посебно видан на прочељима племићких двораца (Коларић, 1966, стр. 10). Снажно се истицала тежња ка националном ослобођењу и повезивања јужнословенских народа, што је уметности на подручју Карловачке митрополије давало романтичарски набој (Јовановић, 1988/89, стр. 278). Настоја-

Сл. 1



Кућа Цветка Рајовића, Узун Миркова 14, Ф. Јанке, 1836–1837.

ња кнеза Милоша да се у обновљеној Србији код нових државних здања напусте оријентални утицаји и окрене се ка западњачкој архитектури била су израз ових жеља.

Класицистички принципи и архитектонски елементи су овладали структуром и спољним обликовањем нових здања подизаних у Београду до средине четврте деценије 19. века (Маневић, 1972, стр. 7; Несторовић, 2008, стр. 74). То је постигнуто ангажовањем *маор-мајстора* из Земуна и Панчева и првих школованих градитеља из Аустрије, а подизане грађевине су просторним склопом, примењеним материјалима и техникама грађења, као и спољним обликовањем, следиле принципе класицистичке архитектуре, уз примену упрошћених стилских облика. Тек доласком школованих градитеља, грађевинског инжењера Франца Јанкеа, 1835, као и архитекте Константина Радотића из Панчева, 1838, архитектура се донекле приближила класицистичким принципима (Ротер, 1994, стр. 103). Значајну улогу у прихватању *западњачке* архитектуре имао је грађански слој у зачетку, чији је идеал био достизања економског и културног нивоа крајева северно од Саве и Дунава (Маневић, 1969, стр. 57; Јовановић, 1988/89, стр. 278).

Код стамбених здања грађених средином тридесетих година продор нових идеја је најбоље изражен код куће Цветка Рајовића (касније Београдска реалка, Узун Миркова 14), за коју се претпоставља да је дело инж. Јанкеа (Сл. 1). Њена спољна архитектура, инспирисана је класичним хеленистичким и ренесансним узорима. И друге приватне куће имућнијих грађана, као кућа Јеврема Обреновића на Великој пијаци, сведочиле су да је преовладао класицизам инспирисан античким и ренесансним наслеђем (Вујовић, 1986, стр. 149; Ротер-Благојевић, 2006, стр. 257).

АРХИТЕКТУРА РОМАНТИЗМА

Крајем четврте деценије века у европској архитектури су постепено напуштени хеленистички узор и градитељи се поново окрећу ренесансном наслеђу. У Енглеској је већ од 1830–1850. преовладала *ренесансна обнова* (*Reneissance Revival*), док је у Француској 1850–1870. доминирао *стил Другог царства* (*Second Empire Stil*) (Hitchoch, 1971, стр. 55). Почетком друге половине 19. века присутан је изразити плурализам стилова, јер се истовремено развија класично и средњовековно наслеђе. Заједнички су им били *еклектички метод*, комбиновање стилова из различитих епоха, и *историзам*, окренутост духу прошлости. Немачка архитектура је предњачила, а период 1835–1860. се дефинише као *рани историзам* (Јовановић, 1988/89, стр. 276). Упоредо са даљим развојем класичне архитектуре, формирана је и специфична немачка национална архитектура, базирана на националном наслеђу, настаје *стил полукружног лука* (*Rundbogenstil*) који је спајао елементе романичке, византијске, оријенталне и раноренесансне традиције. Ове тенденције су пренете и на простору Аустријске царевине, јер се велики број градитеља школовао у Берлину и Минхену. Поред тога покренута је и обнова византијског стила, под утицајем данског архитекте Теофил Ханзен (Theophil Edvard von Hansen), који је оригиналну византијску архитектуру упознао у Грчкој. Као професор на Бечкој академији, он је извршио веома велики утицај на своје ученике са средњоевропског простора (Јовановић, 1985, стр. 235).

Средином 19. века и у српској архитектури се уочавају промене везане за стилске узор. Како су идеје о националном препороду биле веома снажне, романтичарски дух је одмах превладао, јер се радило о релативно неразвијеној средини којој је одговарала сликовитост, као и могућност за слободну интерпретацију облика. Из тог разлога период 1830–1880. се дефинише као *романтичарски историцизам* (Јовановић, 1988/89, стр. 278). Изражена је тежња ка слободној импровизацији облика, јер градитељи нису добро познавали ни властиту, ни европску средњовековну архитектуру (Маневић, 1969, стр. 59). Изградњом су се углавном бавили странци, пореклом из средње Европе, и Срби из Војводине образовани на високим техничким школама у Пешти, Прагу, Бечу и Минхену. Они су гајили снажне панславистичке идеје и подржавали национално ослобођење српског народа. Међу њима се посебно, својим изузетним образовањем, издвајао архитекта Јан Неволе (Несторовић, 1972, стр. 33; Ђурић-Замоло, 1981, стр. 73; Ротер-Благојевић, 1997, стр. 128), који је први у српску архитектуру унео дух *бечке школе*, односно Бечке уметничке академије, где је стекао знатно шире познавање обликовних и стилских проблема у архитектури (Амброзић, Ристић, 1958/1959, стр. 300).

У Београду током периода романтизма нису изграђена бројна јавна и приватна здања, а њихово заједничко обележје било је употреба богате пластичне

Сл. 2



Кућа Јулке Гарашанин, Кнез Михаилова 43, око 1867–1870.

декорације и облика различитог порекла – романичког, готичког, византијског, раноренесансног и оријенталног (Маневић, 1969, стр. 59; Коларић, 1982, стр. 55). То је изражено на најмонументалнијој грађевини тога доба, коју је подизао приватни власник за своју резиденцију – Капетан Мишином здању, које је након пензионисања пројектовао Неволе „...у стилу византијско-романске ренесансе...“ (Раш, 1976, стр. 66), са декоративним елементима од теракоте допреманим из Пеште и Беча (Јовановић, 1985, стр. 244; Несторовић, 2008, стр. 177).

Друга значајна грађевина из епохе романтизма био је *Дворац за престолонаследника Михаила* изграђен почетком шездесетих година, по нацрту младог Косте Шрепловић образованог у Минхену или неког искуснијег градитеља, можда Јосифа Касана, јер зграда асоцира на Дворац Мирамаре код Трста (Несторовић, 2008, стр. 181). На pročељу београдског Дворца остварена је синтеза класичне симетричне композиције и романтичарске динамичности и сликовитости, уз примену класичних ренесансних, средњовековних романо-готичких и оријенталних мотива (Ротер, 1994, стр. 139). Господске куће су такође имале ренесансну симетричност и правилност композиције pročеља, али су архитектонски елементи и декоративна пластика били из репертоара романике, готике и ренесансе – на кући Јулке Гарашанин (Кнез Михаилова 43) (Сл. 2) и зграда у Змај Јовиној 34 (Ротер-Благојевић, 2006, стр. 259).

ПОЈАВА ЕВРОПСКОГ АКАДЕМИЗМА

Академска интерпретација историјских стилова која је завладала европским градитељством средином 19. века је постепено доживела промене које су се огледале у изразитој стилској разноврсности, усложњавању и богатијем и слободнијем коришћењу стилова из прошлости (Кадијевић, 2005, стр. 10). Од почетка седамдесетих година 19. до краја прве деценије 20. века међусобно се сукобљава више раз-

личитих стилских тенденција. Еклектички метод је дошао до пуног изражаја и постао, код великог броја аутора, доминантно обележје њиховог стваралаштва. Мада се у литератури ово доба често дефинише као *еклектицизам* или *историцизам*, са негативним значењем, као просто преношење облика из прошлости без креативног чина, то се не може односити на све градитеље и њихова дела (Јовановић, 1988/89, стр. 275). Може се издвојити већи број градитеља који су остварили извешан креативан однос према наслеђу, кроз оригинални израз и индивидуалност

Значајну улогу у јачању и доминацији академске архитектуре имале су државне институције и богати инвеститори, који су у монументалном и декоративном стваралаштву видели начин да изразе свој друштвени положај и богатство. Значајна је и улога техничких високих школа и академија значајних европских центара, под чијим утицајем је уобличено и озваничено академско виђење архитектонских стилова из прошлости (Несторовић, 2008, стр. 284). Постепено су се развили устаљени обрасци у оквиру појединих стилских категорија који су постали обавезни, те је академизам спутавао ауторе намећући им одређено виђење појединих стилова, постављајући оквире у којима могу да развијају своју креативност и прописујући одређену хијерархију стилова (Moravanszky, 1998, стр. 66). Ипак, поједини градитељи, снажних индивидуалности, су успевали да академске облике ускладе са новим технолошким и конструкцијским могућностима индустријског доба, што је изражено у теоријском и практичном деловању немачког градитеља Готфрида Земпера (Gottfried Semper), који је имао значајан утицај на обликовање укупних европских архитектонских схватања (Kruft, 1997, стр. 229). Немачка архитектура се 1860–1890. развила у *високи историзам*, са елементима ренесансе, маниризма и барока, који је 1890–1918. сменио *касни историзам* (Јовановић, 1988/89, стр. 278). Поред класичне архитектуре, настале на традицији ренесансе, барока и класицизма, био је присутан снажан романтичарски дух окренут ка властитом средњовековном романичком и готичком наслеђу (Hitchcock, 1971, стр. 191). У новој Аустроугарској царевини посебно значајне промене је доживела престоница – Беч, где су предузети су обимни радови на реконструкцији трасе старих средњовековних бедема, где је изграђен булевар, *прстен* (Ring), окруженог монументалним јавним грађевинама и репрезентативним стамбеним платама, подизаним током шездесетих и седамдесетих година (Šorske, стр. 24). Првобитно строги академски приступ 1850–1880, прерастао је 1880–1914. у *касни историзам* и слободније коришћење стилских облика (Јовановић, 1988/89, стр. 280). Процес урбане реконструкције је након 1867. захватио и другу царску престоницу – Будимпешту, где је такође било присутно класично обликовање високог квалитета, али и угледање на националне споменике из средњовековног периода (Wiebenson, Sisa, 1998, стр. 180).

У кнежевини Србији на прелазу из шездесетих у седамдесете године долази до постепеног претапања романтичарске у класичну неоренесансну архитектуру, односно прихватања академских неостилских образаца (Maneвић, 1972, стр. 8; Јова-

Сл. 3



Кућа Хрисанте Кумануди, Кнез Михаилова 50, око 1870–1871.

новић, 1988/89, стр. 278; Кадијевић, 2005, стр. 294; Несторовић, 2008, стр. 24). Период током седамдесетих година може се сматрати *раним академизмом*, у којем су нове идеје и класично обликовање постепено смењивали романтизам. Грађена су релативно скромна здања у духу сведене неоренесансе, што је био одраз тадашњих економских могућности. Најзначајнији градитељи су били Андрија Вуковић и Александар Бугарски образовани на Политехници у Буди (Несторовић, 1972, стр. 37). Приврженост чистом класичном неоренесансном обликовању, *италијанској обнови*, Бугарски је изразио зградом Позоришта 1868–1869, а сличан приступ уочава се и на pročелу новог хотела Код Српске круне, изграђеног крајем шездесетих година у тек регулисаној Кнез Михаиловој улици, вероватно према пројекту Вуковића (Ђурић-Замоло, 1988, стр. 88; Несторовић, 2008, стр. 296).

Већина стамбених зграда није била великих размера, већ су преовладавале приземне породичне куће на Дунавској падини и западном Врачару, као и једносратне зграде са дућанима у приземљу у трговачким улицама ужег градског центра, посебно новој Кнез Михаиловој улици. У композицији и декоративној обради уличних pročела доминирали су елементи ренесансе, али су у обради појединих архитектонских елемената и пластичне декорације били присутни и утицаји претходних стилских епоха, класицизма и романтизма. Поједине зграде су имале веома репрезентативно академско обликовање са богато моделованим елементима високе ренесансе и барока (Сл. 3).

ОВЛАДАВАЊЕ АРХИТЕКТУРЕ АКАДЕМИЗМА

Када је почетком осамдесетих година остварен значајан напредак у економском развоју земље, посебно након њеног проглашења за Краљевину (1882), државна управа је приступила изградњи монументалних здања за смештај државних установа. Градитељство је током осамдесетих година достигла своје

зрело доба, које је карактерисало потпуно овладавање академским принципима обликовања и достизање нивоа тадашње европске архитектуре. Овај период се, по аналогији са средњоевропским просторима, дефинише као *зрели историзам* (Јовановић, 1988/89, стр. 166) или *строги академизам* (Кадиевић, 2005, стр. 297), јер се градитељство заснивало на принципима академске уметности, са богатом разрадом стилских облика и изразитом пластичношћу примењене декорације. Сама државна управа је, преко својих грађевинских служби, одиграла значајну улогу у развоју академизма, јер су управо државни инжењери и архитекте, запослени у Министарству грађевина, пројектовали скоро сва значајнија јавна здања, као и бројне приватне зграде виђенијих грађана. Коначно је превазиђена разлика која је у претходним периодима постојала између савремене европске архитектуре и српског градитељства. Богати облици високе ренесансе и барока пружали су могућност градитељима да остваре високи обликовни квалитет. У потпуности се променила национална и квалификациона структура градитеља у државној грађевинској служби. Преовладали су градитељи српског порекла, рођени у Аустријској царевини и образовани на европским уметничким академијама и високим техничким школама – у Пешти, Бечу и Цириху. Тада најзначајнији градитељи – Александар Бугарски, Светозар Ивачковић, Душан Живановић, Јован Илкић и Константин А. Јовановић – били су у потпуности упознати са европским стилским идејама. Ивачковић, Илкић и Живановић су студирали на Архитектонском одсеку Академије лепих уметности у Бечу, код проф. Ханзена, а Јовановић се на Политехници у Цириху упознао са идејама Земпера (Јовановић, 1985, стр. 236; Несторовић, 2008, стр. 287).

Успону архитектонског обликовања допринео је и развој образовања у Србији, постиже се већа специјализација наставе и издвајање архитеката у оквиру градитељске струке. Архитектура се изучавала у оквиру Техничког факултета Ве-



Кућа Косте Месаровића, Кнез
Михаилова 18, А. Бугарски, 1883.



Кућа Крсмановића, Теразије 34, Ј. Илкић, 1885.

Сл. 4

Сл. 5

лике школе и била део опште инжењерске наставе. Значајну улогу за обogaћивање наставе из области архитектуре имао је Михаило Валтровић, који је на Великој школи предавао од 1875, а заслужан је и за отварање Катедре за археологију 1882. на Филозофском факултету (Маневић, 1988, стр. 622). Наставу из области архитектуре је тада преузео Драгутин Милутиновић, даље је развијајући, посебно кроз увођење изучавање историје уметности и градитељства, посебно српског средњовековног наслеђа. Заслужан је и за промену сфере утицаја, јер се питомци шаљу на немачке школе, највише на Политехнику и Академију (Geverbeinstitut und Bauakademi) у Берлину (Ротер-Благојевић, 2008, стр. 28).

Школовање градитеља у различитим средњоевропским центрима је свакако у великој мери обликовало архитектуру јавних и приватних здања у српској престоници. Представник старије генерације био је архитекта Бугарски који је пројектовао Краљев двор (1882) и бројне зграде виђенијих грађана (чак 126 до 1886), примењујући репрезентативни академски стил (Никић, 1978, стр. 63). Посебно се издвајају кућа браће Спасића и Рашића (Кнез Михаилова 45) и кућа Косте Месаровића (Кнез Михаилова 18), обе са веома складним и смиреним академски третираним неоренесансним елементима (Сл. 4).

Његов млади сарадник на изградњи Краљевог двора, архитекта Јован Илкић, знатно је слободније истраживао и примењивао историјске стилове. Посебно се на делима које је градио за приватне инвеститоре уочавао особени стил, са разноликим елементима композиције и истраживањем специфичних облика изражених у секундарној пластици и мотивима. Карактеристични примери из осамдесетих година су кућа М. Пироћанца (Француска 7), са изузетно декоративно моделованим неоренесансним фасадама, и двојна зграда М. Павловића (Краља Петра 11–13), са знатно слободније и експресивније примењеним елементима позне ренесансе. На Крсмановићевој кући (Теразије 34) он је неоренесансну структуру и композицију прочеља обогатио необарокним моделовањем отвора (Сл. 5).

Међу тадашњим градитељима посебно се издвајао Константин А. Јовановић, који је био веран идејама свога професора Земпера о даљем развоју ренесансне архитектуре. Поред једне од најмонументалнијих и најлепших грађевина јавне намене у српској престоници, Палате Народне банке, он је осамдесетих година пројектовао у веома чистој академској неоренесансној архитектури и две изузетне стамбене зграде – кућу Марка Стојановића (Кнез Михаилова 53–55), као и монументалну стамбену палату, Спасићеву задужбину (Кнез Михаилова 33) (Сл. 6).

Жеља градитеља да остваре већу слободу обликовања у оквиру строге академске дисциплине је у последњој деценији 19. века довела до знатно еkleктичнијег израза. Мада је стваралаштво још увек било базирано на неоренесанси, аутори су тежили остваривању веће индивидуалности и слободе у компоновању и разради декоративних мотива. Промене су биле и последица већег утицаја тадашње немачке архитектуре, за шта је била заслужна појава нове генерације градитеља школована на немачким школама – Милан Капетановић, Димитрије Т. Леко, Ми-

Сл. 6



Палата Спасићеве задужбине, Кнез Михаилова 33, К. А. Јовановић, 1889.

лорад Рувидић, Милош Савчић, Драгутин Ђорђевић и Милан Антоновић (Ротер-Благојевић, 1997, стр. 150). Академска уравнотеженост и перфекција нису више били обавезни, већ су се знатно слободније схватала академска правила, чиме се изражавао еклектичнији дух краја века.

Строги и смирени академски приступ неоренесанси је на *кући породице Вучо* на Славији (Делиградска 2) почетком деведесетих година применио Димитрије Т. Леко, школован на швајцарским и немачким школама. Такође је Константин А. Јовановић, као представник старије генерације, био привржен академској неоренесанси, те је око 1900. у том духу пројектовао кућу Марка Стојановића (Париска 15), изражавајући одређену стилску конзервативност. Сличан приступ, али знатно репрезентативније обликовање, има монументална Палата Д. Крсмановића коју је пројектовао Рувидић, берлински ђак. Она сведочи о значајном утицају богатих инвеститора на подизање нивоа тадашње српске архитектуре, јер су омогућавали градитељима примену богатог академског репертоара.

За разлику од њих, Илкић је на својим делима из деведесетих година показивао знатно флексибилнији приступ. Током деведесетих година он се осведочио као слободоуман и независан архитекта, који је, мада одан академизму, био отворен за нове стилске утицаје. То се уочава на његовој приватној кући са атељеом (Милоша Поцерца 32), изграђеној 1896, са сликовитим обликовањем угаоног ризалита, у виду кулице. Одступање од строгих академских правила огледало се и у делима Капетановића, представника минхенске школе. Мада је био привржен ренесансним узорима, на његовим грађевинама се уочава слободнији третман мотива и декоративне пластике, што им даје изразитији лични печат. То је посебно изражено на репрезентативној кући Јеврема Грујића, из 1896 (Светогорска 17), са затвореном академском кубичном структуром по угледу на ренесансне палате и сликовито обрађеним спратом, *piano nobile*, са осликаним површинама у зграфито техници (Ротер-Благојевић, 2006, стр. 295).

Најзначајни помак деведесетих година остварен је у обликовању великих двоспратних најамних зграда, које су следиле примере развијених европских центара. Карактеристична је Палата „Анкер“ (Теразије 26), коју је 1898. пројектовао млад-и архитекта Антоновић, швајцарски ђак (Ђурић-Замоло, 1981, стр. 18). Мада оставља утисак повратка на чистије и смиренније неокласицистичке, рационалне и симетричне, композиције уличног pročеља, у примени необарокно обликованих атика и богате пластичне декорацији изражава се еклектички дух краја века.

Међутим, код осталих, преовлађујуће приземних, масовно подизаних кућа био је присутан изразити еклектичан приступ и непрецизно преношење стилских облика, који су били одраз недовољног образовања њихових градитеља, јер су они били грађевински предузимачи или инжењери. Како нису довољно добро познавали академске принципе и облике, они су их невешто копирали и примељивали у упрошћеном облику, посебно на скромним кућама у периферним деловима вароши, на Дорћолу, Палилули и Савинцу.

ПОЈАВА МОДЕРНИХ ИДЕЈА

Архитектонско стваралаштво у Србији почетком 20. века било је веома разноврсно јер су градитељи, представници старије и млађе генерације, следили различите утицаје. Поједини су доследније поштовали академске принципе европске архитектуре историјских стилова, док су други више изражавали неоромантичарски дух, карактеристичан за тадашњу немачку архитектуру. Док су се једни залагали за даље развијање општеевропске уметности, други су заступали идеју развоја националне уметности. Такође, многи аутори су у својим делима неговали оба схватања, комбинујући их и преплићући њихове елементе. Мада су градитељи, у главним цртама, следили идеје из претходног периода, они су унели и бројне елементе модерних уметничких праваца, који су се у европској архитектури појавили крајем 19. века. Снажан утицај на српску средину имале су две Велике светске изложбе у Паризу, 1889. и 1900, које су појачале утицај *француске декоративистичке архитектуре* у целој Европи. Српски уметници су непосредно по њиховој појави прихватили и идеје француске нове уметности – *Ар-нуво* (Art Nouveau), бечке *Сецесије* (Secession) и минхенског *Југенстила* (Jugendstil). (Moravanszky, 1998, стр. 105). Под утицајем немачког неоромантизма и модерних праваца потенциране су и тежње ка оживљавању властитог градитељског наслеђа, кроз обнову *српског стила* (Шкаламера, 1969, стр. 191; Несторовић, 2008, стр. 292).

Нова уметност се обично у њеној бечкој верзији описивала као стил који изражава носталгију за светом који нестаје *fin-de-monde*, односно дух *fin-de-siecle*, са наглашеном потребом уметника да пронађу нови начин изражавања, слободан и оригиналан, који ће одговарати модерном добу. Једна од најутицајнијих европских градитељских личности био је Ото Вагнер, који је објединио утицаје запад-

Сл. 7



Палата Врчарске штедионице, Краља Милана 9, Д. Владисављевић, 1906.

ноевропске нове уметности и бечке сецесије, створивши властиту теорију модерне архитектуре и особени стил. Утицао је на многе градитеље са средњоевропског простора, поготово на своје ученике на Бечкој уметничкој академији, на којој је предавао од 1894. године (Moravanszky, 1998, 105).

У Србији је за прихватање нових тенденција у архитектонском обликовању, поред наведених аутора из последње деценије 19. века, значајна била млађа генерација градитеља – Миленко Турудић, Никола Несторовић, Данило Владисављевић, Петар Бајаловић и Бранко Таназевић, усавршавана на немачким школама, у Берлину, Карлсруеу, Минхену и Ахену (Ђурић-Замоло, 1981, стр. 106). Њихова схватања су и даље била одраз општих средњоевропских стилова, али су се уочавале и значајне разлике у њиховој интерпретацији. Поред њих појавила су се у годинама пред Први светски рат Стојан Тителбах и Јелисавета Начић, први дипломци са новоформираног Архитектонског одсека Техничког факултета, основаног јануара 1897. године (Ротер-Благојевић, 1997, стр. 148). Како је настава била обogaћена новим предметима из области архитектуре и стилског обликовања, није више било неопходно додатно школовање у иностранству, већ су дипломци одмах по завршетку студија започињали своју градитељску делатност, обично у државној служби. Активни су били и Стојан Вељковић, Матија Шнајдер Емерих Штајнлехнер, Јован Смедеревац, Сава Димитријевић, Јован Новаковић (Ђурић-Замоло, 1981, стр. 27), који су припадали различитим генерацијама, имали разноврсно, архитектонско или инжењерско, образовање.

Поред бројних нових утицаја и стилских идеја који су се у српској архитектури појавили на прелазу у нови век, окренутост ка историјским стиловима и академским обрасцима је и даље била преовлађујућа код изградње јавних и приватних грађевина. На њиховим фасадама су примењени уобичајени, али слободније третирано принципа академског обликовања и богато моделовани неоренесансни и

необарокни мотиви, те се може говорити о позној фази академизма. Ниво и репрезентативност примене стилских облика и мотива зависили су од образовања градитеља и могућности инвеститора. Преовладавао је слободнији, еклектичнији и сликовитији приступ, који је изразио на својој кући у Кнеза Милоша улици 40, изграђеној 1903, млади архитекта Несторовић. Веома богате необарокне облике и елементе користили су и други архитекти како би достигли што већу репрезентативност уличних прочеља палата богатих грађана, као што је кућа Д. Наумовића-Казанције (Дечанска 9), подигнута око 1900, по пројекту Рувидића, и Палте Врачарске штедионице (Краља Милана 9) из 1906. по пројекту Владисављевића (Сл. 7).

Елементи и мотиви нове модерне уметности, највише под бечким утицајем, у београдској архитектури су се најпре појавили у еклектичкој комбинацији са класичним облицима (Кадјевић, 2004, стр. 53). Они су примењивани у жељи да се постигне већа сликовитост уличних фасада, тако да су углавном присутни на нивоу пластичне декорације, са богатим натуралистичким флоралним мотивима; у примени лизена уместо пиластара; у транспарентним балконским оградама од гвожђа и покренутим, конкавним и конвексним, формама атика. Стилизовани сецесијски мотиви су често комбиновани са необарокним флоралним мотивима. У београдској средини вероватно их је први применио Антоновић на својој кући 1900 (Хиландарска 11) (Шкаламера, 1985, стр. 321). Његов пример следили су бројни архитекти и приватни инвеститори који су били заинтересовани за нове богато моделоване стилизоване сецесијске мотиве. Инжењер Ј. Смедеревац, школован у Бечу, такође је на својој репрезентативној кући у Нушићевој улици, из 1901, применио веома крупно моделоване натуралистичке сецесијске флоралне мотиве. Међу малим породичним кућама се издвајају зграде које је пројектовао Тителбах, чија су прочеља преплављена стилизованом флоралном пластиком. Издваја се и кућа сликара Пређића (Светогорска 27) из 1908, коју је пројектовао Несторовић, такође са веома богато моделованом сецесијском декорацијом.

Нова уметност је утицала и на стварање знатно модернијих структура, углавном код већих двоспратних најамних палата монументалних размера, чије су фасаде у већој мери ослобођене зидне масе, тако да су отворани већи отвори, или су фасадне површине покренуте и снажно моделоване, са применом вертикала избачених полигоналних, кутијастих или полукружних еркера или балкона. Мада су у компоновању њихове структуре и фасадних површина сачувани бројни елементи класичне академске архитектуре претходног периода, видан је и утицај модернијег приступа. На монументалној згради С. Стаменковића (Краља Петра 41) Несторовић и Стевановић су 1907. применили вертикалне траке са зеленим керамичким плочицама мађарске фабрике Жолнај из Печуја. Њих прате бројни сецесијски мотиви и веома богата пластична декорација. Несвакидашње решење, са богато моделованим површинама уличних фасада и угаоног ризалита, остварио је и Леко на згради Ђ. Вуча (Карађорђево 61) из 1908. (Сл. 8).

Сл. 8



Вучова кућа на Сави, Карађорђева 61, Д. Т. Леко, 1908.

Обликовање у духу западноевропске нове уметности свој највиши домет у српској средини остварило је у годинама непосредно пред Први светски рат, када су пројектоване и изграђене прве троспратне зграде, са веома пластично обликованим прочељима. Међу њима се издваја Палата Смедеревске банке (Теразије 39) из 1910, коју је пројектовао Рувидић. Мада је припадао старијој генерацији градитеља, он је остварио изузетно савремено дело са скоро скелетним решењем уличног прочеља, код којег су зидне масе сведене само на уске вертикалне траке. Значајно модерно дело остварио је и Несторовић 1910. на савском *Малом пијацу*, у виду монументалне троспратне структуре која обухвата цео градски блок, прве те врсте у српској престоници. У једном делу је био хотел „Бристол“, а у другом станови Београдске задруге (Карађорђева 48–50) (Сл. 9).

Нова уметност је код многих народа на подручју средње Европе додатно оживела неоромантичарске тежње ка обнови властитог националног градитељства (Шкаламера, 1969, стр. 202; Кадјевић, 1997, стр. 85). Поједини српски аутори, као што су били Леко и Таназевић, изражавали су своје незадовољство због површинске и декоративне примене националних градитељских мотива, као и њихове недовољне проучености (Ђурић-Замоло, 1981, стр. 86). Они се користе заједно са ар-нуво и сесесијским мотивима, док композиција фасаде и даље следи уобичајене академске принципе. Међу породичним кућама карактеристична је кућа М. Петровића (Косанчићев венац 22), коју је пројектовао Бајаловић 1910, завршена 1912, са еkleктичком комбинацијом класичних, сецесијских и средњовековних мотива (Сл. 10). Еkleктички приступ имао је и Таназевић код обликовања прочеља зграде браће Николић (Његошева 11), изграђене 1912 (Ротер-Благојевић, 2006, стр. 351).

У Београду су кроз законску регулативу били издвојени поједини делови града који су предвиђени за изградњу зграда *по типу вила*. Мада у периоду до Првог светског рада нису изграђене бројне виле, сачувани пројекти за две – у Крунској

Сл. 9
Сл. 10



Зграда Београдске задруге, Карађорђева 48-50,
Н. Несторовић, 1910–1912.



Кућа М. Петровића-Аласа, Косанчићев
венац 22, П. Бајаловић, 1910–1912.

73, дело Несторовића из 1905, и Крунској 55, дело Таназевића из 1914, говоре да су слеђени приступи слични осталим европским центрима, са комбинацијом арнуво и вернакуларних мотива.

Утисај модерних тежњи ка повратку на једноставне облике и традиционалну архитектуру уочава се на обликовању зграда које су чиниле Комплекс са радничким становима, који је 1911. изградила Београдска општина у Дунавском крају (Б. Ђаковића 13) према пројекту Јелисавете Начић. На фасадама са високим троугаоним забатима, декоративна обрада је, у обновљеном рационалистичком духу, сведена на минимум. Поштоване су савремене европске идеје да нови хигијенски станови за радничку класу требало је да имају једноставно обликовање, блиске вернакуларној архитектури, уз тежњу да се створи униформна и економична архитектура за модерног индустријског човека (Moravanszky, 1998, стр. 369).

ЗАКЉУЧАК

Анализа обликовних трансформација и развоја архитектуре стамбених зграда изграђених у Београду током 19. и почетком 20. века доводи до закључка да су оне изражавале бројне опште одлике карактеристичне за укупно градитељство у тадашњој Србији, али и да су код њих биле присутне и одређене специфичности. Стамбена изградња је током већег дела посматраног периода текла спонтано, без утицаја законске регулативе, и на кућама су, кроз спољашње и унутрашње обликовање, биле јасно изражене материјалне могућности и потребе самих власника. Већи део стамбеног фонда био је одраз масовне продукције и дело мајстора зидара и грађевинара скромног техничког умећа. Тек у последњим деценијама 19. и почетком 20. века остварена је већа институцијална контрола у области стамбене изградње, кроз успостављање законске регулативе и првих установа које су

регулисале и пратиле градњу у оквирима званичне територије вароши. Значајну улогу у повећавању квалитета стамбених зграда имало је увећање броја образованих градитеља, грађевинских инжењера и архитеката, претежно усавршаваних у иностранству.

Спољни изглед је углавном следио устаљен третман са композицијама и обрадама прочеља које су понављале схеме европске академске архитектуре. Оне су се прилагођавале домаћим условима и потребама, тако да су се на њима, углавном, мењале само стилске карактеристике архитектонских елемената и декоративне пластике. Оне су се кретале у складу са преовладавајућим тенденцијама из непосредног и ширег окружења – од класицизма почетком 19. века, преко романтизма средином века, до академизма на његовом крају и током прве деценије новог века. Веома широка и разноврсна примена нових специфичнијих и модернијих концепција обликовања, под утицајем Ар нувоа и Сецесије, испољена је почетком 20. века, у исто време када и у европском окружењу.

Неоспорно је да стамбена архитектура изграђивана у Београду током 19. и почетком 20. века има велики значај у оквиру укупног градитељства времена када је започета и остварена трансформација од традиционалног ка модерном концепта. Формиране су савремене структуре које су биле полазиште на коме је развијана стамбена архитектура у Београду и Србији између два светска рата и касније.

ПОСВЕТА

Изражавам посебну захвалност проф. др Миодрагу Јовановићу на разумевању и подршци током истраживања архитектуре Београда 19. и почетка 20. века, посебно приликом израде магистарског рада (1994).

ЛИТЕРАТУРА

- Амброзић, К., Ристић, В. (1958/1959). Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века, из архиве Академије ликовних уметности у Бечу. *Зборник Народног музеја у Београду*, II, 397–424.
- Дероко, А. (1968). *Народно неимарство, I и II*. Споменик САНУ, CXVIII. Београд: Одељење друштвених наука САНУ.
- Вујовић, Б. (1986). *Уметност обновљене Србије 1791–1848*. Београд: Просвета – РЗЗСК.
- Ђурић-Замоло, Д. (1977). *Београд као оријентална варош под Турцима 1521–1867*. Београд: Музеј града Београда.
- Ђурић-Замоло, Д. (1981). *Градитељи Београда 1815–1914*. Београд: Музеј града Београда.
- Ђурић-Замоло, Д. (1988). *Хотели и кафане XIX века у Београду*. Београд: Музеј града Београда.

- Јовановић, М. (1985). Теофил Ханзен и ханзенатика и Ханзенови српски ученици. *Зборник за ликовне уметности Матице Српске*, 21, 235–260.
- Јовановић, М. (1988/89). Историзам у уметности XIX века. *Саопштења*, XX–XXI, Републички завод за заштиту споменика културе Србије, 275–283.
- Кадијевић, А. (1997). *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*. Београд: Грађевинска књига.
- Kadijević, A. (2004). Two courses of the Serbian Architectural Art Nouveau: International and National – Dva toka srpskog arhitektonskog Art-Nuvoa: internacionalni i nacionalni. *Nasleđe*, V, 53–70.
- Кадијевић, А. (2005). *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*. Београд: Грађевинска књига.
- Коларић, М. (1966). *Класицизам код Срба, књ.2, Грађевинарство*. Београд: Народни музеј – Просвета.
- Kolarić, M. (1982). *Umetnost na tlu Jugoslavije, Osvit novog doba, XIX vek*. Београд–Загреб–Мостар: Jugoslavija-Spektar-Knjževna komuna.
- Kruft, H.V. (1997). Теорија архитектуре: Немачка у деветнаестом веку. У М. Р. Perović (Prir), *Istorija moderne arhitekture, knjiga 1 – Koreni modernizma*, 215–254. Београд: Idea – Архитектонски факултет Универзитета у Београду.
- Маневић, З. (1969). Промењиви идеали српских архитеката у 19. веку, *Саопштења*, 2, ИАУС, 56–63.
- Maneвиć, Z. (1972). Novija srpska arhitektura, Srpska arhitektura 1900–1970, Srpska umetnost XX veka. MSU, Београд 7–38.
- Маневић, З. (1988). Београдска архитектонска школа. У *Зборник Универзитета у Београду 1838–1988*, 619–628. Београд: Универзитет у Београду.
- Moravanszky, A. (1998). *Competing Visions, Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1918*. Cambridge (Massachusetts) – London (England): The MIT Press.
- Несторовић, Б. (2008). *Архитектура Србије у XIX веку*. Београд: Арт прес.
- Несторовић, Н. (1972). *Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа*. Београд: ИАУС (репринт издања из 1937).
- Никић, Љ. (1978). Из архитектонске делатности Александра Бугарског у Београду. *Урбанизам Београда*, 46, 63–74.
- Раш, Г. (1976). Светионик истока. У *Београд у деветанаестом веку, из дела страних писаца*, 57–105. Београд: Музеј града Београда.
- Ротер, М. (1994). *Архитектура грађевина јавних намена изграђених у Београду 1830.–1900* (Master's thesis). Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду.
- Ротер-Благојевић, М. (2006). *Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века*, Београд: Орион Арт и Архитектонски факултет Универзитета у Београду.
- Ротер-Благојевић, М. (2008). Значај Михаила Валтровића и Драгутина С. Милутиновића за развој образовања из области архитектуре и проучавања градитељског наслеђа на Великој школи у Београду, У Т. Дамљановић (прир.) *Валтровић и Милутиновић, тумачења*, 28–51. Београд: Историјски музеј Србије.

- Ротер-Благојевић, М. (1997). Настава архитектуре на вишим и високошколским установама у Београду током 19. и почетком 20. века: утицај страних и домаћих градитеља, *Годишњак града Београда*, XLIV, 125–168.
- Hitchcock, H. R. (1971). *Architecture: Ninetenth and Twentieth Centuries*. New York: Penguin Books.
- Šorske, K. E. (1998). “*Fin-de-siecle*” и Већи, *politika i kultura*. Beograd: Geopoetika.
- Шкаламера, Ж. (1969). Обнова „српског стила“ у архитектури. *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 5, 191–236.
- Шкаламера, Ж. (1985). Сецесија у српској архитектури. *Зборник Народног музеја у Београду*, XII–2, 7–13.
- Wiebenson, D., & Sisa, J. (Eds.) (1998). *The Architecture of Historic Hungary*. Cambridge (Massachusetts) – London (England): The MIT Press.

Mirjana Roter Blagojević

MODERNISM VS TRADITION – THE ACCEPTANCE OF EUROPEAN STYLES
IN BELGRADE RESIDENTIAL ARCHITECTURE IN THE 19th
AND EARLY 20th CENTURY

In the initial stages of the development of modern Serbian architecture, during the twenties and thirties of the 19th century, in addition to the prevailing traditional design in the spirit of folk and oriental architecture, on the residence halls erected for Prince Miloš and on the houses of wealthy citizens, the first elements of the so-called Western architecture emerged, in the form of Baroque, Classicist and Empire forms. As they were applied by local builders emulating the buildings in the immediate environment (Zemun and Pancevo), they did not have a clean original shape. A number of representative private mansions were built in pure Classicist architecture, inspired by Hellenistic and Renaissance architecture.

In the next stage of development in the sixties and seventies of the 19th century, with some delay, the changes that have already occurred in the central European area occurred here as well, and were reflected in the gradual strengthening and independence of two basic tendencies, the first one which nurtured a pure academic application of classical forms (Renaissance, Baroque and Classicist) and the second one that sought to revive medieval (Romanesque and Gothic) architecture. Romantic ideas and a desire for national liberation in the fifties have influenced the appearance of Romanesque and Gothic forms in Serbian architecture, coming from a wider Central European area. This was greatly contributed by an increase in the number of foreign builders (Germans, Czechs, Slovaks and Serbs from Vojvodina), and by the first local builders trained in German schools. The eclectic method was strengthened, which achieved a free connection of elements belonging to classical (Renaissance, Baroque and Classicist) and medieval (Romanesque, Gothic, Byzantine and Oriental) design. The new design approach was applied to the wealthiest residential buildings, castles and palaces.

In the last decades of the 19th century, European historic style architecture has experienced a marked stylistic diversity, as well as a richer and freer use of stylistic forms. Most authors directed themselves towards the classical heritage, the rich forms of the late Renaissance, combined with Baroque. Nurturing the romantic spirit was still present and expressed itself through Neo-Romanticism, which brought to life various medieval inspirations. This significantly influenced

the construction in the Serbian capital. A picturesque Romantic design of the late sixties was suppressed by a more stringent academic approach and the use of classical forms of the Renaissance and Baroque. Although large-scale objects were not built, a number of single-storey buildings with a very solid and precisely modelled neo-Renaissance and Baroque motifs were constructed. Further improvements in the construction were carried out during the last two decades of the century, after the proclamation of the Kingdom, when the formation of all types of buildings has reached the level of those in European centers. This was contributed to by the overall progress of the country and a greater number of wealthier citizens who were able to finance the construction of high quality buildings, as well as by the presence of trained builders coming from famous European schools. The first two-storey residential palaces were built in Serbian capital, with quite plastically modeled Neo-Renaissance and Baroque motifs.

Eclecticism, a freer treatment and a diversity of expression continued to be increased during the first decades of the 20th century, under the influence of changes that occurred in Europe at the very end of the century. Two large world exhibitions in Paris extended the influence of French decor architecture, and the ideas of a new art emerged, expressed in different ways in different European centers. The forms of modern style were quickly taken to Serbia and captured the attention of Serbian artists, both younger and older. This shows that Serbian society was not conservative, but that the builders and investors were interested in accepting new artistic ideas. The rich academic architecture, refreshed with new motifs and ornaments in the spirit of Art Nouveau, was widely accepted when it came to constructing residential buildings. The new design was present in the works of the older generation of builders, but it was to a greater extent developed by the authors newly emerged at the beginning of the new century. Stylistic expressions at the time ranged from efforts to further develop the line of classic design in the academic architecture; through an enrichment of the historicist approach to secession elements; to a desire for a renewal of the national heritage through the formation of a distinctive Serbian style. A richer design of street facades was particularly emphasized in large multi story residential complexes, which occupied parts or entire city blocks.

Ksenija Hiel

University of Novi Sad, Faculty of Technical Sciences,
Department of Architecture and Urbanism
hiel@uns.ac.rs

Ivana Blagojević

University of Novi Sad, Faculty of Agriculture,
Department for viticulture, fruit science, horticulture and landscape
architecture

DURABILITY AND CHANGE IN THE IDENTITY OF THE LANDSCAPING OF THE MAIN SQUARES OF VOJVODINA TOWNS¹

Abstract: Appearance and ways of nowadays using of Vojvodina squares are becoming significantly different in relation to the previous historical and social-economic periods. Historical concept and identity, according to which the squares in the periods of origin were recognizable, are disappearing, and squares have been transformed into public spaces of a different character and purpose. Size and form most frequently remain unchanged but the organization and functions are changed. Every square has to have an architectural concept which creates a visual framework of the physical structure of the square. Size, shape, materialization and types of communication are the basic parameters which influence the way of using the space and thereby its perception as well. In this work historical transformations of the durability and identity of the landscaping of the main squares of Vojvodina towns are researched. Parameters of the landscaping are going to be established. They used to have and still have a crucial role on the memory, i.e. perception of the users and their experience of the square. The questions which still have not been answered refer to the importance of the influence of architectural transformations in the context of landscaping and vice versa.

Key words: Identity, Durability, Perception, Main Square, Landscaping

¹ The paper was done within the project "Optimization of architectural and urban planning and design in function of sustainable development in Serbia" (TR36042), funded by the Ministry of Education and Science, Republic of Serbia.

1. INTRODUCTION

Historically observed, programs and contexts of squares, streets and parks, have not essentially changed. These elements of towns used to be and will be public spaces and places of socialization of all citizens. Changes are reflected in the type of furniture, occupation and usage of these spaces in different periods of a day, week and season. Accessibility, safety, mobility, organization and types of traffic are important parameters which influence attendance or abandonment of certain public spaces. When observing squares as a particular and very important element of the physical structure of every town, it is primarily important to recognize their function. It is reflected in the function of a free public space as well as in the function of architectural typology of buildings which make surroundings of every square (Tepavčević, 2008, p. 12).

For Đokić (2009), when determining the typology of squares, the criterion which determines particularity of a certain space is very important. According to Zucker (1970), public space of a settlement takes the shape of a square, in the period, when, at a certain level of the development of democracy of society, a need for this kind of space appears. There are numerous parameters based on which a certain open public space of a city is defined as a square. Despite the professional classification very often there are examples in practice which do not confirm these theoretical definitions. Spaces which are not recognized as squares, although they carry that name, most often do not have basic elements of identity of a space and signs of recognition as an open public space of a square.

Green areas take an important place in the urban structure of every city. They can be in the shape of multiple rows of trees, tree lined paths, piazzas and small parks and are very often considered “lungs of a city”. In that respect “...a park represents a greater massive planting, with the greatest effect of realization of the function of improvement of microclimate conditions and organization of relaxation and recreation of the population” (Vujković, 2003, p. 88).

Main public square is most often situated in the very centre of a town and it also represents a physical determinant from which, in different geometrical shapes, develops a settlement. In the physical sense the square is most often surrounded by architectural buildings such as a town hall, church, hotel, bank, inn-restaurant and similar typologies of public buildings, which are the most represented programs (Tepavčević 2008. p. 85). In the same way main town parks are situated as well. Researched examples of Vojvodina main squares, their organization in the period of origin, changes and transformations to the present day show how much these two public spaces of a town are unified into one or are directly connected. Their changes in the functional organization indicate the way of their usage in the course of existence of each of the studied squares. Special attention is dedicated to the landscaping of main town squares of Vojvodina in order to establish constancy or change in the way of shaping and number of green areas, and thereby possibilities of usage.

2. METHODS

In order to be able to establish durability and/or change in the identity of main squares of Vojvodina towns, it is necessary to research the following relations of the square: position in the urban fabric of the settlement, dimensions and shape in the period of origin until the present day, physical structure and functional organization of an open space, program content of the ground floor of the surrounding buildings, as well as the type of organization, furniture and possibilities of usage in certain time periods. Special attention in the research is dedicated to the analysis of the spatial organization and visual perception in the square. Changes and durability are perceived based on historical photographs, plans and drawings, as well as immediate visit of each location in order to confirm current state. Analysis of current functions of open spaces and especially the function of the ground floor of architectural buildings in the square has pointed to the changes and/or durability of the identity of squares in the sense of shape, dimension, function and aesthetics. This analysis of transformations created in the course of time from the period of origin until the present day points to the possible future directions of interventions and optimization of these public spaces of towns in order for them to stay dominant spaces of socialization of all the citizens in the future.

3. RESULTS

3.1. Liberty Square in Novi Sad

The main square in Novi Sad, Liberty Square, is located in the very heart of the old part of the city in the pedestrian zone. It could be perceived that today's Liberty Square started getting its contour of trapezoidal shape in the period of the settlement formation during 1745 (Figure 1). An open space in front of the City Hall (built in 1895) and the Catholic Church Name of Mary (built in 1896), which is nowadays considered as Liberty Square, was already formed in 1885 (Figure 2) and until the present day it has not significantly changed its shape nor dimensions.

Fig. 1
Fig. 2



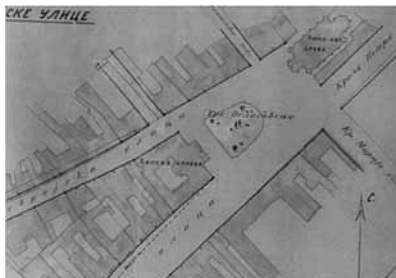
The Plan of Novi Sad from 1745



The Plan of Novi Sad from 1885

The length of the square is about 100 m, while its width varies from 60 m in the northeast along the “Cathedral” to 80 m in the southwest along the City Hall and a passage towards the Theatre Square and King Alexandra Street. The important spatial change in the perception of the square occurred in the period after World War I by breaking through Modena Street and by tearing down the existing houses along former King Alexander Street (Figure 3). Similar intervention in the western part of the square, along Jewish Street, occurred at the end of the 70’s of the last century, by tearing down the number of houses in order to liberate the space for the monumental building of the Serbian National Theatre. Apart from this, this transformation opened view towards the north and the Theatre Square, but the perception of the contour of the square has not significantly changed (Figure 4).

Fig. 3
Fig. 4



The plan of regulation for the Street
Modena from 1933 (on the east)



Google file of nowadays view of the Liberty square
(left Jewish Street and right Modena street)

In the period of the formation of the settlement the square was primarily used as a church and a marketplace. Today’s physical framework of the square was formed by construction of the buildings built during one hundred years period from 1841 to 1941.

By analyzing the functions of the ground floor of the buildings, it can be clearly noticed that the majority of the buildings kept their original contents. However the way of using the square has changed in the course of time. This transformation was influenced by the urban furniture and organization of the free public space of the square. “From 1749 there was a pillory in the square on which convicts used to be tied and stigmatized, so Liberty Square in the 18th century had really medieval atmosphere” (Tepavčević, 2008, p. 93). Immediately after the construction of the church, the square was organized as a park (Figure 5), whereby the monument of the Holy Trinity erected in 1781 was within the green area. This sacral monument was a couple of times moved within the square, after which the government after World War II, in 1947, completely eliminated it and placed the monument of Svetozar Miletić in its central part, which is nowadays one of the basic elements of the identity of the main Novi Sad Liberty Square.

By introducing the tram traffic in Novi Sad (1911), the square acquired a character of a traffic space. Tram tracks came from the northeast part of the square where they form two branches passing the both side of Town Hall. Apart from the tram stop the square

was the main stop for carriages. Tram traffic was completely changed by bus traffic (1958), when the square became the main bus terminus of the city bus traffic (Figure 6).

Fig. 5

Fig. 6



The identity of the square organized as a park

Celebration of tram traffic replacement
with bus traffic in 1958

Today's free space of the square which enables this space to be experienced as the main city square, dates from the middle of the 80's of the 20th century. Free space of the square is paved with different materials along the pronounced black-marble cube with the monument in its centre and asphalt surfaces which articulate line direction King Alexander Street – Zmaj Jova and Modena – Njegoševa. Northwest border of the square is articulated with the single row of trees whose treetops are starting to block views towards facades of the building. Southeast border of the paved surface along King Alexander Street direction is bordered by benches whereas northeast part towards the church and towards the asphalt surface in Modena and Njegoševa Street direction is surrounded by flower pots. Street lights – candelabras (decorated by seasonal flowers) are placed along the edge of the northeast and southwest border of the square. Additional lighting and specific night atmosphere are created by the lights placed on the Town Hall, church and some of the surrounding buildings. Since all the ground floors are of public character they are lit during the night. A few litter bins are placed within the whole surface of the square. By the church there is a striking yellow mail box, as one of the rare elements of the identity of the street furniture.

The surface of the square organized in this way enables the citizens to identify it as the central and main city square of the multifunctional contents. In its space the celebrations of the New Year's Eve are organized, various humanitarian concerts, Zmaj Children's Games, Honey Days, Wine and Bread, Start and Finish of different marathons, etc. Apart from the monument of Svetozar Miletić, City Hall, "Cathedral", Tanurdžić Palace and "the Iron Man" are the elements of the identity and signs of recognition of the main city square in Novi Sad. Landscaping of the park type (Figure 7), which in one short period gave the square identity, disappeared almost entirely, in order to enable, by the paved free space, possibilities of the flexible usage of one of the most important public spaces in every city, which the main city square in modern society should provide to its citizens (Figure 8).

Fig. 7

Fig. 8



The Square Liberty as a park with Holy Trinity monument (the beginning of 20th century)



Wine festival "Interfest" (the beginning of 21st century)

3.2. *Holy Trinity Square in Sombor*

The location of the main town square, as a free public space in Sombor, dates from the Turkish period, where there was a fort surrounded by water canals, in the place in which there are nowadays four branches of the most important and recognizable streets in Sombor. Northern border of an almost perfect square with sides of 60 meters was defined back in 1743 when the construction of the Franciscan monastery began, later called rectory, within which there are nowadays working premises on the ground floor and marketplace oriented towards the square. This data is confirmed by a map of Sombor from 1783 (Pušić, 1987, p. 59). Proclamation of Sombor as a free king's town (1749), took place in the "Residence c.o. Franciscan" (nowadays Franciscan monastery) as the most appropriate building in that period (Vasić, 1984, p. 98). The east border is formed by the main façade of the Town Hall with the bell tower, built based on the design by Franc Gfeler in 1811, and added on (in today's shape) in 1842, which was inscribed in the tympanum above the entrance. South border of the square is defined by the ground floor and single-story residential and commercial buildings from the period of 18th and 19th century. In the south corner of the square "Latin school" was constructed in 1872, which was torn down 1886 and in the same year constructed new one-story building in which was due to the capacity expanded with one story in 1939–1940, from which dates today's look of high school "Veljko Petrović". Western border of the Holy Trinity Square create two buildings and two streets. They are the building of "Milan Konjević" Gallery from 1835, which was constructed for the needs of the placement of the pharmacy and "Grašalković Palace", constructed in the middle of the 18th century as well as Laze Kostić and Zmaj Jova Street (Vasić, 1984).

Comparative plans of Sombor, from the middle of the 18th and 19th century, as well as the satellite image from 2014 (Figure 9, 10 and 11) clearly indicate that the changes in the physical structure of the square from the period of the origin until today have not taken place "...because of which it is considered the oldest square in Vojvodina" (Tepavčević,

2008, p. 107). Visual perception has not also significantly changed when observing the borders of the square. Open view remained towards Empress Lazar Square which represents the physical continuation of the Holy Trinity Square and it is in fact a street with centrally placed pedestrian refuge, greened by low vegetation and flower beds.

Fig. 9
Fig. 10
Fig. 11



The plan of Sombor from
middle 18th century



The plan of Sombor from
middle 19th century



Google aerial view of the Holy
Trinity square

Since its origin until the present day the square has not significantly changed its function. It used to be and it still is the main town square of Sombor in which commercial, cultural, social and other different events take place. One of the elements of the identity, which used to be and still is a recognizable sign of the main town square in Sombor is, apart from the main façade of the Town Hall, "...south of the monastery, so called, Market in Chains, which was mentioned in 1824" (Vasić, 1984, p. 260). On the postcard of Sombor from 1889, "...the trees in the square in front of the Town Hall are noticeable too..." (Beljanski, 1982, p. 142). There are no concrete records when Holy Trinity Square in Sombor organized as a park, changed its landscaping shape (Figure 12), but it was recorded that after the cutting of trees and pavement of the whole surface of the square, people from Sombor named it "bold square". Single row of trees nowadays exist along the edge of the square and by its deciduous trees, during longer period of the year, obscures facades of the surrounding buildings (Figure 13). As in the example of the main square in Novi Sad, the monument of the Holy Trinity experienced the same destiny. The monument of the Holy Trinity after which the square is even nowadays named, was since its erection in the square in 1774 till its destruction in 1947, the main motive of the square identity. The other important element of the street furniture at the time was artesian well, drilled in the square in 1889, in the part towards Zmaj Jova Street (Beljanski, 1982, p. 94).

Furniture and organization of today's main town square in Sombor can be defined as adequate in the function of free, flexible and multifunctional open public space of the town. The square is lit by candelabras on the edges, whereas, as in the example of Novi Sad main square, the building of the Town Hall is additionally highlighted, as well as the bell tower of the Franciscan Church. The surface of the square itself, paved by stone square tiles, is separated from the traffic lane along the south, west and north border by a curb. Flower pots are placed along the south corner towards the high school as well as in front of the entrance to the Town Hall. Transversal parking space along the north and

south border of the square, as well as longitudinal, in front of "Grašalković Palace" and "Milan Konjović" Gallery are in direct disharmony with the pedestrian free movement in the square and along the surrounding pavements by the buildings which form a physical and visual frame of the square. Within the surface of the square there are sporadic litter bins, information poles, bicycle holders and benches, together with flower pots in the south corner of the square.

Free space of the main town Holy Trinity Square in Sombor almost in the same way as the main town Liberty Square in Novi Sad offer to the citizen a flexible purpose for gathering, socialization, exchange of experiences, information and goods in numerous manifestations, festivals and similar social events (Figure 14). In this square New Year's Eve celebrations, competitions and cooking of fish soup in the cooking pot, children's gatherings, programs of folk dance groups, exhibitions of old timers and similar events are organized as well. Since the period of emptying the square and removing of park surface of deciduous trees, the square has got its new identity of an empty surface and permanently kept it by its shape, dimensions, organization, functionality, as well as by its popular name "bold square".

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14



The Holy Trinity square
as a park



"Bold square" today



Exhibition of "old timers" at the
Holy Trinity square

3.3. Republic Square in Subotica

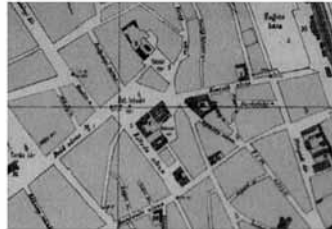
Although specific by its functional identity of form, Republic Square is the main town square in Subotica. Its location is in the oldest part of the town, its size as well as the shape of a free, unconstructed space bordered by a street which nowadays represents the square, dates from the middle of the 19th century, which is documented by the regulation plan from 1874 (Figure 15). Southeast border of the square used to be closed by the former Town Hall (Figure 16), in the place of which, a new one was built in 1912, according to the designs of the architects Jakab and Komor. It is in the style of, at the time ruling, Hungarian variation of secession. For the choice of the style and multifunctionality of the program of the building itself, it was contributed the most by the progressive attitude for that time, of the town mayor. In negotiations for the design he emphasized that he wanted a building "...in baroque style, in the glory of the empress Maria Theresa and the period of her rule when this town acquired the status of a free king's town" (Martinović

Cvijin, 1988, p. 47). The shape of the square is irregular trapezoid, dimensions about 90 meters in width and 110 meters in the narrower part of the trapezoid, while the wider side, by the Town Hall is about 145 meters. The size of the square is proportional to the Town Hall and the surrounding mainly single – story buildings. The southwest border of the square is defined by a wide Štrosmajer Street with multiple car lanes separated from each other by rows of trees. The Northwest border is formed by a series of buildings along the street whose name is Emperor Jovan Nenad Square, which is situated above the urban block in the northeast square. Earlier there used to be car traffic, which was converted into the pedestrian zone from the Republic Square along Promenade Street to Đure Đaković Street and Rahjl Ferenc Park by the railway station (Figure 17). Since the whole surface of the Republic Square is greened and in fact represents a park surface, the views of this space are at the same time closed and open, in accordance with the position of the observer, the type of vegetation and the season.

Fig. 15

Fig. 16

Fig. 17

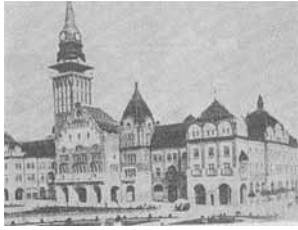
The plan of regulation of
Subotica from 1874The Square and with old Town
Hall from 1884Google aerial view of the
square

Original function of the square together with the old Town Hall was used mainly for commercial purposes and the square was used as a marketplace. By constructing the new Town Hall the space in front of the main façade (Figure 18) was organized on the ground floor, greened and turned into a park area (Figure 19). Functions of the ground floor of the buildings which are oriented around the square used to be and still are mainly of commercial, service and craft type. Nowadays they are shops of different kind of goods, cafes, pastry shops, restaurants, hairdressers, photographic shops and similar. Pedestrian communication always used to take place along the very facades of the buildings and it was separated from the surface of the square by car traffic which used to be active for years around the whole park. Until its abolition in 1974, tram traffic took place along the edges of the square from east to west (Figure 20). Only in the 90's of the 20th century and by forming the pedestrian zone, the space in front of the Town Hall was closed for the car traffic in order for the street at Republic Square in continuation of Promenade Street and until the crossroad with Emperor Jovan Nenad Square and Dimitrije Tucović Street, in the north part of the square, to join the network of the pedestrian zone. Since the square was greened after the abolition of the marketplace, its purpose was mainly in the function of the town promenade. By the growth of trees and by development of treetops the space of the square has been changed from the green surface into a park with paths and smaller free paved surfaces.

Fig. 18

Fig. 19

Fig. 20



New Town Hall from 1912. with west part of the Republic square



The central part of the Republic square at the beginning of the greening process (view to the north east)



The Republic square with tram tracks (view to the west)

Republic Square itself is nowadays organized as a park. In the central part, slightly relocated towards the western border, paved surface connects flow of pedestrians along Dimitrije Tucović and Štrosmajer Streets. In this surface the visitors can move freely, and children can play safely (Figure 21). Vis-à-vis the main entrance to the Town Hall, slightly moved from the geometrical centre of the square, in 1985, so called “Blue Fountain”, made of “Zolnaji” ceramics from Pécs, was placed. This fountain together with the faucet in the west part of the square (Figure 22 and 23) by their different shapes and flows of water, form a special microclimate during warm summer days enabling the citizens but also birds to enjoy the fresh moments by water.

Fig. 21

Fig. 22

Fig. 23



The central paved part of the square nowadays



“Blue Fountain” in front of the main entrance to the Town Hall



Faucet in the west part of the square in the shape of water pots

Benches are placed in all the parts of park – square so that sitting in the sun as well as in the shade is enabled, the shade is formed by the treetops of different deciduous trees (hackberry *Celtis occidentalis* L. and chestnut tree *Aesculus hippocastanum* L. and others) (Figure 24). Grass surfaces of the park are on the ground floor decorated with seasonal flower beds as well as sculptures. Along the paved surface towards the west there are busts of the architects of Town Hall Jakab and Komor (Figure 25) as well as the bust of the catholic priest and poet Blaško Radić. Probably the most interesting sculpture is dedicated to the Unknown Harvester on the occasion of the hundredth anniversary of “Dužijance” in 2011, which is placed in the west part of the square (Figure 26) and the model of the city Subotica which is placed in the very eastern edge of the square (Figure 27). The square is lit by candelabras, arranged in the park itself but also along the edge.

Additional lighting at night hours is provided by the shop windows on the ground floors of the surrounding buildings as well as by the light of the spotlights which light the façade of the Town Hall.

Fig. 24
Fig. 25
Fig. 26
Fig. 27



Figure 24. Atmosphere in the Square/park



Figure 25. Busts of the architects Jakab and Komor



Figure 26. The Unknown Harvester



Figure 27. Model of Subotica town

Park organization of the main town square in Subotica due to its high greenery is in every way perceived as a park, and not as a free and open public space of the square. The quantity and arrangement of greenery, paved paths, and plateaus, enable happening of certain social and community activities. Gathering for manifestations, parades and similar public events of all the citizens, with the ground floor organization of the square, demands additional space. It is compensated by the neighboring Liberty Square which is located in the eastern part of the Town Hall in front of the national theatre “Nepszin haz”, in the place which connects Republic Square and Promenade Street. Durability of the space organization of the Republic Square has not changed in the last 100 years. Identity used to be and still is a magnificent building of the Town Hall with its central and side projections and vertical landmark watchtower, which dominates not only in the central part of the town but in the whole environment. By placing “the Blue Fountain” a new sign of identity of Republic Square was formed, which by its dominant color and spectacular appearance did not endanger the façade of the Town Hall, but complemented it.

3.4. Main Square in Senta

From the period of the oldest kept records until the present day Main Town Square in Senta has taken the central position in the town. In the drawing of “Planum Geometricum” from 1808 the size and shape of the main square together with the administrative building is clearly perceived (nowadays Town Hall) in the west. The Orthodox Church and churchyard are in the east (outside the space of the square) with the north and the south street along which the façades of the buildings close the borders of the square (Figure 28). The square has the shape of a slightly deformed rectangle with the width of 105 m in the west i.e. 115 m in the east and length about 180 m. It can be seen in the map of the part of the town from 1947 (Figure 29). In the central part of the square there used to be a couple of sacral buildings, and monuments – statues. Only the orthodox cross has been saved until the present day and it is kept in the churchyard (eastern border of

the square). In the central part of today's space of the square (Figure 30) there used to be from 1770 a catholic church which was torn down in 1911 (Valkay, 2007). Nowadays in its place there is "Alltech" pavilion made of wood (Figure 31), built in 2002. In the plan from 1876 it can be clearly noticed the east part of today's square organized as a park, Catholic Church and remaining empty space of the square in which exchange of goods – marketplace used to take place (Figure 32).

Fig. 28
Fig. 29
Fig. 30



“Planum Geometricum” of the square from 1808. with catholic church in the center



The Plan of Senta from 1947



Google aerial view of today's Main square in Senta

Today's Town Hall was being built from 1912–1914 in the place of the former (Figure 33 and 34). Durability of the position of administration in the centre of the settlement and along the main town square has been kept in the course of centuries of destruction and building of Senta. The buildings which close today's Main Square also have certain durability in their existence, especially buildings erected at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The most important include “Plebanija” (1907/09), museum building, high school (built in 1884 and added on in 1906) as well as “the theatre Eugen Szallo”.

Fig. 31
Fig. 32



Wooden „Alltech” pavilion built at the former catholic church



Demolished Catholic church, the Holy Trinity monument and former market place

Fig. 33
Fig. 34



The Town Hall from the period of construction



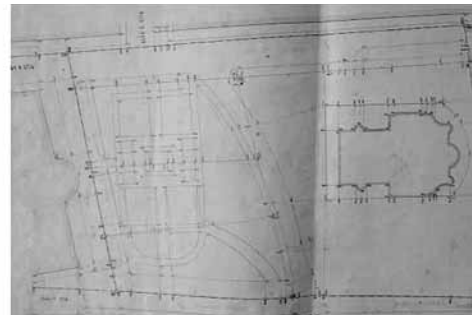
Today's appearance of the Town Hall with paved plateau of the park

Before the World War II there was an initiative for the renovation or rebuilding of the new Catholic Church in the place of the former, which is testified by the documents from 1941 (Figure 35 and 36). Regulation plan predicts cutting through the park and formation of a street profile in the continuation of the path from National Garden Street towards Adanska Street (north – south). Nowadays that planned steer is a paved path in the park. In the central part of the park there used to be a monument of “the National flag” erected in 1942.

Fig. 35
Fig. 36



The Plan from 1941. for new catholic church and position of new street



The Plan of arranging park area from 1941.

The ground floors of the buildings along the Main Square, including the Town Hall are of public character. Different services and shops, banks, high school, churchyard of the Orthodox Church, museum, etc. are situated there. The whole square is surrounded by car traffic along which there's transversal or longitudinal parking lot. Town Hall, which should be directly and freely connected with the belonging public space of the square in the front, is separated from this space by a two – way car traffic and a parking lot. Plateau within the park, in front of the banquet hall of the Town Hall which has the function of a free public space – square, is paved by colorful stone tiles. Along the edges there are benches, litter bins, lighting, and in the central part fountain at the level of the terrain. From the nozzles, in certain occasions, sprinkle water jets, making a special atmosphere, microclimate and ambience. A special effect is achieved by the light beams

which are placed in the floor by the jets (Figure 37 and 38). In the same space there used to be an “ordinary” fountain of a round shape, which is replaced by a new paving with jets (Figure 39).

Fig. 37

Fig. 38

Fig. 39



Plateau with water jets
from 2012

Water colorful jets

Former “ordinary” fountain
from 2009

Main Square in Senta is as well as the one in Subotica organized as a park. High vegetation of mainly deciduous trees creates a pleasant climate and “mottled” shade. Flower beds are placed in all the parts of the park, but the most dominant is in the axis east-west, in the direction of the main entrance into the Town Hall, towards the Orthodox Church (Figure 40). In this axis in the centre of the park there is “Alltech” pavilion. Apart from one transversal and one longitudinal path paved by stone square tiles, which lead from the pavilion towards the plateau. All the other paths in the park are ground without the paving. In the eastern part of the park towards the Orthodox Church there is children’s playground (Figure 41), equipped by different types of wooden play equipment, swings and slides. In the south part of the square in the place of exit/entrance to the main transverse path in the park-square where there are a couple of kiosks for the sales of beverages, newspapers, cigarettes and ice-cream (Figure 42).

Fig. 40

Fig. 41

Fig. 42



Main flower beds

Children playground

Kiosk in southern part of
the square

Main Square in Senta, organized as park similar to the Main Republic Square in Subotica, offers only certain possibilities for socialization of the citizens. Paved plateau in front of the main entrance to the Town Hall enables gathering of a smaller number of citizens, in relation to the total surface of the square – park. Children’s playground offers possibilities to the younger children to play and develop their psychophysical abilities. Benches along the walking paths offer places for rest. Although ground paths create an atmosphere of natural surrounding they do not offer enough safety of movement, especially in the period of rainy days. In spite of relatively small free open public space of the

square a lot of events in Senta take place in the Main Square. They are Festival of Tisa Flourishing, Children's Festival "Sea of smiles", Christmas Fair, Festival of the Town of Senta, etc.

4. DISCUSSION

Based on the researched and studied plans, maps, postcards and photographs, as well as visit of the squares, their durability can be noticed on the one hand and on the other hand their transience and transformation of identity. By observing the functional organization, way of furnishing and usage of the squares, they can be classified into two categories. The first one is Liberty Square in Novi Sad and Holy Trinity Square in Sombor, and the second group consists of Republic Square in Subotica and Main Square in Senta. Free, organized, lit by street furniture, undisturbed public space of the main squares in Novi Sad and Sombor offer to the citizens different possibilities of occupation and practicing of different social activities. Citizens gather in squares for every day socialization, communication, children playing, sitting and relaxation as well as gathering in order to participate actively or only to observe passively different manifestations, festivals, marathons and similar events.

Based on the historical data about the studied squares it can be concluded that in the period of the oldest kept records about their functional organization main town squares used to have a function of a marketplace, with an administrative government building (later Town Hall), and with orthodox or catholic churches along their edges (Novi Sad, Sombor, Senta) or in the immediate vicinity (Subotica). Three out of four studied squares used to have the monument of the Holy Trinity within their surfaces, which is documented not only by archival documents but also by the current name of the Main Square in Sombor. Only the main town square in Subotica did not have religious characteristics, which is most probably the result of the great distance of sacral buildings from its surface. All four squares have partly the function of the public space of Town Halls which are by their main facade oriented towards these surfaces. Apart from the case of Senta, where pedestrian communication of the users of Town Hall and public space of the square is interrupted by the traffic two-way car lane, remaining three Town Halls have realized direct communication between their users and public, open, free space of the square.

Historically observed, apart from the marketplace function, all the studied squares used to be the places of traffic hubs, firstly carts and then carriages. The size of the cities and the number of inhabitants influenced in later periods (the first half of the 20th century) that the traffic either developed in their surfaces (Novi Sad and Subotica) or it never existed (Senta and Sombor). Elimination of car and public town traffic (second part of the 20th century) in the square in Novi Sad and Subotica had as a result giving back streets to pedestrians and formation of pedestrian zones in both cities.

Characteristic change in the identity of squares is reflected in their organization. Liberty Square in Novi Sad and Holy Trinity Square in one period of their development were organized as parks (the beginning of the 20th century), but this part of their identity was lost by removal of trees from their surfaces and by converting the squares into the free paved surfaces. In the conceptual sense trees remained only at the edges of the square in Sombor, while in Novi Sad high greenery is present only in the form of a single line of trees by the façades of buildings in the northwest part. On the other hand, the square in Subotica and Senta from the moment of their greening, in the quantity which is perceived as a park surface, kept the concept of this type of space organization. The size of the square in Subotica (1,5 ha) and Senta (1,98 ha) indicate that the surfaces which they occupy and which are in the greatest part green and organized on the ground floor as park surfaces, create an experience of a park and not that of a square.

No matter in which way are the main squares of the studied Vojvodina towns organized, furnished and in the functional sense used, they represent one of the dominant open public spaces of each town in which citizens and visitors can realize different needs of social communication. Regardless of the durability or changeability of the identity of the main town square, it will be always perceived as a place in which every day activities, social interactions of all the citizens and visitors take place.

LITERATURE

- Beljanski, M. (1982). *Letopis Sombora od 1877. do 1906. godine*. Sombor: Opštinska konferencija Socijalističkog saveza i radni kolektiv iz Sombora.
- Đokić, V. (2009). *Urban Typology: city square in serbia, urbana tipologija: gradski trgovi Srbije*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.
- Lovra, E. (2014). *Szabadka urbanismusa és építészete a második világháború után (1945–1975)*. Újvidék: Forum & Vajdasági Magyar Tudományos Társaság.
- Martinović Cvijin, M. (1988). *Subotički opus Komora i Jakaba*. Subotica: NIO „Subotičke novine“.
- Pušić, Lj. (1987). *Urbanistički razvoj gradova u Vojvodini u XIX i prvoj polovini XX veka*. Novi Sad: Matica Srpska.
- Puškar, V. (2008). *Novi Sad, Priče varoških ulica*. Novi Sad: Prometej & Istorijski arhiv Novog Sada.
- Stančić, D. (2005). *Novi Sad od kuće do kuće*. Novi Sad: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Novog Sada.
- Tepavčević, B. (2008). *Trgovi u Vojvodini, morfogeneza, fizička struktura i funkcije*. Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka u Novom Sadu.
- Valkay, Z. (2007). *Zenta építészete*. Újvidék: Forum, Zenta: Thurzó Lajos Közművelődési Központ & Vajdasági Magyar Művelődési Intézet.
- Vasić, P. (1984). *Umetnička topografija Sombora*. Novi Sad: Matica Srpska.

Vujković, Lj. (2003). *Pejzažna arhitektura – planiranje i projektovanje*. Beograd: Šumarski fakultet.
Zucker, P. (1970). *Town and Square, from agora to the village green*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press.

Ксенија Хиел, Ивана Благојевић

ТРАЈНОСТ И ПРОМЕНЕ У ИДЕНТИТЕТУ УРЕЂЕЊА ГЛАВНИХ ТРГОВА У ГРАДОВИМА У ВОЈВОДИНИ

Доживљај града се базира на перцепцији различитих фрагмената, слојева из непосредне околине, дневних рутина, историјских кодова, културних и социјалних слојева записаних у простору и објектима. Свака нова градња или интервенција подразумева однос према постојећем контексту. Изглед и начини коришћења тргова у Војводини с краја двадесетог века, посебно у првој деценији двадесетпрвог века, постају значајно различити у односу на претходне историјске и социо-економске периоде. Историјски концепт и идентитет, по коме су тргови у доба настанка били препознатљиви, нестају и тргови се трансформишу у јавне површине различитог карактера и намене. Величина и облик најчешће остају непромењени, али организација и функција се мењају. Сваком посетом тргу корисник ствара нову слику која се базира на бројним факторима, где изглед околине има кључну улогу. Што је слика разноврснија и богатија, сећање на њу је упечатљивије и трајније. Сваки трг мора да поседује архитектонски концепт који ствара визуелни оквир физичке структуре трга. Величина, облик, материјализација и типови комуникације су основни параметри који утичу на начин коришћења простора, а тиме и на његову перцепцију.

У овом раду се истражују историјске трансформације трајности и идентитета уређења главних тргова у градовима у Војводини. Биће установљени параметри уређења. Они су имали и још увек имају кључну улогу у сећању, тј. перцепцији корисника и начину на који они доживљавају тргове. Питања којима недостају одговори се односе на значај утицаја архитектонских трансформација у контексту уређења и обрнуто.

Тргови су један од доминантних облика јавних површина сваког града на којима становници и посетиоци могу да увиде различите потребе друштвене комуникације. Идентитет главног трга ће утицати на начин на који је он окупиран у различито доба дана, месеца или сезоне, што је у вези са важним догађајима за град и његове становнике или представља свакодневни живот корисника. Друштвене и политичке промене у проучаваним градовима неумитно намећу и просторне промене у физичкој структури. Имајући у виду потребу за сталним напретком друштва, очување традиције и историја постају захтеван посао за сваку средину. Очување постојећег или стварање новог идентитета је присутно у умовима корисника. У којој мери ће једна површина у граду, у овом случају главни градски трг, имати и трајни идентитет зависи од перцепције и свести корисника. Традиционалне вредности града и његових становника могу да се препознају у садашњем промишљеном обликовању јавних површина. Без обзира на начин живота у савременом друштву високих технологија, главни градски трг ће остати место где се становници, без обзира на све разлике, окупљају како би реализовали друштвени аспект живота. У том случају његов идентитет је од највеће важности.



**МУЗЕОЛОГИЈА, ХЕРИТОЛОГИЈА И
ЗАШТИТА НАСЛЕЂА**

**MUSEOLOGY, HERITOLGY AND
THE PROTECTION OF HERITAGE**

Драган Булатовић
Филозофски факултет, Универзитет у Београду,
Центар за музеологију и херитологију
dbulatov@f.bg.ac.rs.

НАДРАСТАЊЕ МУЗЕОЛОГИЈЕ – ХЕРИТОЛОГИЈА КАО ОПШТА НАУКА О БАШТИНИ*

Апстракт: У раду ћемо показати како је могућа једна интегрална наука о наслеђу. Наука којој би предмет био *незаборављање* као културни феномен може се конституисати између дисциплинарне кризе традиционалне музеологије и културолошких *студија наслеђа*, али јој једину изгледну перспективу обезбеђује дисциплина која почива на својој теорији памћења. У генези кризе музеолошке доктрине, преко приказа родоначелника херитологије демонстрирали бисмо предности једне филозофије сведочанствености и оправдали је једном таутологијом баштињења.

Кључне речи: музеологија, херитологија, З. З. Страњски, В. Глужињски, И. Мароевић, Т. Шола

У експанзији културних теорија памћења, сећања и заборављања, видели смо, најпре, да је поприлична какофонија овог, иначе добродошног, покрета у социјалним наукама, долазила из запостављања сведочанствености као процеса који стоји у основи свих њих. Због тога је уводно поглавље посвећено *сведочанствености заборављања* (1). Да ли је поменута експанзија културних студија добрим делом реакција на неуспех музеологије, биће расправљено у другом делу овог рада, под називом *О природи и пореклу музеологије* (2). Потом ћемо изложити *нацрт утемељења херитолошке науке* (3) и на крају размотрити праксу музеја као идеје активног памћења (4).

* Истраживање је обављено у оквиру пројеката *Традиција и трансформација: историјско наслеђе и национални идентитет у Србији у 20. веку* (ИИИ 47019) и *Теорија и пракса науке у друштву: мултидисциплинарне и међугенерациске перспективе* (ОИ 179048). Пројекте финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

1. СВЕДОЧАНСТВЕНОСТ ЗАБОРАВА

Парадоксом у синтагми *сведочанственост заборав* настојимо да неутралишемо питање чему нека *филозофија сведочанствености*. Оправданост овог довођења у питање искрсава онда када се *сведочанственост* сведе на *доказивост*. Како *доказ* имплицира *документовање*, тешко је не видети синонимски приоритет логичко-филозофских, категоријалних, постулата *документа*. Сведочанственост је у материјалном смислу условљена производњом *документа*. Такође, ако је, бар у историји, већ кодификован садржај појма *документ*, очекиванија је једна *филозофија документности*, ако коме треба. Стара дама *Историја* је задовољена својом *теоријом извора*, па је можда потребније образложити да ли је оправдана *филозофија документности* какву би морала имати једна нова, капрична дисциплина, информатологија? Нећемо се огрешити ни о традиционалну науку ни о новоприспату дисциплину ако се мимо њих држимо појмовног дефинисања које надилази дисциплинарна ограничења, а бави се сведочанственошћу као општијим појмом од *документа* и *извора*. *Сведочанственост* као кључни појам *културног трезорирања* требало би да умањи недореченост која је остала након увођења у тезаурус музеологије кључног термина за музејску вредност. Када је пре пола века професор З. З. Страњски (Stránský, 1970) предложио универзално име за примарну музејску вредност као *музеалност* (ч. *muzealnošć*), учинио је то по угледу на немачку лексичку логику по којој је *musealitet* оно што се да документовати као значењски потенцијал у материјалу који лежи у музеју. *Музеалност* је својство предмета које га ставља у позицију сведока о односу човека према стварности онда када своју примарну стварност замени, сада као њен документ, *музејском стварношћу*. Како, или тачније, какав документ музејски предмет може бити, то доминантно одређују основне науке које, по инерцији музејског рада првенствено учествују у процесима селекције и тезаурације, али у оквирима својих дисциплина (попут археологије, историје, етнологије, историје уметности, историје природе). Тако се музеолошки ентитет изнова појављује као привремени, прелазни или помоћни и тиме се самопоништава. Тако је овај олаки *circulus viciosus* задуго забашурио једну од теогобних апорија музеолошке теорије: како то нешто јесте документ, а није у музеју. Како је могуће да документност не условљава пожељну праксу. Иако је теорија З.З. Страњског постављена на најбољим искуствима структуралног објашњења феномена колекционирања и тако учинила судбоносан отклон у дефинисању предмета музеологије са *институције* музеја на *музејску вредност*, његовој теорији је недостајала управо *филозофија* тог, искуствено издвојеног, ентитета – *музеалности*. На ту располућеност између филозофског и менаџментског у којој остаје музеологија упркос структуралног приступа који је управо обећавао очување целовитости феномена трезорирања, указао је 1980. године Војћех Глужињски (Gluzinski, 1980) у својој докторској тези. Издавајући из корпуса музеолошког писања оно што нису себични научни дискурси или прости технолошке и правне препоруке, указао

је на ентитетску специфичност филозофије музејске тезаурације. Укратко, између стварности и музејске чињенице која је заступа, делује *музеодомен* као структура произвођења културног документа са својствима обухватања укупности музејски селектване стварности. У тој структури се препознаје, успоставља и реконструише, рекли бисмо ми данас, *сведочанствена потенцијалност* као: интенционална, материјална и појавна страна стварности. Ово *сведочанствена потенцијалност* ми смо, радо, дочитали у објашњењу В. Глужињског као добро именоване суштине музејског процеса документовања. У том, нескривено емпатијском, смислу и интенција сведочења омогућава у *музеодомену* селекцију материјала из *стварности* (Странски је именује као *примарну*) који ће произвести сведочанство, а сама производња – документовање *музејске стварности*, успоставиће сведочанственост као музеолошку чињеницу. Док је В. Глужињски учинио пресудан напор да унутар музејске теорије јасно открије себичне партиципативне учинке појединачних, тзв. основних, наука, у домену опште науке о процесима музеализације оставио је само оштру критику постојећег стања (у периоду осме деценије XX века). Стања међудисциплинарне распоућености и прагматичког конгломерата. Но, ипак, сматрамо да нико након његових закључака није пришао тако близу проблему суштества музејске производње сведочанства. Због тога смо његови активни баштеници у настојању да утемељимо теорију сведочанствености.

Музеодомену, како нам га је учртао Глужињски, припада сам процес производње основног музејског факта. Он се као структура процеса препознаје – успоставља – реконструише већ као *сведочанствена потенцијалност*. Да боље ситуирамо уочено, рећићемо да сведочанствена потенцијалност има одлике *генеративне структуре*. Музеодомен је начин постојања сведочанства, његова стварна страна (материјални вид) – суштински и појавно, онтолошки и феноменолошки и формално, тј. на нивоу научне формализације то мора да буде нека музеолошка чињеница.

Оно чиме би да легитимно оперише музеологија, као својим спецификумом, је су само манифестације оне основне интенције која стоји у извору сакупљачке људске делатности – интенције сведочења, остављања трага, кључа, шифре, записивања трага о свом односу спрам стварности. У том поступку испостављања *саопштења* (манифестовања), саопштава се заправо само испостављање (музеодомен структуре), а стварност је само ниво понашања. Само понашање је у читавом структурном склопу упућено на нешто што треба да симулира потенцијални садржај (објект), то јест једно означено, а у поступку уписивања, у тој фази игре (понашања) оно се оклапа (навлачи оклоп) симболичким одговором. Та, у видљивој страни лица, симболичка игра, обавља (брзи) ход директног извођења научне чињенице из стања интенције у стање реконструкције структуре сведочанства. Брзо освајање је, заправо, заводничко, а симболичка игра увек жртвује оно што не улази у последњи лик и име симбола, тј. оставља легитиман, симултано, простор за парцијални научни третман садржаја (симболичког!) музеолошког објекта. Да, али при том, по правилу, оставља неразјашњен механизам сведочанственог деловања музејског објекта.

Због тога се о *музејском, музеичности, музеалности* и сл, увек мистификовало и спекулисало са *слашћу извесности* да нема могућности за рационално затварање ове мистике јасним одговором. Баш зато што свест о понављању структуре није једноканални (попут симболског) поступак научног извођења чињеница. Напротив, овај поступак је способан, колико и обавезан, да у своје механизме деловања укључи и све оне о кретању свести, понашања, симулакруму и симулацији и томе слично.

Зашто сведочанственост?

*„етимологија је као лака атлетика, елегантна краљица спортова“
(Делез-Гатари, 1995)*

Формом глаголског придева или – синтаксички одговарајуће – придевске именице, указује се на стање потентног казивања *да се било на извору*, стање слободно од заборављавања. Али једнако тако и на процес осведочења запамћеног који је укључен у садржај значења речи и значајно важан за појмовно разумевање *наследног добра* као *својства* и као потенцијално трајног *процеса* незаборављања. Баштина је само оно што је сада, што се да оживети у сећању и појавити као активни садржај живота појединца и заједнице.

У синтагми *СВЕДОЧАНСТВЕНОСТ ЗАБОРАВА* је само привид парадокса. Ова синтаagma није о забораву већ, парадоксално, о незаборављању. То је не само због тога што је *заборав* само облик сећања, како вели М. М. Понти (Merleau-Ponty, 1968), већ и због тога што појмовно дефинисање треба извести по моделу *ДОГАЂАЊА*, као код Жила Делеза и Феликса Гатарија (1995), као и на начин како то предлаже Ж. Ф. Лиотар (Lyotard, 1990), јер је оно неодвојиво од сваког сећања и тако блиско сваком оживљавању, а нужно и осавремењавању прошлости.

Иако *сведочанственост* упућује на *памћење* као дугорочан процес трезорирања (гомилања) стимулуса сећања, за суштинску одбрану статуса сведочанства од кључне важности је разумевање заборављавања. *Сведочанственост заборављавања*, лексиколози би рекли, упућује на *антонимију према немаркираном члану*, то јест *сведочанственост* надражује асоцијацију на *памћење*, а не на његову супротност у основном (денотативном) значењу. Како *заборав* није потпуни антоним *памћењу*, од пресудне је важности онај његов *значењски контекст* у коме се открива *шта је и*, последично, *зашто* заборављено. Отуда је и биран овај синтаксички парадокс као плод конотације, а семантичка пуноћа као резултат *немаркираног стимулуса*.

Језичке изградње су, иначе доминантан садржај расправе у филозофији културног трезорирања, а преовлађујући поступак у телеологији баштињења и технологији претражавања. Језичке градње загладане у *генеративне структуре*, како их је именовао Ноам Чомски (Čomski, 1972), *доследно* чувају суштаство и свих

оних прагматичких система о којима зборе. У нашој причи ово доследно маркира видљивост стварности у херитолошкој (музејско-баштинској) пракси. Ако у овој пракси пристанемо на поједностављења, промашићемо саму стварност. Зато је кључно питање: *види ли се живот*, дакако онај бивши, у музеју или је легитиман његов антоним – симулакрум? Искуство *језичке градње* херитолошке парадигме резултирало је крилатицом Томислава Шоле (Šola 2003) – *ако не може, дакако, сав живот у музеј, може музеј у живот* – у његову свакодневицу. Другим речима казано, музејско-баштински системи чувају суштаство сведочења само ако их градим по моделу који их, у различитим интерпретативним теоријама именују као секундарне у односу на доминантно моделативну природу језика (Lotman, 1970). Дакле, све парадигме баштињења одмерава претрајавање суштаства сведочења. Или, *музеј у свакодневици је дијалектика претрајавања*.

2. О ПОРЕКЛУ И ПРИРОДИ МУЗЕОЛОГИЈЕ

За расправу о научности музеологије битна је дилема да ли је она вид историзације сазнања света или само слика систематизације знања. Иза једног и другог јасно стоји наслеђе раних музеја (XVI–XVIII в.) који су природинама (натурфактима) и израђевинама (артефактима) из својих колекција, али обавезно и кроз сабрану историографију која је овом свету предмета иначе била саприпадајућа, али и активним истраживањем света, приказивали досегнуто сазнање. Инсистирање на јединству живог лабораторијског и контемплативног сазнања са наталоженим искуством унутар музејске целине било је пресудно за убедљивост приказа које је нудио првобитни музеј. Убудљивост је била једнако производ мерљивог, опипљивог и приказивог рада, колико и реторике, али и (тешко мерљиве) сликовитости. Превласт емпиријских и експерименталних истраживања у XIX веку отуђила је науку од полазног јединства и створила дисциплинарне забране. Последично томе и дисциплинарне музеје. Тиме музеј није више био, каква год, *слика света* и деградиран је на оруђе парцијалних научних визија. Губитак основне идеја музеја као генератора слике света, учинио је музеологију услужном дисциплином наука. Дакако, то није значило и да је у превласти нових научних парадигми нестао њен првобитни предмет. Историзација и визуелизација нових увида науке у свет, материју и живот, као јединствених слика све су потребнији, не само због реторичке убедљивости у интерпретацијама, већ пре свега што тек окупљене на једном месту откривају заједничко порекло у јединственом наслеђу.

Понудићемо један преглед историје музеализовања (Табела 1):

Из позиција стварања нових парадигми НАУКЕ неопходно је посматрати промену схватања ПРЕДМЕТА истраживања, због потребе јаснијег виђења ЦИЉА и друштвеног оправдања научног уређења баштињења. ХУМАНИСТИЧКИ оријенти-

сано истраживање памти своје наслеђе, па и свој предмет ограничава на пробрану СТАРИНУ, којом може да оствари РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТ свог учења. У хуманистичком оквиру ствара се посебан род РЕСТАУРАТИВНЕ ИСТОРИЈЕ која конституише СПОМЕНИК као свој инструмент за производњу колективног ИДЕНТИТЕТА. XIX-вековни СЦИЈЕНТИЗМИ намећу доктрину МУЗЕЈСКЕ ЗАШТИТЕ ради ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЈЕ *свог научног погледа*, производећи својеврсне парцијалне идентитете. Последично томе, ДИСЦИПЛИНАРНА СЕБИЧНОСТ рађа уске родне ЦЕЛИНЕ, са намером демонстрирања СПЕЦИЈАЛИСТИЧКЕ изузетности. МУЗЕОЛОГИЈА, закаслело (у седмој деценији XX века), настоји да изађе из простора помоћних дисциплина и формулише музејску вредност, МУЗЕАЛНОСТ, као особен научни ентитет, покушавајући да испуни важан формални услов за АКАДЕМИЗАЦИЈУ свог *знања*. ХЕРИТОЛОГИЈА враћа из хуманистичког репозиторијума у свој предмет целисходност *процеса* БАШТИЊЕЊА, са намером да обједини филозофске и појединачне научне погледе на свет и оствари, својеврсну *немогућу мисију*: АНТРОПОЛОГИЗАЦИЈУ МУЛТИДИСЦИПЛИНАРНОСТИ.

Сабрано, могло би се и овако приказати:

<i>Парадигма</i>	<i>Предмет</i>	<i>Циљ</i>
ХУМАНИСТИЧКО НАСЛЕЂЕ	СТАРИНА	РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТ
рестауративна историја	споменик	идентитет
СЦИЈЕНТИЗАМ	МУЗЕЈСКА ДОКТРИНА	ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЈА
дисциплинарне поделе	фрактални ентитети	баук специјализације
музеологија	музеалност	академизација
ХЕРИТОЛОГИЈА	БАШТИЊЕЊЕ	АНТРОПОЛОГИЗАЦИЈА (МУЛТИДИСЦИПЛИНАРНОСТИ)

Табела 1

Виђење јединствености и онда беше, а и сада спада у велику умешност *музејског погледа*. Шта више, ово својство је значајна *специфична разлика* не само у односу на егзактан опис процеса музеализовања проминулог већ и у односу на самодовољност филозофских објашњења памћења. Такође, ова *specifica* покреће и питање смислености утврђивања механизма за подизање практичне делотворности памћења (*мнемотехничке* припреме и сл.). *Музејском погледу* иманентно је *виђење јединствености света* и без посебног инсистирања на јединствености овог својства у музеолошкој теорији. Напротив, баш тиме што је *виђење* иманентно сваком памћењу и могуће је издвојити *музеализовано памћење*. Утврђивање његове несубјективности је основни задатак филозофирања о сведочанствености, а настаје у разабрању законитости уобличавања погледа. Ово *уобличавање погледа* циља на, да направимо плеоназам, менталне слике, јер у операцији обликовања нема *нементалних слика*. Дакако, не желимо да кажемо како је свако гледање бисерна слика,

али желимо да подсетимо да нема оног нивоа гледања на коме можемо да говоримо о субсемиотичким елементима (Hribar, 1983). За разлику од вербалног језика код кога се значење артикулише на другом нивоу градње, слике се одмах појављују као целовите. Зато је могуће рачунати да је *музеализовано памћење* реално могућа примарна артикулација *уобличеног погледа*.

О могућем поретку сазнања у коме сведочанствени ентитет игра значајну улогу говори следећи преглед:

Научна систематизација историјског знања о баштини

Табела 2

НАУЧНА СИСТЕМАТИЗАЦИЈА ИСТОРИЈСКОГ ЗНАЊА О БАШТИНИ		
<i>првенство у изучавању својства предмета</i>	<i>примарно разумевање појаве предмета</i>	<i>дисциплинарна одговорност-надлежност</i>
<i>наслеђе (као) (здраворазумски)</i>	<i>Медиј (објашњава)</i>	Информатика
<i>Историја (као) (историзација)</i>	<i>Памћење (предмет је)</i>	Херитологије
<i>Систематизацију (осигурава) (наука)</i>	<i>Холистика (као принцип)</i>	Херменеутике
<i>Примену (искуства) (таутологија)</i>	<i>Контекстуализује</i>	Културологија
<i>Укључивање (сазнања) (доступност)</i>	<i>Умрежава</i>	Информатологија

Наравно да у корелацијама постављеним на овај начин рачунамо на питање: где је ту историја као дисциплина? Елегантно избегавање одговора гласило би: на мета нивоу! Ово није толико нетачно, колико је полемично. Није да није у природи сваке дисциплине да почива на сопственом искуству, а самим тим она не само да мора да негује своју историју већ је иста одређује у смислу формирања и одржања научне законитости. Са друге стране, формирање, а нарочито одржање смислених активности готово је назамисливо без субјекатске потврде сврховитости сваке активности. Чешће у историји избегаван, дуализам са све више резултата показује своју ефикасност у новијим дисциплинарним дијалозима. У том смислу нарочито је индикативна позиција коју у табели заузима *информатологија*. Она је овде својеврсни прагматички пандан историјском као мета дискурсу, тј. историзацију контекста недомешта информатолошки као мета методолошки приступ. О смислу овог поретка у коме се *историја* као *дисциплинарна надлежност* појављује само у *привиду*, говорили смо више у студији о промени парадигме у историји уметности (Bulatović, 2013).

Инсистирање на овој генези музејске стварности изазвано је најпре запретиношћу старе *теорије музејске селекције*. Када ју је Странски (1964) први пут систематски утемељавао, учинио је то помоћу увођења јединственог критеријума – *музеалности*. Ова се односила на својство предмета да буде документ свог времена.

Странски се задовољио информатичким захтевом по коме семантички потенцијал неког предмета одаје значења неким другим (разним) научним захтевима. Ваннаучни контекст, односно, укупност семантичког утиска, чини се Странски је остављао *искусном оку* музеалца – истраживача – селектора. Културни контекст, који се ту у позадини провлачи као неименован, јавља се код њега тек у постмузејско-стручном комуницирању вредности изабраних објеката. Тада је, и још увек је, проблем бивао у томе што је селекција вршена на основу уженаучних критеријума, те је бивало готово неизводљиво у накнадној мултидисциплинарној операцији повезати све контексте јер неки и нису били музеализовани због тога што их није препознала ни једна појединачна научна љубопитљивост. Тако је преостајало превише контекста који су препуштани општим документарним описима и референцама на стандардне форме архивирања свакодневице. Због тога су културне реконструкције на музејским изложбама постајале све више ствар реторичке убедљивости (попут изложбе Умберта Ека и Жана Бодриара *Museo dei Musei*, Фиренца, 1988), некад и добре креативне фантазије (попут презентација *Watching Water* Питера Гриневеја колекције Мариана Фортунуја у Венецији 1993), али и, сувише често, непрегледних архивских указивања.

Дакле, *музеализовано памћење* се оснива на својству уобличавања погледа кроз (дакако плеоназам) *искуствено виђење* света. Ако је тако увек било, онда ћемо и (селектовати) чувати виђења. Могућности уобличавања погледа јављају се као законитости које, слично научним поступцима, омогућавају парадигматичност. Парадигматска виђења као критеријум укључују у себе онај *остатак* од научног (информатичког) одговора на питање шта је документ, као и онај *недостатак* у тражењу смисла трезорске производње уопште. У том критеријуму би прорадио као измирујући онај део креативности који се очекује као инвестиција, једнако и код *селектора* и код *корисника*, а који се код Глужињског (1980) именује као модус саопштења: *музејска представност*. Иако му се као пандан већ јављају савремене логичке паралеле – креативни ентимем (Анђелковић, 2007), треба видети како је то креативност редовни пратилац сваког, па и оног неосвешћеног, музеализовања памћења.

За хуману науку стварност је оно што је могуће за неког по разуму, а овај није имун, напротив кљаст је без имагинације, свеједно што се у егзактним наукама ова именује као *моделовање*, а у технолошким доктринама као *експертски системи* и сл. Тек у кризи *ratia*, није неочекивано да се у оквиру, нпр. најригидније школе аналитичке логике, врло недавно појави предлог за решење разумевања, мање-више уобичајених херменеутичких апорија. Оно што је Глужињски назвао *представним модусом сазнања*, као спецификумом музејског дискурса, оно што савремена социјална наука распознаје као пожељне когнитивне моделе, имагинацијско учешће индивидуе у неговању колективне имагинације, филозофиња М. Анђел-

ковић именује као *креативни ентимем*, као оно што нам у тренутку недостатка формално логичке ефикасности закључивања даје за право да се креативно инвестирамо у (*ћутење*) решење апорије, тако што ћемо ослободити своју замишљајну сензибилност. Дакако, да ћемо радо продужити на овој новој логичкој путањи ка нагласку да су *мисаоне* креације медијски најближе оном што баштинимо као *сликовито мишљење*, како је још раних осамдесетих то убедљиво именовао Готфрид Бем (Boehm, 1987). Дакле, слике као кључ у науци и филозофији, извесно добијају на значају управо неслућеним нанотехнолошким удубљивањима у крајности света (материје, енергије, информације), али и наде. Како, нас наговара Мичел: „Одређена тактичка неодговорност са сликама, коју ћу назвати *критичком идолатријом* односно *световним обожавањем*, могла би бити управо она врста хомеопатског лека за то што нас је напало. Валтер Бењамин је своју медитацију о механичкој репродукцији закључио са саблашћу масовне деструкције. Опасно естетско задовољство нашег времена није масовна деструкција него масовна креација нових, све виталнијих слика и облика живота – како смо видели, термини који се фигуративно односе на све од компјутерских вируса до терористичких *успаваних хелија*. Стога епитет нашег времена није модерничка изрека, *све се распада*, него још злокобнији слоган: *све постаје живо*“ (Mitchell, 2005).

Генеза двоструке игре музеја, музеологије и друштва

Иако је, дакле, јасно да у генеративној структури памћења делује тај *креативни ентимем* као модус, право је питање како је велико све оно што производимо и доживљавамо као баштину, а како је *мало* у томе оног што је плод уметничке производње? Чињеница је да се то *мало* наметнуло *огромном*, и чињеница је да се створио *брак из интереса*.

Како се то десило?

Наравно да постоји једно помирљиво објашњење, линеарно:

У првој фази (XV–XVII), превласт логике и праксе колекционара долази због слабости лаичке науке. У другој фази, када је наука зајახала као важна институција у служби друштва, то долази због „вишег“ интереса НАЦИОНА, односно идеологије (крај XVIII–XIX). У трећој фази је то због парадокса који је произвела сама развијеност науке, тј. због застарелости *ratia*, тј. модела научног објашњења света, а музеј је онда њена *погрешна слика*, чак и када нису у питању само уметнички или културно историјски музеји (крај XX–XXI в.). Нпр. научни паркови и жива баштина праисторије изгледају као шарена лажа, а ко боље лаже од уметности, па је и природно да су музеји и даље по уметничком моделу, а музеологија и даље има као свој предмет: *неухватљивост*.

Постоји и значајан технолошки разлог. Због наглог развоја примене кибернетике, долази до нове појаве, технологије гледања, последично и снажног удела технолошких помагала у обликовању виђења, те напослетку нових облика памћења (*компјутерско, екранско, спотовско, блогерско, лајкерско...*).

Напослетку важна је и најновија промена референта, тј. због застарелости нација (глобализам који делује по принципу надзаједница типа САД, ЕУ).

Зашто је научно утемељење музеологије долазило из позиција историје уметности и до када то траје. Да видимо, најпре, до када: до маркетинга, односно доктрине културних индустрија и издвајања културологије? Ипак, историјски релевантно је да је прва прекретница био Андре Малро и његово теоријско и практично посланство као последњи *хуманистички крик* који је имао озбиљне реперкусије у пракси *музеја без зидова*, као и концепту светске баштине. Потом долази *криза хуманитета*: крај педесетих када се развија критичка свест у епистемологији која доводи до практичних предлога да се због тескоба у руху класичних наука направи проширење на тзв. *међунауке*. Следе конкретни кораци УНЕСКО дистрибуције *договора*. Следи не бољитак и систематизација, већ врло снажан покрет критичке теорије и тзв. постмодерних замена за класичну филозофску мисао. Напослетку, успутни производ развоја знања и технолошких праћења прохтева друштва био је нагли развој информацијских истраживања. Кибернетика постаје најрелевантнији фактор промишљања друштва, а теорија система, нпр. пресудно упливава у методологију научног објашњења света. Стога, тзв. *информатичку револуцију* треба пратити узајамно са *кризама педесетих*.

3. ОБЕЗВЛАШЋЕЊЕ / ОЧИШЋЕЊЕ МУЗЕОЛОГИЈЕ

Зашто херитологија, а не музеологија (истеривање заборав)

(ИЗВОРИ У ГЕНЕЗИ БАШТИНСКИХ ИНСТИТУТА)

Кад год су *кризе* – хуманистичка смена и препород, буржоаска, па индустријска револуција, светски рат... – онда су из себичности колекционара, којом се иначе да лако манипулисати, следила *решења*, попут (а) ренесансне *академије* или алхемијских репозиторија, – (б) *јавних музеја* новог грађанског друштва, – (ц) *имагинарни музеј* или *виртуелни* информатичког друштва, у којима смо имали спуштање проблема на питање *разумевања света*. Оно се јавља у две парадигме, као: а) *строга наука* – јавља се као последица оснивања универзитета, а у заборав иде алхемија, и као: б) *јавна баштина* – која се установљује као хуманистичко постигнуће колективног идентитета и истицање националне вредности. Брзо се уочава да је за пројектоване циљеве *сам музеј* недовољан, али се да инструментализовати због оног *национално* које се сада јавља као нов конструкт за новог корисника – парламентарни естаблишмент.

Свака инструментализација, пак, открива кризу *имања*. Наиме, основно својство *патримониума* је право и обавеза наслеђивања и унапређења наслеђа које се у сваком колективитету губи као стварно *имање* (укидањем наследног права аристократије, на пример или ...) и појављује као имагинарна вредност. То замишљајно посвајање без *описавања*, решава се само индивидуализацијом апстрактне вредности. Иако је ово последњи покушај одржавања *хуманистичког мита о општем наслеђу*, измакнуто колекционарско тле под ногама није уништило саму институцију музеја. Он се само трансформисао у *баштину по себи*, а сва питања *разумевања света на основу натур и арте факата* препушта *виртуелном свету*.

Из ових премиса би лако устврдили да В. Глужињски *раскринкава* недовршеност музеологије и много пре појаве, такозване *нове* музеологије и много пре најновијих мистификација њене непоновљивости, попут *индустрије наслеђа*. Али, такође и пре кокетне имплементације постструктурализма – постмодернизма у њену теорију. Због тога је несумњиво важно да се само са добрим познавањем Глужињског може критички читати *лестерска*, као и друге *школе музејских студија*.

У класичној музеологији *историја предмета* је СЛИКА ТРЕТМАНА музејског предмета као *документа*, тј. објекта који мора бити дефинисан као *извор за читање*, али не и *тумачен*. Са друге стране, *биографија ствари* укључује СЛИКУ СТВАРИ, а она у музејском контексту долази на видело само на изложбама. Другим речима речено, слика ствари у рукама музеја има само експозициону стварност, па и њу само у једном сегменту показивања, тј. на тзв. *тематским изложбама*. Тако можемо и закључити да *биографије ствари* нема без *предочавања слика* која покрећу носталгична сећања посматрача. Овим се појмовни смисао синтагме *слика ствари* појављује као индивидуализован доживљај. Овај је пак непожељан из аспекта *строге науке* и њене подразумеване ригидне објективности, али је са друге стране драгоцен, чак и историјски пресудан у реанимацији социјалног контекста доживљаја прошлости не само у историјским већ и у хуманистичким тумачењима света. Видљивије је то као контраст у оним развојним тренуцима када се многе хуманистичке дисциплине одевају позитивизмом, па потом постају таоци *егзактности* (случај нумизматике, нпр) и нарочито у музеологији која је у тренутку свог аутономног конституисања, у судбинском тренутку дакле, постала талац информатичке неутралности (Тидман, 1983). Када је Т. Шола померио тежиште у теорији са музејске ка тоталној стварности, са *предмета као извора* на *љубав према памћењу (мнемозофија)*, са социјализације уског специјалистичког колекционарског исечка света и његове тоталне артифицијелности, ка интегралном контексту, ка потпуном контексту стварности који обједињује, када и како је могуће, индивидуално поливалентну (а увек и натуралну и артифицијелну) и полисемантички захтевну стварност о којој се пита њен актер. У тој реанимацији улоге *актера*, појединац се

подигне кроз ствари учитавајући им *нови живот* (артифицијелну стварност). Ту *ствар* и тај *дух* који се разбуђује покреће, извесно најчешће носталгија.

Утемељење херитологије у стварном баштињења

У наметљивости појавног, стварно баштине затурено је у диктату доктри-нарног. Прво је изродило *храм* са предубеђењем о ваљаности заступања стварно-сти у репрезентативним носиоцима и ритуалним процесима, а друго се исцрпљује у вечним компромисима. *Баштињење као значењски ланац* је једна од могућности изласка из зачараности сваког дискурса – историјског, научног – која може допустити *ентимемско* разумевање *претрајавања времена*. Стварно баштине најпре је питање бића памћења у наслеђу постструктурализма и херменеутике. Потом, ово питање доводи до преиспитивања владајућих парадигми о баштини и њихове уобичајене дискурсе мислећи пре свега на подуку логике (и семантике) коју је демонстрирао В. Глужињски.

Ево једног поретка:

Уместо да само утврдимо да је дошло до проширења појма БАШТИНЕ, а са њим и академског појма НАСЛЕЂА, те и институције МУЗЕЈА, представимо законитост генезе у ове три области у складу са теоријским темељима које смо излагали.

Одблесци подразумевајућег правног статуса *баштине*, еволуирали су са СТАРИНЕ, оног што је од првог у заједници – *старине* – наслеђено, ка *националној баштини* у којој је индивидуално наслеђе инвестирано на метанивоу у колективни политички идентитет, а потом и на *завичајну*, тачније локално јединствену, укупну – приватну и јавну баштину. Променама друштвене парадигме, мењао се и појам НАСЛЕЂА, па је проширен са *КУЛТУРНОГ* на *ЕКОЛОШКО*, а потом, на истеку XX века и драматично, и на *ГЕНЕТСКО*. Сам појам институције МУЗЕЈА проширен је, најпре на *ЕКОМУЗЕЈЕ*, па на *ЕКОНОМУЗЕЈЕ*, коначно и на *ЖИВЕ МУЗЕЈЕ*.

Прегледније би било:

Генеза појмова: баштина, наслеђе, музеј

Проширење појам	проширење појма	проширење појма МУЗЕЈ
БАШТИНЕ	НАСЛЕЂА	
<i>Старина</i>	<i>културно</i>	<i>екомузеј</i>
<i>Национална</i>	<i>еколошко</i>	<i>економузеј</i>
<i>Завичајно/локално</i>	<i>генетско</i>	<i>живимузеј</i>

Табела 3

Када се осврнемо на излагано померање тежишта истраживања са објеката наслеђивања на процесе памћења имамо следећи прегледни приказ нове систематизације знања о умећу баштињења:

Нова систематизација знања о умећу баштињења

ПАРАДИГМЕ

<i>ХЕРИТОЛОГИЈЕ</i>	<i>МУЗЕОЛОГИЈЕ</i>
Сведочанственост	Музеалност (артифицијелност)
Баштина (тоталитет сведочанствености)	збирка-збирни фонд (селектовани део стварности: критеријум артифицијелности)
Памћење	Идентитет (нужно је ограничен у односу на сведочанственост те продукује политику заборав свга што је идентитетски «вишак»)
Баштињења (социјализација незаборављања)	Музеализација (институционализација «критеријума – вредности старине» и «стандарда – одрживост=послушности»)
Светска баштина	музеј без зидова (као максимум у избегавању нужности: артифицијелности - институционализације)
Нематеријална баштина	виртуелни музеј (као максимум у симулацији: превласт техноума)
Генеративне структуре сећања	«Представно» знање

Табела 4

ОБЛАСТИ истраживања:

Баштињење (живљење генеративног памчења)	Музеализовање (артифицирање – затварање)
--	--

ПРЕДМЕТ проучавања:

Очување памћења (белези)	збирање као изградња <i>слике света</i> (музеалије)
--------------------------	---

Да ли смо на овај начин ближе решењу или се само удаљавамо од проналажења новог социјалног смисла институционалног баштињења *vs* музејске неумрлости? Сувишно је подсећати, сигуран сам, да музејски дискурс више не може рачунати на бескрајно одржавање митске стварности. Напротив, мора је увести, дакако само као једну парадигму у свој репертоар критичког музеализовања тоталитета, али коначно *тоталитета* на који су усмерени сви научни, филозофски, стваралачки, па и митски испитивачки пипци.

Ево једне понуде:

- a) музеј као санаторијум за друштво у кризи
- b) музеј као трезор за апсолутни друштвени уговор (*кристални идентитети*)
- c) живот као музеј („музеј у живот“, Шола) за релативни друштвени уговор

Чак и када кажемо за ово последње да је првотни хуманистички идеал (слободног друштва), мислећи пре свега на *слободу у изображавању*, тешко ћемо се одбранити од *инструментализације* музеја – оно што је бивала репрезентативна институционална инструментализација сада би се преводило у масовну, *тоталну* инструментализацију индивидуалног. Ако, ипак покушамо да га амнестирамо, онда ће се музеј, како вели Глужињски, појавити као активни модус сазнања, не само као

преносилац, не ни као заступник идентитета, већ као *стваралац*... У тој позицији активног спознајног учинковања он више (није слуга), не мора да надомешта своју инструменталну апатију кад излишним (*нематеријална*) проширењима предмета бављења, кад бесмисленим (*свака реификација сећања*: реалије као фетиши) музеализацијама. Музеј као модус сазнања активно учествује у *питањима света* управо дискурсом документности.

Шта је то у јавном смислу?

Први тачан одговор је, дакако образовање у класичном смислу обликовања сопственог тјела и духа, па и форме едукације могу бити ефикасне када следе искуства академија, вежбалишта, ораторских трибина или симпозијума, колико и светилишта и храмова, али свакако као места побуде *обликовања тоталне знатижеље*. Ово становиште у коме је евидентно да се напушта културно-историјско разумевање линеарне историје врло сличи оном теоријско-методолошком отклону који се шездесетих година јавио као *процесна археологија*. Но, како је и овој потоњој следило постпроцесно критичко читање, нагласићемо и да је и музеју у појмовном смислу, дакле КАО МОДУСУ ПОЗНАЊА МЕСТА ПОБУДЕ ЗА ОБЛИКОВАЊЕМ ТОТАЛНЕ ЗНАТИЖЕЉЕ, увек у историји, колико је овако нешто уопште озбиљно тврдити, било потребно (*a*) МЕСТО ОСВЕДОЧЕЊА (*b*) ПРОЦЕСА СПОЗНАЈЕ (*c*) СТВАРНОСТИ. Артикулисаћемо ову трочлану структуру:

a) гносеолошку тежину места меморије ефектно је дефинисао колега Милан Попадић (Попадић, 2011) у својој докторској тези, уводећи за процес артикулације *домуса меморие* неологизам *МНЕМОТЕКТУРЕ*. У актуелном смислу (*креативна градња куће (бића) сведочанствености (битка)* успешнија је као „еко кућа“ наспрам тоталне артифицијелности актуелног архитектонског формализма-егзибиционизма. Наравно, да би удовољила хајдегеровској *кући битка* морао јој се допустити РАСТ (ове тзв. *еко куће* су скоро живе у биолошком смислу), а њега нема без активног креативног, *живог* музеја. Овај процес на који рачунамо као на *sine qua non* музеализације узимамо као:

b) *процес потентне знатижеље*: из простора потентног памћења трезори се појављују као бићевитости бића (за разлику од инструменталног, пасивног, услужног музеја) ови би почињали да ЗБОРЕ.

c) па када зборе, ваља чути шта је то? ПИТАЊЕ, шта више од тога. Оно што је трезорирарано може бити разбуђено само питањем, а оно подстиче процес сећајуће реконструкције трезориране (увек проминуле) стварности. Тако се кроз питања свих који разбуђују знатижељу (активни баштиници, нису ли то сви) ствара (конструирате) стварност. Присутством стварности потврђујемо да нешто постоји, у нашем ентитету, да постоји сведочанствена стварности, а последично да су наши трезори стварно бременити (да се не ради о лажној трудноћи, те ни лажним идентитетима).

Ето ко је једини власник стварности!

4. СВРХОВИТОСТ МУЗЕЈА КАО ИДЕЈЕ АКТИВНОГ ПАМЋЕЊА

Шта су прагматичка упоришта ове теоријске рекапитулације? Има их и у визијама (А) и у дивергентној пракси (Б).

На једној страни би као аргумент потегли малу историографију *визија* у музеологији почев од Хазелиуса, преко Марлоа, до актуелних *музеја у музејима* и *кибер музеја*.

А

1. Ако је музеј слика света, а свет је све, све не може, мање више објективно, у музеј, али зато музеј може у све. *Музеј без зидова* Андре Марлоа пошао је од тезе о нелимитираној доступности баштине према технолошким моћима које су биле доступне половином двадесетог века, а његова идеја се данас остварује у експанзији виртуелизације. Дакако, ово се збива изван музеја који није ништа мање жив у односу на тескобне зидове који су мучили Марлоа.

2. Управо у непомерљивости *музејског музеја* пронађен је изазов за значајан покрет креативних критичара инертности и успављивања знатижеље. Како се може рећи да је музеј омузејио нашу знатижељу тако што је и њу музеализовао, можемо је спасити само ако покидамо ланце тамнице. Отуда врло велики ефекти свих пројеката који унутар непроменљивости сталних поставки инсталирају директан дијалог са историјским музејским дискурсом. Предмет дијалога није било шта о истини света коју конзервативно чувају историјске музеализације већ сам начин одржавања историјских конструкција стварности које се *доказују* у сталним поставкама (почев од Р. Вилсона, 1993. па до Д. Хирста).

3. Шта је ту спорно, односно ко ту више не верује у *дату стварност*, најбоље демонстрира покрет *cyber музеја* нахрупљујући са, најгрубље осликано, *сликама стварности* која се не да видети природним процесима виђења, која се ћути технолошким стимулусима.

Б

Како сви наведени случајеви у претходној типологији не дирају тзв. класични музеј већ, напротив на његовом одржању граде своју комплементарност, указали би на могућности редефиниције идеје музеја и трансформације његове институције као *domus memorie*. Отворена је могућност да се *идејом музеја*, музеја по себи као процеса задовољења тоталне знатижеље заузме или макар допуни место *историје* које је ова изгубила за савременог човека. Трансформација историје у времену биокибернетичког огољавања стварности иде толико споро да је нереално очекивати да ће другачија историјска слика света ускоро натерати неког на механичко преуређење музејских репрезентација према некој *новој* историјској парадигми. Напротив, музеј може већ сада, јер и он сам трпи ефективне утицаје биокибернетике, реафирмисати УЛОГУ ПАМЋЕЊА као својеврсног зачина за све кухиње

парадигми, научних и креативних. Постулирање наслеђивања као незаборављања (1) знатижеље за обликовањем (2) љубави према знању (бића), (3) умећем стварања из љубавног искуства, може произвести својеврсни активизам у бићу музеја, оном што се обично механички пресликава као *визија, стратегија, менаџмент, креативни тимски продукт и маркетинг*. Како удружити ова два подстицаја, теоретски и практични?

1) НЕЗАБОРАВЉАЊЕ гарантују само они *трезори* који су доступни свугде, дословце, не тамо негде иза седам брава него, као у анегдоти о медијској присутности, кад укључиш ТВ да музеј искаче из фрижидера (није ли већ тамо на магнету?). Да ли ово значи да треба фаворизовати нове музејске специјалности, попут *комуникатора*? Да, али много је важније образовати *протежере незаборављања* у њиховим основним професијама (кувари то већ раде јако упадљиво, треба само видети колико је то враћање баштине стварним власницима (рецимо да су неки социјални покрети водили до заборава екстензивне производње, запостављања села, а интензивне производње хране), јер не би смело бити да је *баштинска тава* само за имућне, а да већина и даље може да приушти само јефтине *џанк*).

Шта су у овом померању граница музејског простора деловања стварни ресурси: *традиционално*, наравно, то су (а) трезор сведочанстава и (б) сазнајни потенцијал музеализација, а *развојно* је то прелаз образовних и креативних инвестиција на друге, друштвене, изван музејске актере као једнако вредне баштинике).

2) Отвореност музејских интерпретација за АКТИВНО УЧЕЊЕ актуелна је формула за подстрекивање љубави за знањем (*у кући памћења*). Оличавају се у радионицама свих облика, од оних за доколице, социјалне корекције понашања до научних трансдисциплинарних експеримената. Ресурси, припадајући, те објективно докучиви су: максимално искоришћавање *мнемотектуре*: а) увезивањем у различите *инкубаторе* и б) извозом у сајбер свет и ц) стварни живот.

Трансдисциплинарни пројекти били би савремени облик *умећа стварања из искуства остварења љубави* и подразумевали би експлоатацију трезора (дакако само његових значењских својстава) за *бићевање памћења* – постварење искуства. Ако само нагласимо да је највидљивије и најмерљивије постварење искуства ефикасна радна, производна пракса (учинак, профит), лако можемо видети колики су егзистенцијални губици настали заборављањем или макар не способношћу коришћења памћења. У базичном смислу трансформисани музеј би морао бар једном својом тангентом да отвори праксу *креативног сендвича*: уметник – трезориста – научник или знатижељник (аматер) – трезориста – интерпретатор или „вишак“ – трезориста – „елитиста“.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић, М. (2007). *Креативни ентимем*. Београд: Филозофски факултет.
- Boehm, G. (1987), „Smisao slike i čulni organi“, *Gotfried Boehm: izbor tekstova*, priredio, preveo i predgovor napisao Zoran Gavrić, bibl. Sveske 11, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 001–019.
- Bulatović, D. (2013) „Digitalizacija i promena paradigme u istorijskoj nauci o umetnosti“ (DIGITALIZATION AND THE PARADIGM SHIFT IN THE HISTORICAL SCIENCE OF ART), Зборник радова са VII међународног научног скупа српски језик, књижевност, уметност, књига III, (325–337). Крагујевац: Филолошко – уметнички факултет.
- Čomski, N. (1972). *Gramatika i um*, bibl. Szvezđa. Beograd: Nolit, preveli Ranko Bugarski i Gordana B. Todorović.
- Делез, Ж. Гатари, Ф. (1995). *Шта је филозофија?*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, превела Славица Милетић.
- Gluzinski, W. (1980). *U podstaw muzeologii*. Warszawa: Państwowe Wydawn, Nauk.
- Hribar, T. (1983) „Umetnost i/kao likovnost“, *Književnost*, 3–4, Beograd, 636–650, preveo Petar Damjanić.
- Lotman, J. (1970). *Predavanja iz strukturalne poetike*, preveo i priredio Novica Petković. Sarajevo: Zavod za udžbenike.
- Lytard, J. F. (1990). *Postmoderna protumačena djeci*. Zagreb: A. Cesarec/Naprijed, prevela Ksenija Jančin.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *Oko i duh*. priredila i prevela Eleonora Mićunović, bibl. Zodijak, Beograd: Vuk Karadžić.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago University Press, Chicago-London (citati u tekstu su prevod Miloša Đurđevića).
- Попадић, М. (2011). *Грађење памћења: просторно-меморијски систем музеолошке вредности. Случај Музеја савремене уметности у Београду* (докторска дисертација).
- Stránský, Z. (1970). Pojam muzeologije, *Muzeologija*, 8, Zagreb, 2–36.
- Šola, T. (2003). *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji – prema kibernetičkom muzeju*. Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM.
- Tuđman, M. (1983). *Struktura kulturne informacije*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske.

Dragan Bulatovic

THE OVERGROWTH OF MUSEOLOGY –
HERITOLGY AS A GENERAL SCIENCE OF HERITAGE

The paper shows that one integrated science of heritage is possible. A science, whose object is remembering as a cultural phenomenon, can be established between the disciplinary crisis of traditional museology and cultural heritage studies, but its only perspective is provided by a discipline that is based on the theory of memory. In the genesis of the crisis of the museological doctrine, through the representation of the founders of heritology, we would like to demonstrate the advantages of a philosophy of testimony and justify it with a tautology of heritage.

There is an opportunity to occupy or supplement the place of history that is lost to the modern man with an idea of a museum, a museum as a process of complete satisfaction of curiosity. The transformation of history in the time of a biocybernetic stripping of reality is so slow that it is unrealistic to expect that a different historical world image will soon urge someone to perform a mechanical rearrangement of museum representations according to a new historical paradigm. On the contrary, the museum already can, since it suffers from effective impacts of biocybernetics itself, reaffirm the **ROLE OF MEMORY** as a kind of seasoning for all paradigm cuisines, scientific or creative. Postulating heritage as the remembrance of (1) the curiosity for shaping, (2) the love of knowledge (beings), (3) the art of creating based on love experiences can produce a kind of activism in the being of the museum, that is usually mechanically rendered as a vision, strategy, management, creative team product and marketing. How to merge these two incentives, theoretical and practical?

Transdisciplinary projects would be a contemporary form of the art of creating based on love experiences and they would imply exploiting the vault (only its semantic properties, of course) for the manifestation of memory – the reification of experience. If we simply emphasize that the most visible and measurable reification of experience is an effective work and manufacturing practice (performance, profit), we can easily see the extent of the existential loss that is due to forgetting, or at least the inability to use memory. In a basic sense, with at least one tangent, the transformed museum would need to open the practice of the creative sandwich: the artist – the vault keeper – the scientist or an inquisitive person (amateur) – the vault keeper – the interpreter or “excess” – the vault keeper – the “elitist”.

904:728.8.025°652”(497.11)
904°652”(497.11)

Марко Николић

Универзитет у Београду, Архитектонски факултет
marko@arh.bg.ac.rs

МОГУЋНОСТИ ЗАШТИТЕ И ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ОСТАКА АРХИТЕКТУРЕ У ОКВИРУ УТВРЂЕЊА FELIX ROMULIANA

Апстракт: Касноантичка царска палата Felix Romuliana (Гамзиград), задужбина римског цара Галерија, саграђена је у источној Србији, у долини Тимока, у малој географској целини Црна Река, на 11 km удаљености од Зајечара. О интензивној градитељској делатности сведочи велики број грађевина, како монументалних, које су хронолошки повезане са старијом и млађом фортификацијом, тако и разних грађевина које су уз њих касније прикључене или их пресецају и наслојавају. Циљ рада је да се кроз критичку анализу и валоризацију укаже на предности и мане појединих приступа заштите и презентације остатака, интеграције старо – ново на археолошком налазишту Felix Romuliana, као и на другим локалитетима у нашој средини, али и да се препознају елементи које треба уградити у будући однос према заштити и презентацији археолошких локалитета како би се поједини приступи променили и унапредили.

Нови приступи морају доследније да прате новије међународне повеље и препоруке и да буду засновани на савременим тенденцијама у заштити и ревитализацији археолошких локалитета, што се посебно огледа у доношењу Мастер плана као предуслова деловања, слободнијој примени нових материјала и нових конструктивних структура у заштити и обнови, примени савремених технологија (3D анимације) у презентацији локалитета и слично.

Ово истраживање даће значајан допринос објективном и критичком сагледавању главних савремених методолошких приступа и достигнутих резултата у области заштите и презентације археолошког налазишта Felix Romuliana, као и будућим приступима на другим археолошким локалитетима у Србији и региону.

Кључне речи: Археолошко налазиште, интегративна заштита, савремена презентација, очување аутентичности, унапређење приступа

УВОД

Касноантичка царска палата *Ромулиана* (словенски Гамзиград), задужбина римског цара Галерија, саграђена је у источној Србији, у долини Тимока, у малој географској целини Црна Река, на 11 km удаљености од Зајечара. Та територија је почетком I века н.е. прикључена Римској империји, најпре као део Горње Мезије (*Moesia Superior*), а од 272. године као део Приобалне Дакије (*Dacia Ripensis*) (Срејовић, 1985b, стр. 51–67; Срејовић, 1983с, стр. 24–93; Срејовић, 1993а, стр. 31–53).

Најраније описе и стручне оцене Гамзиграда дао је саксонски рударски поглавар барон Фон Хердер у књизи *Bergmännische Reise in Serbie im Jahre 1835*. Нешто касније о Гамзиграду је, са истим одушевљењем, писао и немачки геолог Брајтхаупт, а током друге половине XIX века тим местом је нарочито био привучен аустријски археолог, историчар и путописац Феликс Каниц. Он је 1860. и 1864. године обишао рушевине Гамзиграда и начинио је веома значајне цртеже видљивих делова бедема и кула, као и целог околног предела, које је описао у својим делима о Србији. Кроз сва своја дела Каниц је подвукао да је Гамзиград један од најсјајнијих споменика прошлих времена и један од највећих и најочуванијих споменика римске архитектуре у Европи (Живић, 2003, стр. 3).

АНАЛИЗА ПОСТОЈЕЋЕГ СТАЊА УТВРЂЕЊА

Основни подаци о просторној организацији локалитета

Конфигурација терена на коме је Ромулијана саграђена наметнула је њену неправилну трапезасту основу површине око 6.5 ha. Насеље је утврђеног типа, изграђено на неравном терену, са доста изразитим нагибом према истоку и северу, тако да висинска разлика између највишег дела на југозападном крају и најнижег на супротној страни, по средини источне стране, износи 9.8 m. Прецизније, утврђење је подигнуто на ушћу два потока, од којих један протиче испод источних зидова утврђења, док је од другог остало само дубоко корито са западне стране. Грађевине у унутрашњости насеља су пратиле природан пад терена. Непосредна околина Гамзиграда измењена је само у делу уз одбрамбене зидове, где су на северној страни вршена регулисања речног тока и начињени ровови. Претпоставља се да су они вероватно постојали око целог насеља (Чанак-Медић, 1978, стр. 25).

Главна капија се налази на источној страни и ка њој су окренуте фасаде свих грађевина унутар бедема. Кретање у смеру исток-запад означава једину изразиту комуникацију – *decimanus*. О интензивној градитељској делатности сведочи велики број грађевина, како монументалних, које су хронолошки повезане са старијом и млађом фортификацијом, тако и разних грађевина које су уз њих касније прикључене или их пресецају и наслојавају. Та делатност је у више наврата прекидана

Сл. 1



Изглед гамзиградског утврђења са околином
(Документација Археолошке збирке Филозофског факултета у Београду)

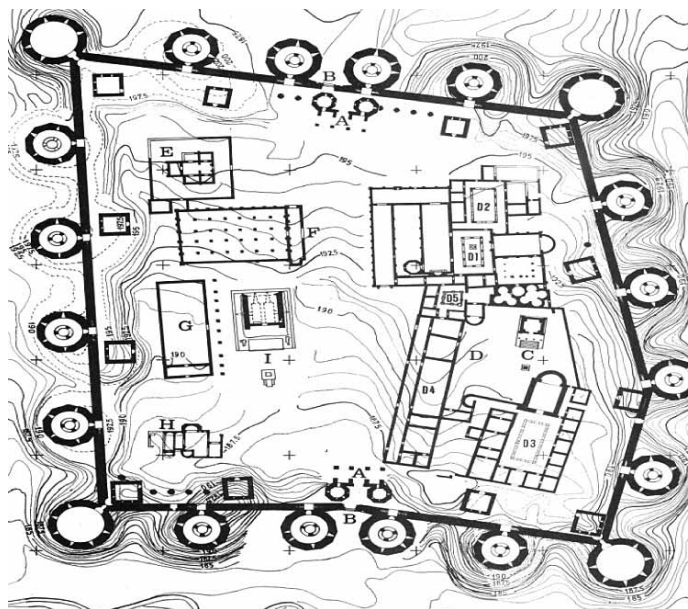
пожарима и разарањима, што је резултирало стварањем моћног и сложеног културног слоја, са веома разноврсним археолошким налазима. Ромулијана се тако може сагледати као: царска палата (крај III и прве две деценије IV века), црквени посед (друга половина IV и прва половина V века), рано византијско насеље (средина V – прве деценије VII века) и средњовековно насеље (XI век).

У оквиру Галеријеве палате делимично или у целини истражене су следеће грађевине: западна капија и бедеми првобитног утврђења, источна и западна капија и бедеми млађег утврђења, палата у северозападном делу, храм у северном делу, палата у североисточном делу, грађевина са коридором, храм у јужном делу, једнобродна грађевина (tribunal?), петобродна грађевина (horreum?), мала палата у југозападном делу (Romulin triklinijum), једнобродна грађевина у југоисточном делу и терме (Чанак-Медић, 1978, стр. 25).

Све наведене грађевине, као и обе фортификације, грађене су од истог материјала – опеке у комбинацији са разним врстама локалног камена (пешчар, андезит, кречњак, лапорац) и у истој техници (*opus mixtum*, *opus listatum*) (Живић, 2003, стр. 7).

Археолошки налази везани за поменуте грађевине (мозаици, фреске, скулптуре, архитектонска декорација и сл.) су стилски уједначени и могу се датовати у период од краја III до средине друге деценије IV века. Редослед подизања грађевина може се претпоставити на основу положаја појединих целина и њихових међусобних просторних односа. Грађевине у североисточном делу, оријентисане су исто као и првобитна фортификација, вероватно су прве настале. Недуго затим започета је градња млађе фортификације и свих других грађевина.

Сл. 2



Основа старије и млађе фортификационе целине са откривеним грађевинама
(Документација Археолошке збирке Филозофског факултета у Београду)

Првобитна фортификација је веома слична фортификацији Диоклецијанове палате у Сплиту. Њена основа је вероватно била ортогонална, али је због конфигурације терена, при реализацији формиран неправилни ромб, са странама димензија око 210 x 180 m. Од првобитне фортификације су истражена западна врата (*porta decumana*), фланкирана осмоугаоним кулама, као и део бедема са једном четвороугаоном кулом и портиком. Западна врата и осмоугаоне куле су очуване у висини око 4.5 m, што омогућава поуздану обнову изгледа првобитног утврђења. Двоспратне куле су имале вишесливни кров и биле су високе око 18 m, док су бедеми и фасада западних врата били високи око 13 m (Живић, 2003, стр. 8–9).

Млађа фортификација је много монументалнија од старије. Њена данашња висина износи између 8 и 20 m. Дуж одбрамбених зидова распоређено је двадесет кула кружног или вишеугаоног облика. Бедеми су дебљине 3.60 m, а куле су пречника 23–26 m. На источној и западној страни између угаоних кула, претпоставља се да су биле још четири, распоређене тако да су две средње ближе једна другој, док на северној и јужној страни такође постоје по четири куле, али су оне подједнако удаљене међусобно. Истражене су монументална капија на истоку и на западу и део бедема око њих. Фасада монументалне источне капије, лучна је у основи, зидана је у доњем делу тесаним блоковима од белог кречњака и зеленог пешчара, а у горњем делу наизменичним редовима тесаног камена и опеке. Обе капије су декоративно веома богато обрађене и управо рељефна декорација омогућава датовање млађе гамзиградске фортификације (Чанак-Медић, 1978, стр. 25).

Први план гамзиградског утврђења сачињен је средином XIX века. Из тих раних скица се и пре археолошких ископавања знало, да су поред кула утврђења, постојале и мале куле у унутрашњости, којих је до данас откривено три. Остаци осталих унутрашњих кула се могу препознати по видљивим узвишењима (Чанак-Медић, 1978, стр. 26).

Монументалне грађевине унутар бедема стварају две јасно дефинисане групе, једну у северном и другу у јужном делу Гамзиграда. Средиштем сваке групе доминира храм на високом постаменту.

Монументалну целину у северном делу сачињавају: храм, палата I, палата II и велика грађевина са коридором која се на њих надовезује.

Остаци храма у северном делу, који чине високи подијум са крстообразном криптом и монументално степениште испред кога се налази жртвеник, истражени су у целини. Обнова храма је могућа на основу делова архитектонске декорације. Храм припада типу тетрастилног простилоса, сличан Јупитеровом храму у Диоклецијановој палати у Сплиту. Подијум, довратници, стабла стубова и архитрав сачињени су од зеленог пешчара, фриз од белог кречњака, а фигурални капители од белог мермера.

Палату I сачињавало је пет дворана, једна октогонална просторија, три перистила и мање купатило. На улазу у приступну дворану (*vestibulum*) палате очуван је мермерни плочник и фрагменти стубова. Под дворане је у целости покривен мозаиком са геометријским мотивима, у чијем је средишту представа лавиринта. У централној, вероватно престоној дворани палате I, мозаик је сачињен од бочних делова са геометријском орнаментиком и централног дела са сценама из лова. Средишњи део пода северне дворане (*triclinium*) био је украшен плочицама од разнобојног скупцоног камена (*opus sectile*), а део код улаза красио је раскошан мозаик са представом бога Диониса. Зидови палате били су обложени оплатама од мермера и зеленог порфирига или украшени фрескама и штукатурама. Стубови перистила у атријуму са фонтаном имали су капителе од белог мермера са грчког острва Проконеса, док су зидови мале полигоналне просторије имали оплату од зеленог порфирига са Пелопонеза (Живић, 2003, стр. 11–13).

У средишту палате II је правоугаони перистил, око кога су распоређене просторије различитих величина и функција. Главни улаз је на истоку, а насупрот њему, на западу, смештена је велика дворана са апсидом. Палата II, као и велика грађевина са коридором у њеном наставку, само је делимично истражена.

Целим јужним делом Ромулијане доминира велики храм. Очуван је постамент храма, широко степениште и зидови *целе* делимично. Испред храма су откривени остаци олтара са уским степеништем. У доњем делу храма смештена је двојна крипта: зид постављен у смеру исток-запад дели крипту на две просторије правоугаоне основе. У крипту је водило уско степениште које се налази у југоисточном делу *целе*. *Цела* је правоугаона, са антама које формирају трем. Зидови и

под *целе* имају оплату од мермерних плоча. На основу фрагмената архитектонских елемената, можемо претпоставити да је храм имао две колоне стубова: вишу, са коринтским стубовима, и нижу, са јонским. У непосредној околини храма откривен је велики број фрагмената скулптура од белог мермера, од којих су најзначајније глава Јупитера и глава Херкула, на основу којих се може јасно дефинисати намена храма (Живић, 2003, стр. 14–15).

Грађевине концентрисане око великог храма у јужном делу Ромулијане имају ортогоналне основе и оријентисане су ка главним странама света. Све су просторно самосталне. Њихове фасаде гледају на источну капију или на *Decumanus*. Таква просторна концепција грађевина сведочи о њиховом јавном карактеру и индивидуалној намени. Намена ових грађевина не може се дефинисати, с обзиром да ниједна од њих, осим храма, није истражена у целости. Западно од храма се налази петобродна грађевина, која има одређене сличности са грађевином у средишту Сремске Митровице (*Sirmium*), тако да би се могла приписати иста намена – житница (*horreum*). Јужно од храма налази се грађевина која личи на трибунал. Намена правоугаоне грађевине у њеном суседству је нејасна. Свакако се са сигурношћу тврди, да је грађевина смештена непосредно уз њу била јавно купатило (*termae*).

У грађевини чија је намена непозната, откривен је део архиволте са уклесаним натписом *Felix Romuliana*. Ту грађевину од осталих дели посебна ограда. Оградни зидови праве квадратно двориште, у чијем је средишту грађевина крстасте основе са квадратном просторијом у центру. Зидови свих њених дворана, као и зидови фасаде, били су украшени фрескама. Под централне просторије био је прекривен мермерним плочама, док су подове осталих просторија прекривали мозаици. Врло је вероватно да намена грађевине таквог плана, смештена у средишту ограђеног простора, мора бити сакрална. Сасвим је сигурно да је управо та грађевина била место одржавања мистичних ритуалних гозби које је Галеријева мајка Ромула, приређивала за своје верске следбенике (Живић, 2003, стр. 16–17).

Источно од главне капије Ромулијане, на око 1 km удаљености, на брду Магура, у периоду између 1989. и 1993. године откривени су и истражени остаци који означавају место где су цар Галерије и његова мајка Ромула сахрањени и увршћени међу богове. Сакрални комплекс на Магури обухвата два маузолеја и два гроба у облику тумула.

Историјат и резултати археолошких истраживања

Крајем XIX века превазиђено је некадашње романтичарско одушевљење Гамзиградом. Заменило га је упрошћено тумачење његових рушевина као остатака великог војног логора (*castrum*) или места одакле је управљао управник златоносних рудника у његовој околини (*procurator metallorum*). Током целе прве половине XX века, у време постављања темеља археолошкој науци у Србији и њеног убрзаног

развоја, о Гамзиграду се није говорило, што је својеврстан парадокс. Занимање за овај јединствени локалитет оживело је тек педесетих година XX века, у периоду који се може означити као „неоромантизам српске археологије“ (Живић, 2003, стр. 3).

Професор Ђурђе Бошковић је већ 1950. године сачинио нову основу гамзиградског утврђења, са положајем најважнијих грађевина у његовој унутрашњости, указавши на потребу да се тај значајни касноантички споменик истражи и заштити (Живић, 2003, 3). Захваљујући истрајности и залагању Верослава Поповића, тадашњег управника Народног музеја у Зајечару, систематска археолошка истраживања Гамзиграда отпочела су 1953. године. Најпре су отворене сонде у северозападном делу унутрашњег простора, на месту где су по изгледу земљишта претпостављени значајнији архитектонски остаци. Те године откривен је источни део велике сале чији су подови били украшени мозаицима са геометријским и фигуралним композицијама. Касније је утврђено да та сала представља једну од најрепрезентативнијих просторија римске палате. Следеће године ископавања су проширена према југу, па је откривен и део јужне, улазне дворане ове целине, чији су подови такође били покривени мозаицима. Тако су већ прва већа ископавања потврдила претпоставку да је Гамзиград један од значајнијих римских локалитета у некадашњој провинцији Мезији (Чанак-Медић, 1978, стр. 32). Такође је доведена у питање претпоставка да се ради о споменику римске војне архитектуре. Наредних година су истражене две хришћанске базилике у северозападној четврти насеља, као и западна страна утврђења са две скоро паралелне фортификације са циновским полигоналним кулама које су фланкирале капије. Фасада западне капије млађе фортификације била је украшена галеријама, нишама са скулптурама и рељефима. Све то је наметало нова тумачења Гамзиграда: луксузна вила, велелепост, бања или епископско седиште. Његов антички назив, као и датовање фортификација, посебно млађе, и даље су били под знаком питања (Живић, 2003, стр. 5).

Археолошки радови у Гамзиграду започели су на иницијативу и у организацији Народног музеја у Зајечару. Ископавања су била поверена Археолошком институту и Народном музеју у Београду (под руководством професора Ђорђа Мано Зисија), а конзервација откривених грађевина Југословенском институту за заштиту споменика културе (под руководством архитекте Милке Чанак Медић). Због недостатка средстава, радови нису вршени 1955. и 1956. године, а 1957. године археолошка ископавања наставио је Археолошки институт Српске академије наука. Од тада до 1963. године вршена су сваке године. У том раздобљу откривене су потпуно три сале римске палате, атријум и низ просторија уз источну фасаду. Упоредо са овим радовима започело је ископавање бедема (Чанак-Медић, 1978, стр. 32).

Између 1965. и 1969. године, Југословенски институт за заштиту споменика културе вршио је обраду, допунско снимање и изучавање откривених грађевина, као и мања сондажна испитивања неопходна да би се склоп појединих грађевина

или насеља у целини ближе одредио. У то време откопан је унутрашњи простор вишеугаоне куле млађег утврђења, а унутар бедема, део сале, северно од атријума. Вршена су и мања сондажна испитивања изван утврђења.

Расправе око античког имена и намене Гамзиграда нису омеле даља археолошка истраживања унутар његових бедема. Тако је 1969. године, на улазу у триклинијум палате (палата I), откривен подни мозаик са представом бога Диониса, изузетне лепоте и уметничке вредности. Током наредних година су у целини или делимично истражене грађевине у североисточном и јужном делу Гамзиграда, чије су подове прекривали раскошни мозаици, а зидове фреске и скупоцене оплате од мермера и зеленог порфирира (*porfido verde antico*). Пронађен је и велики број фрагмената скулптура од белог мермера и црвеног порфирира (*porfido rosso antico*) (Живић, 2003, стр. 4).

Златно доба Гамзиграда наступило је 1970. године, од када је све до своје смрти 1996. године, археолошким истраживањима руководио академик професор Драгослав Срејовић, који је Гамзиграду обезбедио истакнуто место у светској археологији, какво му по његовом значају и припада. Под његовим руководством, откривен је северни део римске палате, пагански храм са теменосом, а потпуно је ослобођена наноса и правоугаона кула северно од порта *decimana* и део портика спољашњих, тј. млађих бедема. Проучавање и конзервацију откривених грађевина преузео је од 1969. године Републички завод за заштиту споменика културе у Београду (Чанак-Медић, 1978, стр. 32).

Гамзиградско питање коначно је одгонетнуто 1984. године. Тада је, у југозападном делу палате, у грађевини са мозаичким подовима и фрескама на зидовима, откривен велики блок од туфопешчара, фрагмент архиволте, са уклесаним натписом *Felix Romuliana*. Сам натпис представља допуну постојећих историјских извора у којима се Ромулијана сасвим сумарно помиње: дело непознатог аутора из око 360. године, Епитоме, приписане Аурелију Виктору, и Прокопијев спис *De aedificiis* (О грађевинама), настао око 555. године. Псеудо-Аурелије Виктор каже да је римски цар Галерије (*caesar* од 293. до 305. године, *augustus* од 305. до 311. године) рођен и сахрањен у Приобалној Дакији, у месту које је по својој мајци Ромули назвао Ромулианум. Наведено откриће сврстало је Гамзиград у ранг споменика касноантичке дворске архитектуре у коме се налази Диоклецијанова палата у Сплиту (Чанак-Медић, 1978, стр. 16–18).

Крајем осамдесетих и почетком деведесетих година прошлог века, јужна кула западне капије млађег утврђења царске палате у потпуности је ослобођена наноса и шута који ју је обухватао и то само са спољне стране. Унутрашњост куле још није сасвим очишћена и археолошки истражена, истраживачки радови су били у току. Ради боље презентације западне капије током 1994. године приступило се техничкој заштити – конзервацији јужне куле и то само њене спољне стране. Северна кула западне капије откопана је 60-тих година и тада је истраживачким и

конзерваторским радовима руководила Милка Чанак-Медић (Стојковић-Павелка, 1994, стр. 67–69).

Током 1996. године приступило се техничкој заштити – рестаурацији улаза у јужну кулу. Систематска археолошка истраживања унутрашњости куле још нису истражена. Настављајући рад на спољашњем делу утврђења, приступило се рестаурацији следеће јужне десетостране куле, са циљем да се у континуитету, једна по једна, све куле обнове до сачуваних висина (Стојковић-Павелка, 1996, 60–62).

Последњих година велика пажња је посвећена истраживачким и конзерваторским радовима терми које се налазе у јужној половини утврђења. Конзерваторски радови на утврђењу царске палате и објектима унутар бедема настављају се и следећих година, а радове на истраживачким и конзерваторским радовима током 90-тих година до данашњих дана води архитекта-конзерватор Брана Стојковић-Павелка из Републичког завода за заштиту споменика културе у Београду.

ПРИКАЗ ДОСАДАШЊХ ПРИСТУПА ЗАШТИТИ И ПРЕЗЕНТАЦИЈИ ОСТАКА АРХИТЕКТУРЕ

Примењене мере техничке заштите

Радови на заштити археолошког локалитета Гамзиград, започели су 1953. године. Службе заштите које се баве истраживањима и заштитом археолошког локалитета су Републички завод за заштиту споменика културе, Археолошки институт САНУ, Народни музеј у Зајечару, као и Народни музеј у Београду. Из наведених институција на локалитету су истраживали бројни стручњаци, као што су археолози, архитекте-конзерватори, конзерватори мозаика, и др.



Сл. 3

Изглед западне фасаде млађег гамзиградског утврђења након обнове
(фотографија аутора рада)

Подеони венац западне фасаде млађег гамзиградског утврђења није у целини сачуван. Приступило се његовој рестаурацији и анастилози, што значи да су коришћене комбиноване методе. Коришћено је исто градиво и иста обрада. Од полукружних ниша које фланкирају улаз, рестауриран је само један део и почетак кривине, као и горње конхе почетка кривине. На основу тога приступило се рестаурацији делова. То је био доста сложен поступак, јер је то лучна конструкција на сферној основи. У приступу сваком објекту стало се на становиште да конструктивни и обликовани делови се у току радова у целини рестаурирају и тако образују стабилне конструктивне целине.

Највећи радови су обављани на северној полигоналној кули. Радове је изводила архитекта-конзерватор Милка Чанак-Медић, која је тада била виши конзерватор у Југословенском институту за заштиту споменика културе. Кула има простран полукружни део засведен полукружним сводом чији је доњи слој у целини пао, тако да је био сачуван само трпанац који је обухватао свод. Део свода који је недостајао је обновљен. Улазни свод у кулу обновљен је на основу преосталих делова, а исто тако су обновљени коси свод и свод над подестом степеништа које је водило на спратове куле, као и сами степеници, а све на основу поузданих трагова. Ступци у средишту сачувани су до одређене висине, без лица зида у горњем делу, па је оно рестаурирано и изнад је постављена заштитна конструкција да би се покрио периферни део куле и образовао простор за излагање декоративних ансамбала. Заштитна конструкција је челична, а покривач је валовити плексиглас.

Приликом рестаурације није се водило рачуна о одвајању старих од нових делова, односно одвајања рестаурираних делова. На основу тога се може закључити да су у озбиљној мери нарушени принципи заштите који се односе пре свега на очување аутентичности споменика и његових споменичких вредности, као и на поштовање свих стилова и вредности на једном споменику.

По истом принципу су делимично обновљене и куле старијег фортификационог система откривене у унутрашњости палате. Свуде где су постојали остаци лучних, сводних конструкција или само њихова лежишта, они су обновљени у целини или делимично. На исти начин се приступило обнови прозора, декоративних ниша, а важнији архитектонски делови као што је лук између две октогоналне куле западне старије фортификације је наглашен. Круна зидова у свим сегментима, јер су зидови били јако оштећени, заједно са спољним лицем зида је рестаурирана. Све је зидано у продужном малтеру, са оригиналним градивом и опекама истог формата ко и античке. Завршни слој круне и на фортификацији и на партерно сачуваним деловима изведен је у цементном малтеру, што је било неопходно због оштрих климатских прилика у Источној Србији.

На зградама откривеним у унутрашњости утврђења, најобимнији радови изведени су на резиденцијалној палати. Горњи делови свих зидова који су били трошни су уклоњени и изнова зидани, с тим што је завршни слој стављен у цемен-

Сл. 4



Изглед остатака резиденцијалне палате након обнове
(фотографије аутора рада)

тни малтер – само конзервирано, назидано колико је скинуто. Коришћен је исти материјал, а ново везиво. Лице зида је морало бити скинуто, јер је зидано кречњаком који је трошан и површински се распада. У склопу целине је један перистил од кога су нађени редови стилобата делом *in situ*, а делом испретурани, фрагменти две врсте база, стабла стубова, јонских капитета и један коринтски капител. Исти такви остаци нађени су и у суседном атријуму. На основу нађених делова, теоријски је најпре урађена некадашња целина портика, перистила, а потом су оригинални делови враћени на место методом анастилозе у перистилу и у атријуму.

Стало се на становиште да сви делови морају бити проучени и на бази тога дати теоријске поставке идеалне обнове целине, те на основу тога извести делове методама рестаурације и анастилозе. Допуне стабала стубова и база стубова изведене су од вештачког камена справљеним рговским белим песком и белим цементом. Коришћене су две методе. У првој, на основу оригинала се прави негатив у камену исте врсте, због чега негатив мора бити исечен у правилне геометријске форме. Када се споје, онда се на додатом делу изводи лице. Међутим, показало се да нови делови споро патинирају, те долази до разлике са оригиналом. У другој методи додају се делови од вештачког камена који недостају. Они се тонски могу јако добро повезати са оригиналом.

Свуда су обновљени подови, камени плочници, а тамо где су нађени трагови о луксузном поду у техници *opus sextile*, они су потпуно или делимично обновљени.

Сви мозаици у оквиру резиденцијалне палате су конзервирани. Пошто је везиво пропало, они су морали бити подигнути, после чега су враћени у нов малтер. Он је справљен са хидратизованим кречом и бречом уз незнатан додаток цемента. Постојао је предлог да се мозаици ставе под кровну конструкцију. Међутим, од тога се одустало због недостатка финансијских средстава, као и због археолога који се нису слагали са применом заштитних конструкција. Због свега тога, мозаици се данас штите само слојем песка.

Посебни проблем је представљао мали пагански храм од кога је нађен само постамент. Сачувано је високо језгро зида од некадашњег стереобата и у њему отисци од камених блокова који су чинили лице зида. Нађени су и комади завршног венца и два блока од усправног дела стереобата. На основу тих података стереобат је у целини рестауриран. На остатку постамента постојали су трагови степеника који су излазили на платформу храма, па су на основу података и они рестаурирани коришћењем камена гамзиградита. То је врста гранита који је откривен у околини Гамзиграда.

Код великог храма изведена је рестаурација сводова у крипти и прозора. Рестаурација сводова је био веома сложен поступак, јер је сачувано само језгро, а опеке којима је свод зидан су пале или су недостајале, тако да су два дугачка свода морала бити изведена у ламелама. Посебно је било сложено извођење конусних прозора, због конусне форме у лучни део свода који је под правим углом у односу на конус. Рестаурирани су и степеници ка крипти. У горњем делу, у цели храма, периментални зидови су нешто повишени и равно завршени.

Приликом техничке заштите археолошких остатака коришћени су камен и опека. Опека је нова, али идентична античкој. Једно време и опеке су рађене од вештачког камена, јер није било квалитетне земље за опеку. Опеке од вештачког камена су справљане од цементног малтера и одговарајуће оксидне боје, али је овај метод напуштен када је реч о опекама које су припремане и печене према античким форматима. Извесна количина камена која је коришћена, потиче из залеђа Гамзиграда – тзв. туфопешчар. Коришћен је и кречњак који се вади у близини Неготина, одакле је довожен на локалитет. Опека је морала бити цела, јер су од старе затечени само фрагменти.

Код заштите археолошких остатака коришћен је продужни малтер који се састоји од креча и мало цемента и песка. Увек је коришћен цемент који има мрку боју, како би био уједначен са оригиналом.

Све оно што су археолози открили постојало је *in situ*. На основу материјалних чињеница, Милка Чанак-Медић, проучавала је сваку грађевину и на исходима истраживања засновала је примену рестаурације, анастилозе или комбинованих метода. За заштиту и презентацију археолошких остатака консултовала је стручњаке и сараднике различитих профила, статичаре, геологе, али најважније проблеме решавала је у сарадњи са вајарима (Николић, 2010).

Ради боље презентације западне капије млађег утврђења, током 1994. године приступило се конзервацији јужне куле и то само њене спољне стране. Руководилац радова од 1994. до данас је Брана Стојковић-Павелка, архитекта-конзерватор у Републичком заводу за заштиту споменика културе. Кула је споља дванаестострана, а изнутра кружна и по просторном склопу, у основи је иста као и северна кула исте капије. Зидови су очувани до висине 6–8 m, али у горњим зонама су откривени без лица, тако да је видљив само трпанац који је чинио испуну. На деловима

где је лице сачувано, уочава се да је зидано као и код северне куле. У подножју је зидано притесаним каменом, пешчаром или туфо-пешчаром, а у горњој зони, изнад 1.0 m наизменичним ређањем слојева опеке и камена у техници *opus listatum*. Малтер је справљен од ситнозрног песка са доста креча, али на више места је почео да се круни и испада.

До откривања источне капије ова конструкција је била потпуно нејасна. Када су од шута очишћене куле источне капије, установљено је да изнад четвртог слоја опеке на наспрамним странама започиње конструкција од опеке, која у висини од четири реда опеке излази из равни зида. Пошто су опеке постављене закошено, утврђено је да се ради о почетку лука, а како се иста конструкција налази на обе куле, закључено је да се ради о луку који их је повезивао. Конструкција лука изведена је од два реда опека постављених на кант у односу на унутрашњу кривину. На основу тога могло се претпоставити, да је слична лучна конструкција постојала и на западној капији и да трагови који постоје и на јужној кули представљају почетак тог лука.

С обзиром на то да на северној кули западне капије не постоји траг сличне конструкције, поставља се проблем како презентовати откривени део. Није се могло озидати лице зида како је то урађено на северној кули, јер би се тиме занемарило постојање евидентиране конструкције. Такође није постојала могућност да се обнови почетак лука на начин, какав је онај на источној капији, јер не би било јасно куда води будући да на супротној страни не постоји сличан конструктивни елемент. Одлучено је да се остави неизграђени део лица зида у ширини која одговара промени у начину зидања, како би било јасно да је ту постојала нека конструкција о чијем тачном изгледу нема поузданих података. Околно лице зида извучено је до висине сачуваног језгра (Стојковић-Павелка, 1994, стр. 68–69).

Услед неједнаког слегања, јужна кула западне капије, као и већина осталих кула утврђења, попуцала је на местима прозорских отвора, где је конструкција ослабила. При санацији зида, ове пукотине су испоштоване. Када је реч о прозорима, они су делимично рестаурирани – само почеци конусних сводова над отворима. Зидано је оригиналном опеком прикупљеном приликом рашчишћавања и притесаним каменом одговарајуће структуре. Коришћен је продужни малтер, а спојнице су остављене упуштене како би се накнадно могло фуговати малтером са белим цементом и на тај начин опонашати њихов оригинални изглед (Стојковић-Павелка, 1996, стр. 61).

Током 1996. године приступило се обнови улаза у јужну кулу западне капије. Свод над простором који претходи улазу релативно је добро очуван. Мањи свод над улазом био је уништен и од њега су остала само лежишта. Због тога је изведен свод над улазом као почетак обнове унутрашњости куле.

Настављајући рад на спољњем делу утврђења приступило се обнови следеће јужне десетостране куле, са циљем да се у континуитету, једна по једна, све куле

обнове до сачуваних висина. Најпре се приступило истраживачким радовима, док су радови на обнови прекинути (Стојковић-Павелка, 1996, стр. 61).

Започета је конзервација терми. Завршена је конзервација зидова, а презентација подова и осталих уређаја терми није урађена.

*Презентација остатака архитектуре
и предлози за њено унапређење*

У оквиру презентације археолошких остатака Гамзиграда, пошло се од становишта да се приликом конзервације, делимичне обнове – рестаурације, анастилозе постигне што боља презентација грађевинске целине и њене треће димензије. Тежило се, да се при рестаурацији конструктивних елемената остваре стабилне конструктивне целине. Ради употпуњавања слике о некадашњем богатству и лепоти грађевина конзервирани су подови, плочници, мозаици и декоративни елементи у доњем појасу. Декоративни елементи из горњих зона су методом анастилозе изложени у лапидаријуму. Према томе презентација је подразумевала бригу о декоративним ансамблима и свој скулптуралној декорацији изложеним у изложбеним просторима – лапидаријуму, који се налази у северној кули западне капије млађег утврђења или систематизованим и сложеним у једној од кула старије фортификације која је добила кров, а њена унутрашњост коришћена је управо за те сврхе.

Нови заштитни кровови од плексигласа над изложбеним простором и над депоом су спуштени испод круна зидова тако да се споља не виде и не ометају поглед на археолошке остатке.



Сл. 5

Северна кула млађег гамзиградског утврђења (лапидаријум) након обнове
(фотографија аутора рада)

У северној кули западне капије млађег утврђења – лапидаријуму, захваљујући свеобухватној презентацији археолошких остатака, могуће је рестаурираним степеништем изаћи на круну зида одакле се види читава археолошка целина и пружа се изванредан поглед на окружење.

У оквиру резиденцијалне палате презентовани су још и перистил и портик методом анастилозе.

Код малог паганског храма урађена је презентација постамента храма са степеништем, а код великог храма презентација степеништа ка крипти и сама крипта, као и део зида у оквиру *целе*.

Што се тиче техничке опремљености локалитета и пратећих садржаја везаних за презентацију археолошких остатака, Гамзиград је у изузетно лошем стању. Недостаје и адекватан паркинг простор, тоалетни простор са савременом опремом и инсталацијама. Постоји једна мала продавница која служи за продају сувенира, брошура, али и као билетарница. Наравно, ни она није адекватна по изгледу и својој намени. Оно што се одмах да приметити на самом локалитету је одсуство инфо-пунктова, табли за обавештење и информације испред одговарајућих остатака, путокази и сл.

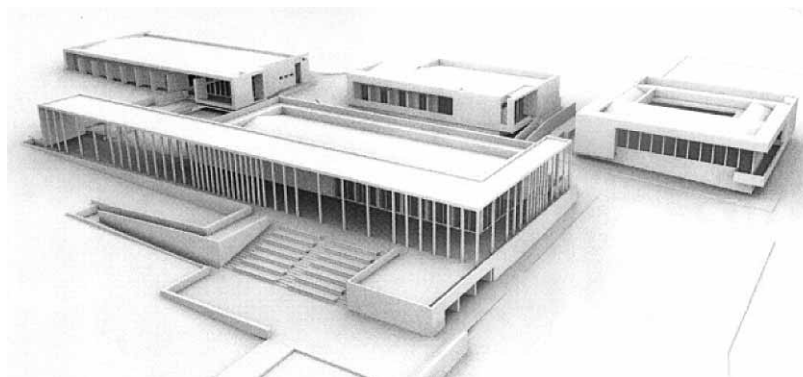
Истина је да у оквиру простора старог лапидаријума постоји макета утврђења у одговарајућој размери, али по речима Милке Чанак-Медић, ни она није тачно приказана. Такође, за туристе не постоји простор за одмор у виду кафеа, ресторана и сл.

Оно што је такође изузетно лоше, то је простор за сараднике, стручњаке, администрацију који није на одговарајућем нивоу. То је привремени објекат. Међутим, данас у техничком, санитарном и хигијенском смислу, објекат сигурно не задовољава потребе људи.

С друге стране, урађен је нови идејни пројекат за визиторски центар, који ће се налазити на око 500 m удаљености од локалитета. Пројекат је урадио арх. Дејан Милетић са Архитектонског факултета у Београду, а инвеститор је град Зајечар. Сам локалитет припада подручју шире зоне заштите.

Комплекс Центра за посетиоце археолошког локалитета Гамзиград, представља целину која је замишљена као пратећи сервисни део археолошког налазишта. Из таквог просторног концепта произашла је потреба за формирањем структуре која не угрожава значајну просторну целину која је у непосредној близини. Центар за посетиоце је постављен тако да максимално користи и отвара визуре према археолошком налазишту. Сви садржаји Центра којима су потребне визуре ка археолошком налазишту имају добру оријентацију како према постојећим просторним реперима, тако и према странама света. Комплексу центра за посетиоце приступа се са локалног пута, који је потребно обновити у складу са планираном посетом локалитету. Иначе, комплекс је повучен од главне саобраћајнице којом се прилази археолошком налазишту.

Сл. 6



Идејни пројекат визиторског центра, макета
(из приватне документације арх. Дејана Милетића)

Комплекс је пројектован тако да су поједине функционалне целине смештене у независне објекте. Пројектним задатком су дефинисане три различите функционалне целине: центар за посетиоце – објекат А, смештајни део – објекат Б, истраживачки центар – објекат Ц и смештајни део за истраживаче – објекат Д.

Центар за посетиоце (објекат А) садржи: пространи хол за пријем гостију (застакљени простор са монтажном демонтажним стакленим паноима за зимско/летњи период), сувенирница, билетарница и продаја информационог материјала, канцеларија са депоом књига, простор за обезбеђење, техничко особље и водиче, вишенаменска сала, таверна, санитарни блок и техничке просторије. Смештајни део (објекат Б) садржи двокреветне собе са купатилом. Истраживачки центар (објекат Ц) садржи: истраживачки део са радним просторијама, салу за предавање и презентације радионица (конзервација арх. пластике, мозаика, керамике) и санитарни блок. Смештајни део за истраживаче (објекат Д) садржи: десет соба за смештај, трпезарија са оставом, атеље за архитекте и хол.

У пројекту се водило рачуна и о уређењу простора испред и око центра. Урађен је паркинг за аутобусе и путничка возила, уређени су приступни путеви и пешачке стазе, бројне зелене површине. Испред центра планирана је велика тераса са амфитеатром, као и туристички садржаји током летње сезоне.

Сведена форма објекта има јасан однос према контексту у коме се налази. Неутрална форма новопројектованих објеката заснована на примарној геометрији, без декоративне пластике у складу је са својом функцијом и подређености археолошком налазишту. Наглашена хоризонталност појачава везу објекта са тереном. Посебно место у обликовању има мотив трема, који је третиран на различите начине, али најчешће у функцији прелазне зоне између спољашњег и унутрашњег простора, као акценат и мотив целог склопа.

Веза куће и природе спроведена је и на нивоу избора природних материјала у обради фасаде – камена, дрвета и малтерисаних површина. Коришћен је камен – *travertino romano* који је у другом плану комбинован са облогом од дрвета, док

су прозори и врата од елоксираних алуминијумских профила у комбинацији са облогом од дрвета. Као спољни застор предвиђене су спољне жалузине од дрвета. Сокл је такође урађен од камена. Објекти В, С и D су у доњим деловима обложени каменом, док су зидови малтерисани и бојени белом бојом.

Објекат у потпуности испуњава захтеве савременог пројектовања у заштићеним срединама, што се огледа у односу новог објекта према окружењу и археолошком локалитету, његовој позицији у широј зони заштите, као и у примени нових материјала, конструкција и сл. (Николић, 2010).

ЗАКЉУЧАК

Археолошки локалитет Гамзиград уписан је на Листу светске културне и природне баштине 2007. године. Међутим, основни проблем који се односи на приступе заштити и презентацији археолошких локалитета у Србији, па тако и код Гамзиграда, је питање односа према очувању аутентичности споменика и његових споменичких вредности. Овај основни принцип је у великој мери занемарен код свих археолошких локалитета у Србији. Важно питање приликом заштите и презентације археолошких локалитета, у смислу очувања аутентичности, је како и на који начин је могуће повезати објекте који су некада сачињавали целину, а сада су у рушевинама.

Проблем *очувања интегритета места*, стања које је место стекло до данашњег времена, такође је посебно изражен код археолошких локалитета. Зато је њихова заштита и презентација комплексан и динамичан процес који мора обухватити све актере у процесу планирања и менаџмента. Треба успоставити одређену равнотежу између затеченог стања локалитета и савремених интервенција везаних за њихову заштиту, презентацију и коришћење у савременим условима.

Приликом избора метода заштите, делимично се водило рачуна о питању очувања аутентичности споменика и његових споменичких вредности применом метода конзервације и анастилозе. Принцип очувања аутентичности сагледан је и кроз употребу материјала, технику грађења и савремених конструкција. Приликом примене метода рестаурације код Гамзиграда, нема јасног одвајања новог од старог, што доводи до непоштовања овог принципа. Савремено доба и потреба за ревитализацијом и коришћењем простора све више захтевају активнији приступ и делимичну или потпуну рестаурацију грађевина, као и изградњу нових грађевина како би се омогућило њихово активније коришћење. Кроз делимичну или потпуну рестаурацију грађевина постиже се едукативни значај и „аутентичност“ простора кроз враћање његовог некадашњег изгледа. Неопходно је наћи начине да се и на археолошким локалитетима истакне нематеријални аспект аутентичности, везан за значење места и намену простора, традицију, ритуале и сл, као и његове природне особености и вредности.

Сл. 7



Примери савремених заштитних конструкција над археолошким остацима; Грчка – слика лево и Шпанија – слика десно (фотографије аутора рада)

Веома значајан проблем у приступима заштити и презентацији археолошких локалитетима у Србији је непостојање адекватне стратегије која се односи на презентацију у циљу укључивања локалитета у савремени живот и развој, па самим тим и непостојање стратегије која се односи са савремену градњу у оквиру локалитета. Због тога је неопходно користити међународне повеље и препоруке, као и светске добре примере из Италије, Немачке, Шпаније, Грчке (нпр. Музеј – заштитна грађевина Нови Акропољ у Атини, пример Vadenweiler из Немачке, локалитет Аквинкум у Будимпешти и др.) како би се развила успешна стратегија за будућност. Последњих неколико година велика пажња се посвећује пројектовању и изградњи Визиторских центара у оквиру локалитета. Изградња Визиторских центара која подразумева адекватан однос према наслеђу, примену савремених материјала и конструкција у заштити и презентацији, укључивање нових медија и технологија у презентацији, омогућава успешно укључивање локалитета у савремени живот, као и развој културног туризма. Код археолошког локалитета Гамзиград, ниједан од ових приступа до сада није примењен у циљу презентације археолошких остатака.

Данас се археолошко наслеђе у интеграцији са природним окружењем посматра као једна од базичних компоненти регионалних развојних планова и планирања код појединих земаља. Афирмисањем улоге коју археолошки локалитети као елемент културног пејзажа имају у оквиру одрживог развоја неког региона, који ће бити заснован на уравнотеженим и хармоничним односима између потреба уже и шире друштвене заједнице, привредних делатности и животне средине, може се омогућити њихово значајније укључивање у савремене токове развоја. Због тога је неопходно археолошке локалитете посматрати не само на регионалном, него и на локалном нивоу, у циљу утицаја и афирмације локалних заједница. Стварањем невладиних организација које би се бавиле заштитом и презентацијом археолошких локалитета, створили би се услови за подизање свести локалног становништва према културном наслеђу. Управо се кроз оживљавање археолошких локалитета вештим и научно заснованим приступом односу старог и новог, као и њиховим укључивањем у савремени живот може истаћи повезаност културног и природног наслеђа као темеља идентитета неког места.

ЛИТЕРАТУРА

- Живић, М. (2003). *Ромулиана – Галеријева царска палата*. Зајечар: Народни музеј.
- Николић, М. (2010). *Компаративна анализа и валоризација принципа и метода заштите и презентације на карактеристичним археолошким локалитетима у Србији* (магистарска теза). Београд: Архитектонски факултет.
- Sreјović, D. (1993a). Felix Romuliana – The Ideological Testament of Emperor Galerius. *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 31–53.
- Срејовић, Д. (1985б). Felix Romuliana – Галеријева палата у Гамзиграду. *Старинар*, XXXVI, 51–67.
- Срејовић, Д. (1983ц). *Царски град – Гамзиград касноантички царски дворац*. Београд: САНУ.
- Срејовић, Д. и Васић, Ч. (1994). *Царски маузолеји и консекративни споменици у Felix Romuliana*. Београд: САНУ.
- Стојковић-Павелка, Б. (1997). Felix Romuliana – конзерваторски радови у 1996. години. *Гласник ДКС*, 21, 60–62.
- Стојковић-Павелка, Б. (1995). Felix Romuliana – конзерваторски радови на локалитету у 1994. години. *Гласник ДКС*, 19, 67–69.
- Чанак-Медић, М. (1978). *Гамизград – касноантичка палата*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Marko Nikolić

THE POSSIBILITIES FOR THE PRESERVATION AND PRESENTATION OF ARCHITECTURAL REMAINS WITHIN THE FORTIFICATION FELIX ROMULIANA

A late Roman imperial palace Felix Romuliana (Gamzigrad), founded by Roman Emperor Galerius, was built in eastern Serbia in the Timok valley in a geographically small area of Crna Reka, 11 km away from Zajecar. The evidence of intensive construction activities exists in a form of numerous buildings, some of which are quite monumental and chronologically linked with older and newer fortifications, and various other buildings that were later joined with them or which intersect and overlay them. The aim of the paper is to use critical analysis and valorization to point to advantages and disadvantages of different approaches regarding the protection and presentation of the remains, the integration of the old and the new at the archaeological site of Felix Romuliana and at other sites in our environment, and to identify the elements that should be incorporated in a future attitude towards the protection and presentation of archaeological sites so as to change and improve certain approaches.

New approaches must be in line with international charters and recommendations in a more consistent manner, and be based on modern tendencies in the revitalization and protection of archaeological sites, particularly reflected in the adoption of a Master Plan as a prerequisite of action, a more liberal application of new materials and new constructive structures in the protection and restoration, the application of modern technologies (3D animation) in the presentation and so on.

This research will give a significant contribution to an objective and critical analysis of main modern methodological approaches and results achieved in the protection and presentation of the archaeological site Felix Romuliana, as well as future approaches at other archaeological sites in Serbia and the region.

72. 025(497. 115)^o19^o
719(497. 115)^o19^o

Јелена Павличић

Универзитет у Приштини,
Факултет уметности с привременим седиштем у Звечану
jpavlicic@gmail.com

**ПОЧЕТАК ОРГАНИЗОВАНЕ ЗАШТИТЕ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ
НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ:
РАД ПОВЕРЕНИКА ЗАВОДА ЗА ЗАШТИТУ И НАУЧНО
ПРОУЧАВАЊЕ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ НРС¹**

Апстракт: Први системски напори у организовању заштите на територији Србије, учињени су непосредно након Другог светског рата када је створен правни оквир за јединствени систем заштите и бриге о наслеђу у Федеративној Народној Републици Југославији (ФНРЈ). Као део овог система 1947. године основан је Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне Републике Србије (НРС) у Београду. По предлогу и мишљењу Савета стручњака Завод је доносио решења о заштити споменика, а потом и решења о првим мерама заштите и методама презентације наслеђа. Поред стручњака-конзерватора, у оквиру новонасталог система били су ангажовани и добровољни представници Завода на терену – тзв. *повереници* службе заштите. Иако је недовољно истражено њихово деловање, богато искуство *повереника* на подручју Косова и Метохије сачувано је у препискама које су вођене између *повереника* и званичника Завода. Део ове документације чува Републички завод за заштиту споменика културе – Београд (РЗЗСК) као правни наследник Завода за заштиту и научно проучавање НРС. У овом раду се пронађена документација анализира као драгоцен извор за познавање историје националне службе заштите.

Кључне речи: заштита споменика културе, повереници, Косово и Метохија

¹ Рад је настао у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 47019) *Традиција и трансформације: историјско наслеђе и колективни идентитет у Србији у 20. веку* који се реализује при Институту за новију историју у Београду, односно у оквиру потпројекта *Стратегије баштињења* при Центру за музеологију и херитологију Филозофског факултета у Београду.

ЈАСНА ПРАВНА ОСНОВА КАО ПОДСТИЦАЈ ЗА ОРГАНИЗОВАНО ДЕЛОВАЊЕ У ОБЛАСТИ ЗАШТИТЕ НАСЛЕЂА

Непосредно након Другог светског рата када је створен правни оквир за јединствени систем заштите и бриге о наслеђу у Федеративној Народној Републици Југославији (ФНРЈ) учињени су и први системски напори у организовању заштите споменичког наслеђа на територији Србије. Како налазимо код историчара правне заштите наслеђа Владимира Бргуљана, године 1945, непуна два и по месеца после коначног ослобођења земље, донешен је први југословенски закон *о заштити споменика и културе*. Председништво Антифашистичког већа народног ослобођења Југославије (АВНОЈ) је усвојило Закон о заштити споменика културе и природњачких реткости Демократске Федеративне Југославије (ДФЈ), а њиме је престала да важи Одлука о заштити и чувању културних споменика и старина донета у фебруару исте године². Будући да је донет у време пре усвајања Устава нове државе, овај Закон припада најзначајнијим општим правним актима у историји националног законодавства. Већ наредне године, након доношења Устава Федеративне Народне Републике Југославије (ФНРЈ), Закон је делимично измењен и објављен као Општи закон о заштити споменика културе и природних реткости (Службени лист ФНРЈ, бр. 81/II) који се примењивао до доношења републичких закона о заштити споменика културе. Законом је предвиђено оснивање Врховног института за заштиту и научно проучавање споменика културе и природњачких реткости у Београду који би деловао под надзором Министарства просвете Савезне владе. Такође, Законом је било предвиђено и оснивање одговарајућих републичких завода у оквиру савезних земаља, чије би предлоге о признавању својстава датих споменика разматрао Врховни институт. Новоосновани Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне Републике Србије (НРС)³ у Београду (1947), био је у статусу државног органа, односно управне установе. Обим и потреба за усклађивањем послова, убрзо су условили оснивање још једне институције – Савезног института за заштиту споменика културе при Савету за науку и културу владе ФНРЈ, са примарном функцијом суделовања у раду републичких завода и успостављању међународне сарадње⁴ (Бргуљан, 2006, стр. 47–71). Такође, њихов задатак је био и научног карактера, а односио се на изналажење решења за поједине проблеме заштите наслеђа (Бошковић, 1951, стр. 5).

Након успостављања правне регулативе по питању организоване заштите и бриге о наслеђу у ФНРЈ и у НРС, уследило је и практично деловање службе за-

² Национални комитет ослобођења Југославије (НКОЈ) је 20. фебруара 1945. године донео Одлуку о заштити и чувању културних споменика и старина (Службени лист ДФЈ, бр. 10/I).

³ У наставку текста само „Завод“.

⁴ Савезни институт за заштиту споменика културе је основан 13. маја 1950. године посебном уредбом Владе ФНРЈ.

штите, које је подразумевало доношење најранијих решења о стављању споменика културе под заштиту државе. Следиле су и прве мере за њихову техничку заштиту, као и избор метода презентације споменичких вредности. У пракси, за одлуке овог типа, био је надлежан Савет стручњака формиран при Заводу. Међу првим заштићеним споменицима нашли су се најзначајнији српски средњовековни манастири, цркве и утврђења,⁵ те је убрзо уследио и рад на њиховој конзервацији и рестаурацији. (Батавељић, 1951, стр. 207)

Упоредо са радом на терену, приступило се и теоријским елаборацијама о активностима новооснованог Завода у Београду и његових делатника, као и првим резултатима истраживања која су објављивана у оквиру пратећих стручних часописа. Већ у првим бројевима часописа *Музеји*⁶ и *Зборник заштите споменика културе*⁷ можемо пратити непосредна искуства ангажованих конзерватора – архитеката, сликара и историчара уметности. Као саставни део стручне праксе организују се и предавања на тему деловања институције на заштити и проучавању споменика културе.⁸ Као кључни модел заштите издвојио се интердисциплинарни приступ у заштити добара, који је подразумевао заједнички рад различитих стручњака из земље и иностранства на сродном пољу заштите (Батавељић, 1951, стр. 205–206).

СПЕЦИФИЧНИ ДОПРИНОСИ ПОВЕРЕНИКА У НОВОМ СИСТЕМУ ЗАШТИТЕ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ

Међу службеницима Завода, а у циљу што успешнијег спровођења политике заштите посебно место припадало је и *повереницима* Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе. Како се о многим споменицима знало из литературе, или преко предања и усмене традиције, постојала је јасна потреба за систематизацијом знања и даљом научном обрадом културног наслеђа. Зато је и први задатак Завода био „приступити испитивању споменика на лицу места, ут-

⁵ Занимљиво је гледиште Уредништва *Музејског приручника* 1 из 1949. године о значају заштите споменика културе у Србији. Истиче се да значај заштите треба да буде „посматран са становишта специфичних облика и услова под којима су наши споменици створени и стварани.“ Ова специфичност „долазила је као последица огромног културног престижа наше средњовековне државе који је имао велики утицај на развој уметничких традиција“ (Панић-Суреп, стр. 1949, 23).

⁶ Пун назив часописа: *Музеји: часопис за музеолошко-конзерваторска питања*; Издавач: „Просвета“, издавачко предузеће Србије, Београд, 1948.

⁷ Издавач: Савезни институт за заштиту споменика културе, Научна књига, Београд, 1951.

⁸ Предавања одржана у Савезном институту за заштиту споменика културе од 1951–1952 односила су се на питање правне заштите и дефиниције појма споменика, проблеме чишћења, рестаурације и конзервације слике, потом архитектуре, сакралне и профане, питања истраживања и уређења одређених урбаних целина, те на принципе рада служби заштите других земаља, нарочито Италије и Француске. Више о овоме у чланку: *Предавања одржана у Савезном институту за заштиту споменика културе, Зборник заштите споменика културе*, књ. 2, св. 1 (1952), стр. 212–216.

врдити фактичко стање ствари, и извршити критичко разматрање традиција или предања која се евентуално везују за одређени споменик.“ Такође, требало је регистровати проблеме и могућности хитне заштите споменика (Панић-Суреп, 1949, стр. 27). Како је правовременост била један од услова добре заштите у већини срезова⁹ НРС Завод је организовао службу заштите преко среских, односно градских народних одбора и *повереника* тј. добровољних теренских сарадника који су водили надзор над заштићеним и евидентираним споменицима културе. Ширењем ове мреже Завод је вршио попис и имао увид у стварно стање на терену. Контакт између институције и повереника је одржаван углавном редовним препискама. Упутства за рад¹⁰ и даље поступке приликом изненадних налаза културних предмета је Завод слао како повереницима, тако и надлежним повереништвима за просвету и културу среских и градских одбора (Батавељић, 1951, стр. 205–206). Континуирана едукација остваривана је и путем семинарских предавања. На оваквим семинарима је било речи о питањима из области законодавства заштите, конзервације архитектонских, етнографских, историјских и археолошких споменика, споменика Народноослободилачке борбе, те школских предмета споменичког карактера.¹¹ Завод је имао своје издвојено одељење за Војводину у Новом

⁹ Знамо да је повереника било у следећим срезovima: златарски, љубићко-трнавски, звечански, студенички, смедеревски, копаонички, рађевски, белопаланачки, сокобањски, мачвански, кључки, пожаревачки, рамски, нишки, трстенички, милешевски, добрички, јабланички, лесковачки, ужички, пожешки, прибојски, гњилански, суворечки, поречки, бујановачки, крагујевачки, гружански, неродимски, жички, врањанљишки (?), параћински, раванички, бољевачки, суворечки, штавички, грачанички, жупски, сврљишки, барски, темнићки, крајински, расински, посавски, косанички, хомољски, црногорски, драгачевски, жупски, као још и (по белешци која се односи само на 1951. годину) тамнавски, царибродски, јастребачки, ресавски, деспотовачки, опленачки, крајински, тимочки, левачки, подримски, босилеградски, источки, моравски, таковски, расински, крушевачки, колубарски, мионички, орашки (белешка која се односи на године 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1954, Стручна архива Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд, Регистратор *Повереници*).

¹⁰ Поред сажетијих упутстава у писмима званичника, објављено је и шире „Упутство за чување споменика“ у првом броју *Музеји* 1948. године на које се упућују повереници. Сам часопис је такође редовно дистрибуиран овој мрежи сарадника. Проширено Упутство, са додатним текстовима о заштити споменика културе, институцијама и принципима заштите у Србији, те приложен Закон о заштити споменика културе и природних реткости из 1948. године објављени су наредне године у: Панић – Суреп, М. (Ур.) (1949) *Музејски приручник 1, Основна упутства о организацији и раду завичајних музеја*. Београд: Просвета. Ова публикације је такође била доступна повереницима, а о дистрибуцији сазнајемо нарочито из писма Завода Обласном народном одбору (ОНО) Аутономне Косовско-метохијске области (АКМО) од 18. 2. 1950, Стручна архива Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд, Регистратор *Повереници*.

¹¹ Један од примера из суседне републике: Љ. Р. (1952) Течај Савезног института за поверенике заштите са територије НР Црне Горе, *Зборник заштите споменика културе*, књ. 2, св. 1, Савезни институт за заштиту споменика културе, 207. Иницијативе за сличне семинаре било је и у Србији, а претпоставља се да су и одржани. Из писма Завода ОНО-у АКМО-а од 15. 7. 1950 (Стручна архива Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд, Регистратор *Повереници*) сазнајемо да је Савет за науку и културу ФНРЈ у сарадњи са Министарством за науку и културу НР Босне и Херцеговине организовао течај за поверенике у Сарајеву, у августу исте године, а на који су били доброшли повереници НР Србије, „а првенствено са територије АКМО-а“.

Саду, које је припремало предлоге за заштиту покретних и непокретних споменика, али је било и врло самостално, те се старало о свим споменицима културе на овој територији. С друге стране, на територији Косова и Метохије, рад Завода је битно зависио од својих повереника и њихових личних могућности да прикупе и пруже податке потребне за правилно функционисање и развијање рада на заштити наслеђа (Батавелић, 1951, стр. 207). Ипак, њихов је вишезначан допринос у очувању и популаризацији наслеђа остао готово потпуно занемарен до данашњих дана.

ПОВЕРЕНИЦИ НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ

Повереници у косовско-метохијској области су били именовани Одлуком Завода, са задатком да воде „сталну евиденцију споменика културе (...), надзор над већ заштићеним споменицима те дају предлоге за заштиту угрожених споменика“.¹² Значај њиховог теренског рада, пре свега познавање локалног наслеђа, остао је сачуван у препискама вођеним управо између повереника и званичника надлежних институција. Преписке овог типа су значајно сведочанство из којег се може сагледати структура институције, пракса заштите те контексти у којима је наслеђе *живело*, а такође верно осликава и реакције локалног становништва на новонасталу ситуацију у њиховој најближој околини. Оваква врста писаног материјала посебно је значајна јер баца ново светло на још један домен службе заштите у њеном настајању – на значај и улогу повереника у систему заштите културних добара, њихова лична залагања и осећај у *препознавању* споменика културе, као и умешност његовог ваљаног *читања* на путу именовања у културно добро. Међутим, у досадашњој историографији, делатност повереника је потпуно скрајнута и неадекватно вреднована. Ово је тако, с једне стране, због тога што се неретко сматрало да је њихова улога споредна у раду институција заштите. Са друге стране, такав однос је за последицу имао слабу очуваност документације о раду повереника. Односно и када је очувана није класификована као релевантна за проучавање службе заштите. Тако, на пример, када Драган Поповић¹³ (Поповић, 1997) пише о животу и делу повереника Недељка Виријевића, користи се углавном његовом личном заоставштином, а непознавање његове целокупне повереничке активности приписује недостатку сачуване документације, а тачније констатацији да Ре-

¹² Именовање професора Крсте Зивгаревића за повереника Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НРС за град Призрен и Срез шарпланински (Решење Завода од 12. 8. 1948, Стручна архива Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд, Регистратор *Косово, Грачаница, Богородица (Призрен)*). Решења којима се именују повереници углавном су типска и сличног садржаја.

¹³ Једини нама познати истраживач и аутор чланка о повереницима, тачније једном од њих.

публички завод за заштиту споменика културе – Београд (РЗЗСК) не чува више преписку тадашњег Завода и Виријевића. Како се знатно касније испоставља, Републички завод ипак чува део ових преписки.

На активности и допринос повереника у очувању културног наслеђа упућују четири регистратора које чува стручна архива РЗЗСК, а који су сигнирани као *Повереници*, као *Косово*, *Грачаница*, *Богородица (Призрен)*, као *Косово* и четврти такође као *Косово*.¹⁴ Већи део документације о повереницима је саставни део разноврсног материјала насталог током вишедеценијских истраживања различитих споменика. Није архивски обрађен, па као такав није био нарочито уочљив, те доступан за коришћење, односно истраживање. Ипак, својим обимом, садржајем и континуираним следом, ова документација, односно преписка, даје могућност за употпуњавање историје националне службе заштите.

Повереници су, дакле, били представници Завода на терену којима се верује да могу *a priori* или *in abstracto* проценити шта то заправо јесте споменик културе, а потом га и предложити да *a posteriori* или *in concreto* заживи као део система заштите.¹⁵ У пракси, то је значило да, након предлога (Завода или надлежног повереника) и теренског извештаја повереника, а потом образложења научне установе (Савета стручњака) Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе НРС у Београду доноси решење о стављању под заштиту државе предложене покретности или непокретности. Појаву повереника службе заштите споменика културе склони смо да видимо као наставак уобичајене праксе повереништва за различите делатности, али и као одраз једног идејног система који се темељи на продуженом деловању, посредовању људске врлине – *поверења*, која, како један савремени речник синонима тумачи, има и следећа значења: [*поверење* – (вера у некога), поуздање, кре-

¹⁴ Како документација није архивски обрађена, ни регистратори у којима се она налази нису одговарајуће означени и не упућују увек на садржај. Претпостављамо да ће у скорије време ово стање бити измењено, односно да ће документација бити предата Архиву Србије, где ће бити архивски обрађена и класификована. Ипак, ради прецизног навођења порекла коришћених извора у овом раду, користимо садашњу сигнатуру поменутих регистратора, али и уводимо ознаке за последња два која су обележена истим именом Косово. Први регистратор *Косово* (са унутрашњим обележјима: Богородица Љевишка и Грачаница, Пећка Патријаршија, Дечани, Бањска... које не можемо поуздано користити као врсту класификације јер садрже разноврстан материјал) у раду означавамо са *Косово 1*, док други регистратор *Косово* (са унутрашњим обележјима: Ђилане, Витина, Подујево, Липљан, Сува Река, Девич, Газиместан, Вучитрн) означавамо са *Косово 2*. Како сви регистратори припадају стручном архиву РЗЗСК – Београд, овај податак је подразумеван, па ће изостати у даљем навођењу порекла документације.

¹⁵ Разлику између ова два правна принципа дефинисања наслеђа Бргуљан види као кључну за поништавање Одлуке о заштити и чувању културних споменика и старина, Службени лист ДФЈ, бр. 10/1 (1945), а за проглашење Закона о заштити споменика културе и природњачких реткости ДФЈ, Службени лист ДФЈ, бр. 54/1 (1945). Одлука, иако значајна јер аналитичким методом утврђује који се предмети стављају под заштиту државе, не предвиђа утврђивање својстава споменика, односно старина у посебном поступку (Бргуљан, 2006, стр. 47–50).

дибилитет, поштовање, веровање, вера, уп. углед)].¹⁶ Њих, пак, директно можемо везати за деликатну активност повереника, чије се име етимолошки везује за дати термин, односно *опуномоћеника*, како исти речник појашњава,¹⁷ а такво значење је недвосмислено учитано у преписци коју тумачимо. Стога, данас бисмо рекли – *повереници су поуздани баштиници*. Заинтересованошћу за прошлост и посвојеним наслеђем, препознати су у систему заштите, као поуздана карика за стварање новог ланца баштиника.

Пионирски рад именованих повереника на Косову и Метохији забележен је делатношћу појединаца попут Драгутина Нешића, Недељка Виријевића, Крсте Зивгаревића, Василија Козарца, Срећка Лазића, Јована Девића, Шемси Мехмедија, Минуша Диповеција, Милована Ђорђевића, Олге Стојановић, Ратомира Божића.

Први подаци које налазимо о овим повереницима Завода датују се у почетак 1948. године.¹⁸ По угледу на поверенике новоснованог Обласног музеја у Приштини,¹⁹ на Косову и Метохији је формирана и мрежа повереника Завода. Василије Козарац, управник Обласног музеја (Просветно одељење Среског Народног Одбора [СНО]), у свом писму Заводу наводи: „Обласни музеј је тек у стварању, прикупља се материјал са целог Космета и припрема за излагање. Музеј има своје поверенике у сваком срезу, то су углавном просветни референти, који би у исто време могли бити и повереници нашега Завода“.²⁰ Такође даје и предлог објеката у Приштини које би требало ставити под заштиту: „1) Сахат кула, из турског времена. 2) Царска џамија, зидана после Косовске битке. 3) Црква Св. Лазара, саграђена од камена, у којој се налази тело Кнеза Лазара“. Овде се не зна тачно на коју цркву мисли, с обзиром на то да се по предању на месту за које се претпоставља да је гробно место кнеза Лазара налази џамија, те да је по избледелом сећању Приштеваца реч о Пиринас џамији, о чему пише већ Нушић почетком века. Знатно касније Тодић пише у прилог истој претпоставци да је митрополијска црква у Приштини преобраћена у џамију, па иако се данас не зна где је тачно била, свакако је била посвећена Вазнесењу Христовом (Нушић, 1903, стр. 10–12; Тодић, 1989, стр. 167–169). Отуд је зачудан предлог Козарца, утемељен вероватно на (неком) локалном

¹⁶ Објашњење термина је преузето из Ђосић П. и сарадници (2008), *Речник синонима*, Београд: Корнет, стр. 455.

¹⁷ Исто, стр. 476 [*повереник* – м в. посредник 1.]; [*посредник* – м 1. Агент (трговачки), заступник, трговац, представник, повереник, опуномоћеник, отправник, одасланик].

¹⁸ Преписка коју анализирамо настала је у периоду 1948–1951. У име Завода писма упућена повереницима потписује секретар Сениша Миљковић, сем ако није наведено другачије.

¹⁹ О врстама и задацима музеја, оснивању Обласног музеја у Приштини 1947, те организацији мреже повереника у: Задаци музеја (1949) *Музејски приручник 1, Основна упутства о организацији и раду завичајних музеја*, 10; 54.

²⁰ Препис писма Василија Козарца са забелешком о његовом раду на терену (31. 1. 1948.), Регистратор *Косово 1*.

предању. Занимљиво је и то да Козарац у истом писму не даје и предлог заштите за цркву Св. Николе у којој се налази дрвени иконостас дебарских мајстора из 19. века (Вранићи, 1993, 139), док се занимање и Завода и Музеја за таваницу беговског конака у селу Новакe (Месни народни одбор (МНО) Горња Србица), односно, „дуборез мајстора из Македоније“ даје у опширној преписци са СНО (Призрен) и са повереником шарпланинског среза, Крстом Зивгаревићем.²¹

О Василију Козарцу немамо даљих извештаја, јер је вероватно прекинуо дужност због обавеза које је имао као управник Обласног музеја.²² Повереником за Приштину и срез грачанички касније се именује Срећко Лазић.

Као повереник и Завода и Обласног музеја у Приштини у списима се наводи Недељко Виријевић, професор.²³ Виријевићева преписка осликава још један проблем са којим су се повереници суочавали у свом раду, те упућује и на несавршеност младе службе заштите којој је у будућности предстојао проблем решавања међуинституционалних надлежности, што се види на примеру Завода и Обласног музеја у Приштини у случајевима археолошких објеката, те бисте из Ђилана: „У основној школи у Ђилану налази се попрсје једне девојке, од статуе која је ископана на месту званом `варош` у близини `црквешта`. О овом `црквешту` и о `вароши` Завод нема никаквих ближних података те би добро било да та места обиђете и опишете са тачним наводом граница како би их евентуално ставили под заштиту, а попрсје на сваки начин требало би узети из основне школе и упутити Заводу. О попрсју у овом смислу писаћемо и МНО-у Ђилана“.²⁴ Недељковић на то поставља питање „како избећи колизију између обавеза према Заводу и према Музеју у Приштини у случајевима слања археолошких објеката, као у случају бисте из Ђилана“.²⁵ Сличан проблем постојао је и са претходно поменутом таваницом из села Новакe за коју је такође био заинтересован приштински музеј. Завод, ипак, питање статуе из Ђилана тумачи као пропуст овог музеја, те у том смислу, сматра

²¹ Синиша Миљковић, секретар Завода – Крсти Зивгаревићу о дуборезу у беговском конаку, у власништву Цветка Ђорђевића: „Пре годину дана власник није имао жељу да дуборез прода. Сад вас молимо да одете ако вам је могуће у Новакe и видите да ли би власник сада хтео да дуборез прода, за коју цену. Ако не, онда вас молимо да доставите нацрт саме зграде и дубореза посебно са описом, као и број под којим се кућа води у земљишним књигама или број тапије, ако земљишних књига нема, који су нам подаци потребни за доношење решења о стављању под заштиту државе“ (Писмо од 11. 2. 1949, Регистратор *Косово, Грачаница, Богородица [Призрен]*).

²² Писмо Завода ОНО-у за Косово и Метохију, Повереништву за просвету и културу од 5. 2. 1949, Регистратор *Повереници*.

²³ О животу и раду Виријевића видети: Поповић, 1997, стр. 153–158. Одавде сазнајмо да је Виријевић завршио Богословију у Призрену, а потом Теолошки факултет у Београду. У Гимназији у Косовској Митровици је после рата предавао руски језик, филозофију и веронауку.

²⁴ Писмо Завода Недељку Виријевићу од 3. 1. 1948. Потписује га директор Завода Милорад Панић – Суреп, Регистратор *Косово 1*.

²⁵ Писмо Недељка Виријевића Заводу од 19. 1. 1949. Регистратор *Косово 1*.

да је хитно треба донети Заводу, ако већ није нашла до сада своје место у овом музеју.²⁶ Недељковић такође предлаже и да се нађе посебно лице – повереник за гњилански срез.²⁷

По сачуваним подацима, Виријевић је био први именовани повереник на Косову и Метохији, да би по именовану потоњих повереника, које је и сам предлагао, остао надлежан за Срез звечански.²⁸ На молбу Завода, Срески народни одбори и Повереништво за просвету и културу бирали су појединце који су одговарали тежњи Завода „да у сваком срезу пронађе лице коме је територија позната, а сами споменици леже му на срце“.²⁹ Убрзо су уследили и писмени позиви истакнутим грађанима различитих градова на Косову и Метохији, да пристану на „добровољну функцију“ повереника након упознавања са списком евидентираних споменика, а касније и Упутством за рад на терену штампаним у Музејском приручнику бр. 1. из 1949. године.³⁰ У истој публикацији,³¹ која има за циљ да помогне рад свих посленика система заштите у правилном тумачењу и популарисању споменика културе, интересовање за културно наслеђе се описује као масовни покрет који окупља бројне институције и појединце: „Ако апарату свих ових установа додамо и ону густу мрежу сарадника и повереника на терену, које има свака од њих, онда се приближно може добити представа о броју људи непосредно заинтересованих и удружених у раду око материјалног културног наслеђа; уз то се стално мора имати у виду и страсна жеља народних маса да што потпуније и што верније упознају завештања својих предака“ (Панић-Суреп, 1949, стр. 3). Тако је у периоду 1948–1951. формирана читава мрежа повереника на чија имена наилазимо у документацији Завода. Међу изабраним повереницима су углавном били професори, учитељи, свештеници. Претпостављало се да су њихове професије одраз њиховог хуманистичког приступа свету, те да ће их интересовати и ова активност (Сл. 1). Такође, с обзиром на мали број просветних радника, који је условио њихов теренски рад у више различитих школа, јасно је њихово познавање терена и локалног становништва које може бити од помоћи за проналажење и идентификовање споменика. Тако је Минуш Диповечи, инструктор основне школе, повереник за ђаковички срез,³² Крста

²⁶ Писмо Завода Недељку Виријевићу од 28. 1. 1949. Потписује га директор Завода Милорад Панић – Суреп, Регистратор *Косово 1*.

²⁷ Писмо Недељка Виријевића Заводу од 19. 1. 1949. Регистратор *Косово 1*.

²⁸ Писмо Завода Недељку Виријевићу од 28. 1. 1949. Потписује га директор Завода Милорад Панић – Суреп, Регистратор *Косово 1*.

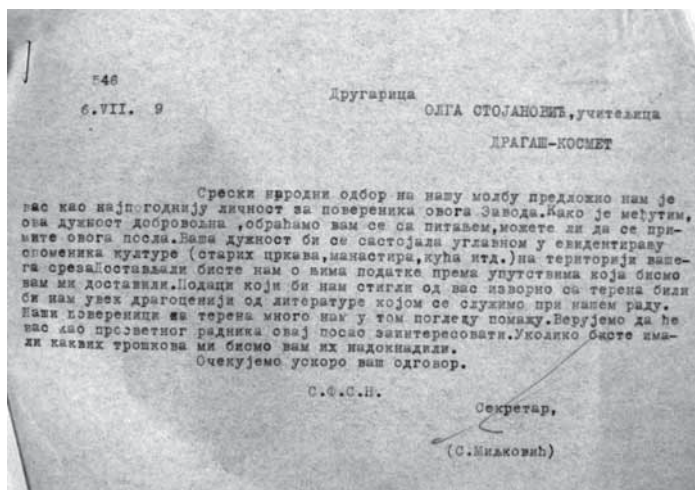
²⁹ Писмо Завода Слободану Вукановићу од 8. 2. 1951. упућено преко Повереништва за просвету и културу СНО-а Србица, Регистратор *Косово 1*.

³⁰ Исто.

³¹ Издавање публикације иницирао је Музеолошки савет НРС 1949.

³² Препис писма Минуша Диповечија са белешком о његовом раду на терену (26. 1. 1948), Регистратор *Косово 1*.

Сл. 1



Писмо Завода за заштиту и научно проучавање НР Србије Олги Стојановић, учитељици, Стручна архива РЗЗСК, Регистратор *Косово 1*

Зивгаревић, професор, за Призрен и Срез шарпланински,³³ Милован Ђорђевић, школски инструктор, за Подујево и Срез лапски³⁴ кога мења касније Шемси Мехмеди, службеник СНО-а,³⁵ Олга Стојановић, учитељица, за Драгаш³⁶ коју касније мења Вукосав Сосикић, инспектор српских народних школа у Драгашу,³⁷ Ратомир Божић, свештеник, за Урошевац,³⁸ Јован Девић, инспектор школа, за Витину,³⁹ Драгутин Нешић, управитељ школе, за Ђиљане,⁴⁰ Нијази Хамза, учитељ у Ораховцу, за Срез подримски,⁴¹ Душан Андрејевић, учитељ, за Срез неродимски, Михаило Младеновић, референт за народно просвећивање, за Срез суворечки.⁴²

Ипак, поједини се не одазивају овој „добровољној и почасној“ дужности,⁴³ попут Јована Рајчића, управника основне и стручне школе у Ђиљану, коме је ипак, с обзиром да је „домородац који познаје људе“ поверен задатак да препоручи

³³ Писмо Завода Крсти Зивгаревићу од 12. 8. 1948, Регистратор *Косово, Грачаница, Богородица (Призрен)*

³⁴ Писмо Завода Миловану Ђорђевићу од 12. 10. 1948, Регистратор *Косово 2.*

³⁵ Писмо Завода Шемси Мехмедију, службенику СНО-а, од 7. 4. 1949, Регистратор *Косово 2.*

³⁶ Писмо Завода Олги Стојановић од 6. 7. 1949, Регистратор *Косово 1.*

³⁷ Потврда Завода од 5. 2. 1951, Регистратор *Повереници.*

³⁸ Писмо Ратомира Божића на писмо Завода од 16. 6. 1950, Регистратор *Косово 1.*

³⁹ Писмо Завода Јовану Девићу од 11. 8. 1950, Регистратор *Косово 2.*

⁴⁰ Писмо Драгутина Нешића Синиши Миљковићу, секретару Завода, од 29. 1. 1949, Регистратор *Косово 2.*

⁴¹ Потврда Завода од 5. 2. 1951, Регистратор *Повереници.*

⁴² Списак повереника Завода за срезове косовско-метохијске области, као прилог писма Завода ОНО-у за Косово и Метохију, Повереништву за просвету и културу од 15. 2. 1949, Регистратор *Повереници.*

⁴³ Писмо Завода Миловану Ђорђевићу од 12. 10. 1948, Регистратор *Косово 2.*

особу спремну да преузме ту дужност.⁴⁴ Позиву се није одазвао ни учитељ Стојан Симић за Срез каменички,⁴⁵ коме се Завод обраћа након годину дана нејављања,⁴⁶ као и Момир Кусић, који је целе 1949. у војсци, а како није известио Завод, није имао замену у Србици, све до 1950, када Повереништво за просвету и културу на место повереника предлаже Слободана Вукановића.⁴⁷ Слично је и са Милијом Перовићем, учитељем из Истока,⁴⁸ након кога се предлаже Слободан Тодоровић, инспектор српских основних школа Среза источког.⁴⁹ Забележени су и повереници који због промене радног места, односно одласка у други град, прекидају дужност повереника. Јован Девић тако прелази из Витине у Призрен као наставник српске гимназије и изражава жељу за наставком сарадње,⁵⁰ док Шемси Мехмеди крајем 1950-те године из Подујева одлази у Приштину где ради при уредништву листа „Рилиндја“, и предлаже Шабана Имера, школског инспектора за повереника у Подујеву.⁵¹ Старешина манастира Пећке патријаршије, јеромонах Тадеј, је такође био предложен за ову улогу у пећком срезу, с обзиром на то да се „бави старинама“ и „завршио је иконографску школу у Раковици“.⁵² Ипак, упркос великој жељи и свакако успостављеној сарадњи, одбија ову дужност због заузетости у манастиру, али предлаже Наума Д. Андрића, пароха у селу Дивоши у Срему, те чиновника у месном одбору, „да прими почаст коју сте мени нудили и дужност ризничара Пећке патријаршије“. Андрића описује као сликара „са специјалном студијом византологије“ и конзерватора „уметничких ствари на дрвету и пергаменту“ за чији се премештај предано залаже: „(...) замолићу вас да се заузмете јер је велика штета да он као стручно лице у којима ми данас оскудевамо да он врши дужност обичног службеника на селу, кад његову способност можемо искористити за конзервирање старих икона и пергаментних књига овде у Патријаршији као и на другим местима где таквих старина има“.⁵³ Овај редак случај искрене заинтересованости и бриге, разумљив је ако знамо од кога долази, али и драгоцености ако

⁴⁴ Писмо Завода Јовану Рајчићу од 20. 9. 1948, Регистратор *Косово 2*.

⁴⁵ Писмо Просветног одсека СНО Каменица Повереништву за просвету и културу Обласног народног одбора (ОНО), одсеку за народно просвећивање од 26. 2. 1949. којим се Стојан Симић, одређује, односно предлаже за повереника, Регистратор *Косово 2*.

⁴⁶ Писмо Завода Стојану Симићу од 13. 12. 1950, Регистратор *Косово 2*.

⁴⁷ Писмо Повереништва за просвету и културу Среза дреничког Заводу од 28. 12. 1950, Регистратор *Косово 1*.

⁴⁸ Писмо Завода Милији Перовићу од 13. 12. 1950, Регистратор *Повереници*.

⁴⁹ Писмо Савета за просвету и културу СНО Ђураковац Заводу од 30. 10. 1951, Регистратор *Повереници*.

⁵⁰ Писмо Јована Девића Заводу од 13. 12. 1950, Регистратор *Косово, Грачаница, Богородица (Призрен)*.

⁵¹ Писмо Шемси Мехмедија Заводу од 18. 12. 1950, Регистратор *Косово 2*.

⁵² Препис писма игумана Тадеја са забелешком о његовом раду на терену (20. 2. 1948), Регистратор *Повереници*.

⁵³ Писмо јеромонаха Тадеја, намесника Њ. Св. Патријарха Српског у Св. Пећкој Патријаршији Директору Завода од 18. 8. 1949, Регистратор *Повереници*.

су нам позната и сасвим другачија реаговања на повереничке дужности. Тако, на пример, на први позив за сарадњу са Заводом горски народни одбор каже да „на њиховој територији нема споменика културе, па нам зато и не предлажу повереника“. У писму Завода Повереништву за просвету и културу ОНО АКМО, Синиша Миљковић, секретар Завода, након ове жалбе наставља: „Познато је међутим, да је цела територија Космета богата споменицима и историјским местима. Срез каменички је исто то одговорио, а касније на нашу поновљену молбу да нам ипак неког предложи, упутио нас је на човека који је скоро неписмен и слабо познаје наш језик, те нам сигурно не може ништа помоћи у том послу за које су ипак потребне извесне школске квалификације и лично интересовање.“⁵⁴

Ово писмо, својом садржином и додатним прилозима који се односе на упутства, досадашња постигнућа и планове упућује на почетке организовања мреже повереника и још недовршену системску концепцију, те је и репрезентативан пример ове врсте документације којом се може осветлити један аспект историје заштите споменика културе у Србији.

АНАЛИЗА САДРЖАЈА ПРЕПИСКЕ СА ПОВЕРЕНИЦИМА

Структура извештаја повереника такође је један од показатеља проблема са којима се служба заштите генерално сусретала, а рад повереника на терену неретко је био врло захтеван. „С обзиром на опсег радова и потребу да се подаци проверавају“, као и на примарну радну дужност, повереници некад пишу сажето или не могу сасвим одговорити захтевима Завода како би иначе желели.⁵⁵ Такође, као битан проблем се испоставља обилазак локација на којима се налазе споменици датог округа, јер, иако су дневнице и путни трошкови плаћени,⁵⁶ проблем моторизованог превоза је приметан, па пешачење из места у место одузима много времена и представља велики напор. Драгутин Нешић из Ѓилана отворено говори о својим првим напорима током 1949. при обиласку околних села пешице током три дана,⁵⁷ али и знатно касније. Своје писмо секретару Завода, Миљковићу, тачније дописницу датовану две године касније, почиње са „Истина, задоцнио

⁵⁴ Писмо Завода ОНО-у за Косово и Метохију, Повереништву за просвету и културу од 5. 2. 1949, Регистратор *Повереници*.

⁵⁵ Писмо Недељка Виријевића Заводу од 19. 1. 1949, Регистратор *Косово 1*.

⁵⁶ „Приликом скупљања и проверавања података на терену, држати се саобраћајних линија – аутобуских. (...) Сви трошкови које учините на оваквом путовању биће вам накнађени ако су учињени за радну снагу /око откопавања, рушења, преноса и тд. / по признаницама. Већи елаборати, које Завод може користити за свој рад биће награђивани посебно“ – из писма директора Завода Недељку Виријевићу од 28. 1. 1948. које потписује Милорад Панић-Суреп, Регистратор *Косово 1*.

⁵⁷ Из писма Драгутина Нешића секретару Завода Синиши Миљковићу од 29. 1. 1949, Регистратор *Косово 2*: „Волео сам да одем и даље, али нисам могао. Пао је снег. Изненада зима је дотрчала“.

сам. Али још није касно. Јављам се. Шта ме је натерало да ћутим? Посао, тешке недаће у породици и оно ваше исто (?) недругарско тражење података за путни рачун. (...)“.⁵⁸ О томе, да повереници неће увек добити хонорар за свој рад, већ само када дођу до битнијих сазнања сазнајемо директно из одговора Завода Драгутину Нешићу⁵⁹ у коме се наводи: „Поново наглашавамо да ћемо ваше трошкове накнађивати и одређиваћемо их према корисности ваших извештаја“. Нешићева писма сведоче и да кореспонденција са Заводом није била развијена. Заводу се обраћа сажетије него што очекују, а занимљиве предлоге које даје у првом писму, игнорише касније. Тако, на пример, помиње слике из 1860. године, као и „први буквар за Србе на Косову“. Даље о томе нема речи, али он „успева да изненади“ Миљковића,⁶⁰ у складу са очекивањима директора Завода Милорада Панића – Сурепа: „Сваки налаз старог новца, интересује нас и потребно је водити рачуна о томе. Они ће врло добро послужити за попуњавање нумизматичких збирки при градским музејима. У сваком случају, треба их слати Заводу ради прегледа стручњака“.⁶¹ Нешић обилази Ново брдо и околна села приликом пописивања цркава, када налази и стари новац „код Бостана на месту званом `Друм` на њиви Младена Савића“, за кога предлаже награду. Из руком додате белешке, видимо да је новац у Београду примљен и идентификован као новац Уроша I.⁶²

О теренском раду повереника сазнајемо и из других писама и забелешки, које се односе на рад са локалном заједницом, посебно када је била у питању провера података и бележење предања. Крста Зивгаревић уочава да му нико од тамошњих „шиптара или турака“ неће рећи ништа поуздано о старинама Призрена. Такође, стање Богородице Љевишке, која је већ под заштитом државе, описује неповољно, а пре свега пише о њеној девастацији у контексту непоштовања локалног становништва. Истиче да „деца муслиманске вероисповести која живе у близини цркве, из дана у дан прескачу зид цркве, улазе у црквену авлију, ломе гвоздену ограду на прозорима цркве. (?) и бацају у олтар и цркву камење и нечистоћу“. Њихово понашање види као резултат домаћег, кућног васпитања, те предлаже решавање проблема скретањем пажње родитељима, али и позивањем на одговорност код општинских власти.⁶³ Занимљиво је да га у свом одговору Миљковић охрабрује да

⁵⁸ Дописница Драгутина Нешића секретару Завода Синиши Миљковићу од 2. 1. 1951, Регистратор *Косово 2*.

⁵⁹ Писмо Завода Драгутину Нешићу од 14. 3. 1951, Регистратор *Косово 2*.

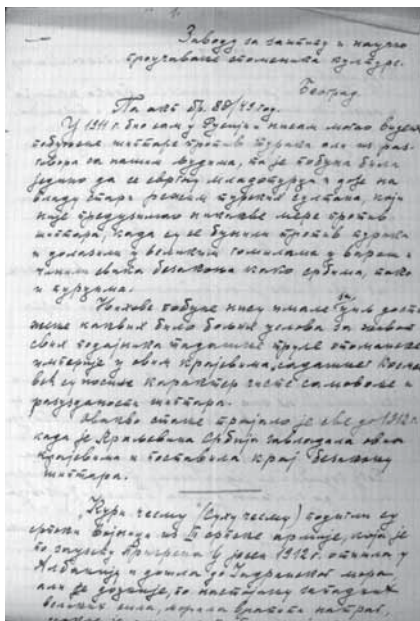
⁶⁰ Писмо Драгутина Нешића секретару Завода Синиши Миљковићу од 29. 1. 1949, Регистратор *Косово 2*

⁶¹ Из писма директора Завода, Милорада Панића-Сурепа, Недељку Виријевићу од 28. 1. 1949. Регистратор *Косово 1*.

⁶² Писмо Драгутина Нешића секретару Завода Синиши Миљковићу од 29. 1. 1949, Регистратор *Косово 2*.

⁶³ Писмо Крсте Зивгаревића Заводу од 12. 4. 1949, Регистратор *Косово, Грачаница, Богородица (Призрен)*.

Сл. 2



Почетак писма Крсте Зивгаревића, повереника за град Призрен и Срез шарпланински, Заводу за заштиту и научно проучавање НР Србије од априла 1949, Стручна архива РЗЗСК, Регистратор Косово, Грачаница, Богородица (Призрен)

поднесе акт ГНО-у, поверенику за просвету „који ће даље по закону поступити.“⁶⁴ Ипак, нешто касније, на Зивгаревићево запажање да је хитно потребна „местимична поправка крова новим црепом и свих пет купола оловом“, а да за то црквена заједница нема новца, те је потребна помоћ Завода,⁶⁵ Миљковић га извештава да су радови на овој цркви од стране Завода планирани тек за наредну годину. Зивгаревић се показује као врло посвећен дужности повереника, што произилази из његовог осећаја за контекст, време и место у ком се налази, али и образовања које му даје добру основу и речник за формулисање својих гледишта. Тако у једном опширном писму описује град и тумачи историју Призрена, од 1911-те до периода након другог светског рата⁶⁶ (Сл. 2).

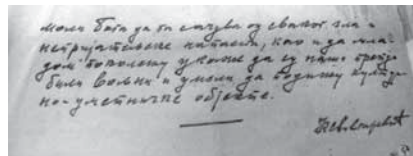
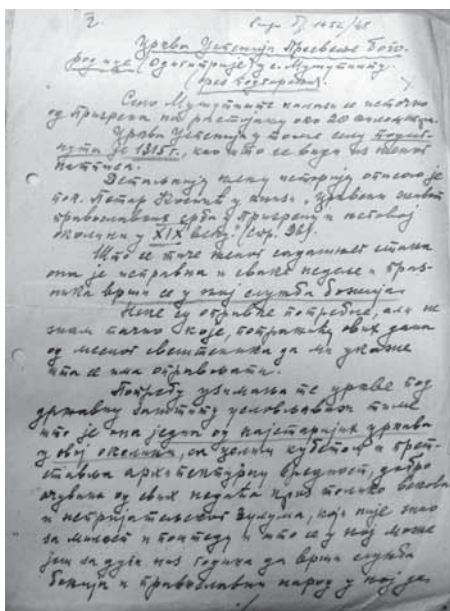
Пример Зивгаревићевих запажања важан је и у домену примарног посла повереника – описа и давања мишљења о споменику који треба заштити. Тако на молбу Завода да прикупи податке о црквама из среза шарпланинског, суворечког

⁶⁴ Из писма Завода Крсти Зивгаревићу од 28. 4. 1949, Регистратор Косово, Грачаница, Богородица (Призрен): „Заштићена црква Св. Петке заслужује сваку пажњу локалних власти и потребно је да ви као повереник Завода поднесете један акт ГНО-у поверенику за просвету позивајући се на пропис чл. 4 Закона о заштити споменика културе НРС и тражите од њега хитну интервенцију против поступка неодговорне деце која доводе у опасност споменика. Ви имате пуну власт да интервенишете у оваквим случајевима и увек се обраћајте на надлежне Поверенике за просвету који ће даље по закону поступити“.

⁶⁵ Писмо Крсте Зивгаревића Државном заводу за заштиту и научно проучавање споменика културе од 8. 7. 1949, Регистратор Косово, Грачаница, Богородица (Призрен). Обраћа се Заштиту за заштиту и научно проучавање споменика културе НРС иако је овако насловљено у писму, вероватно грешком.

⁶⁶ Писмо Крсте Зивгаревића Заводу од априла 1949, Регистратор Косово, Грачаница, Богородица (Призрен).

Сл. 3



Писмо Крсте Зивгаревића Заводу за заштиту и научно проучавање НР Србије о цркви Успења Пресвете Богородице у Муштушту, Стручна архива РЗЗСК, Регистратор Косово, Грачаница, Богородица (Призрен)

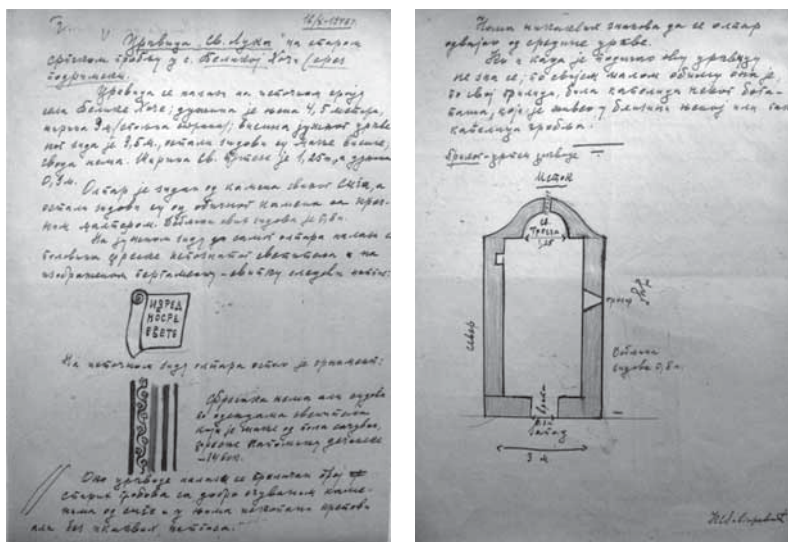
и подримског које треба ставити под заштиту државе,⁶⁷ Зивгаревић даје своја аналитичка запажања. Она се односе на старосну вредност цркве (објекат из 1315. године), потом на архитектонску, као и на њену функционалност, те коначно на цркву као сведочанство једне прошлости које ће подсећати будуће генерације на величину својих предака, на то да су „наши преци били вољни и умели да подижу културно-уметничке објекте“ (Сл. 3). Његово стручно запажање и умеће бележења видљиво је и из писма упућеног Заводу 16. 10. 1948. а које се односи на цркву Св. Луке „на старом српском гробљу у Великој Хочи“ (Сл. 4). Од Зивгаревића се такође тражи да да предлог заштите урбаних структура града Призрена – традиционалних кућа, тргова и улица као и да опише све запамћене измене старог призренског моста и предложи реконструкцију,⁶⁸ на шта он одговара као староседелац и живи баштиник града. Иако не бројна, преписка са овим призренским повереником је врло богата и динамична. Поред осталих запажања и коментара, Зивгаревић је заинтересован и за обуку о методама чишћења фрески и камена, у случају да треба да прочита неки натпис.⁶⁹ Јасно изражени ставови овог повереника наводе нас

⁶⁷ Из писма Завода Крсти Зивгаревићу од 27. 9. 1948, Регистратор Косово, Грачаница, Богородица (Призрен): 1) Св. Никола, МНО Добруште, срез шарпланински, обновљена 1334; 2) Св. Петар у Коруши, МНО Љубижда, срез шарпланински; 3) Св. Димитрије у Биљуши, МНО Хоча Заградска, срез шарпланински; 4) Св. Богородица, МНО Муштуште, срез суворечки, из 1315; 5) Св. Богородица, МНО Драгобиље, срез подримски, из 1395“.

⁶⁸ Писмо Завода Крсти Зивгаревићу од 26. 11. 1948, Регистратор Косово, Грачаница, Богородица (Призрен).

⁶⁹ Писмо Крсте Зивгаревића Заводу из новембра 1948, Регистратор Косово, Грачаница, Богородица (Призрен).

Сл. 4



Писмо Крсте Зивгаревића Заводу за заштиту и научно проучавање НР Србије о цркви Св. Луке у Великој Хочи, Стручна архива РЗЗСК, Регистратор Повереници

на закључак да је у општем образовању овог човека и њему сличних ентузијаста био заступљен својеврсни *култ модерног споменика прошлости*, који је још почетком двадесетог века у оквиру аустријске конзерваторске школе, образложио Алојз Ригл (Riegl, 2006).

Једнако разумевање старина исказује и Срећко Лазић, повереник у Приштини. Разумевање примарног контекста и корисника побуђује његову борбу да се архива манастира Грачанице не преноси ни за Београд и Приштину јер „црква уме боље да чува и сачува“, односно „сваки манастир има своју специфичност, свој начин одбране за своју егзистенцију.“⁷⁰ У исто време и Недељко Виријевић пише о богослужбеним књигама манастира Дубоки поток и Врачево, за које је Завод заинтересован, а које само услужно добија: „ (...) по свој прилици не могу прећи у власништво завода, с обзиром на тежњу цркве да своје старине остави под својим кровом и у свом власништву.“⁷¹ Суреп ипак налази решење за њихову заштиту и доступност Заводу: „Ако сами манастири представљају архитектонску или историјску вредност, онда уз њихово стављање под заштиту државе можемо обухватити и књиге и иконе истим решењем.“⁷²

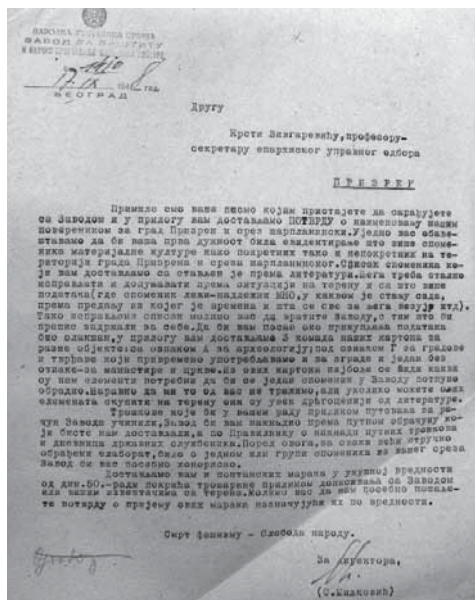
Упркос оскудним условима за рад и без неопходне техничке подршке у теренском раду, повереници су истрајавали у решавању задатих проблема. Још на самом почетку 1948. године Виријевић се осврће на археолошко наслеђе тврђаве

⁷⁰ Писмо Срећка Лазића Заводу од 14. 11. 1949, Регистратор Косово, Грачаница, Богородица (Призрен)

⁷¹ Писмо Недељка Виријевића Заводу од 19. 1. 1949. Регистратор Косово 1.

⁷² Писмо Завода Недељку Виријевићу од 28. 1. 1948. Потписује га директор, Милорад Панић – Суреп, Регистратор Косово 1.

Сл. 5



Писмо Завода за заштиту и научно проучавање НР Србије Крсти Зивгаревићу, Стручна архива РЗСК, Регистратор *Косово*, Грачаница, Богородица (Призрен)

Звечан. Пажљиво бележи и црта пронађене предмете, а међу њима и жртвеник за који сматра да припада типу праисторијских клонлеха.⁷³ Завод је од њега тражио и фотографије налаза, али како фото-материјал није пронађен у документацији дискутабилно је да ли су икада и настале будући да Виријевић у једном обраћању упућује Заводу захтев којим тражи фотографску опрему, но, нема података да му је иста и омогућена. Исте године са радом почиње и каменолом комбината Тречпа у непосредној близини Тврђаве, након чега Виријевић хитро реагује телеграмом тражећи обуставу рада каменолома који може угрозити подножје Звечана. Овај акт је „доживео дуг бирократски пут“, а убрзо потом се формира комисија, у којој је и Виријевић, а која треба да утврди да ли новоотворени каменолом доводи у опасност рушења заштићени споменик, као и да ли смањује његову историјску, естетску, али и научну вредност, односно да ли се радом каменолома умањује могућност за детаљно научно испитивање и проучавање споменика и његове непосредне околине.⁷⁴

Запажања повереника попут овог Виријевићевог, нису била усамљена. Тако смо у препису писма Минуша Диповеција са белешком о његовом раду на терену (26. 1. 1948), запазили да, поред кратког описа Ђаковице, предлаже четири споменика за културна добра, међу њима и Везиров, Терзијски мост преко Дрима „чувен из прошлог рата када се наша војска, 1915. год, повлачила преко њега за Албанију, био је у овом рату оштећен. Сада је обновљен, али је изгубио сву своју лепоту и чар, изравњеном површином коловоза, у намери да се саобраћај преко њега лакше

⁷³ Писмо Недељка Виријевића Заводу од 19. 1. 1949. Регистратор *Косово 1*.

⁷⁴ Писмо Завода Недељку Виријевићу од 19. 2. 1948, Регистратор *Косово 1*.

обавља. Требало би у будуће спречити обнављање наших старих мостова на овакав начин.“ Ова сугестија повереника, нажалост, нема своју генеологију, тако да овај извештај остаје значајан због примарног посла Завода, евидентирања за *Централни регистар споменика*.

*

На основу овако анализираних преписки и изречених закључака, можемо рећи да мрежа повереника, као полуорганизована мрежа ентузијаста различитих професија, опредељења и енергије, уједињених у истом позиву, заслужује више пажње и различите приступе у тумачењу. Нова сазнања о делатности ових људи осветљавају прошлост службе заштите у послератној Србији у светлу тадашњих друштвених прилика, али и напредних идеја о значају процеса баштињења кроз локалне посленике службе заштите. Повереници службе заштите су својим радом популаризовали наслеђе и подизали свест за бригу о њему код становника код којих до тада наслеђе постоји као традиција, жива реч и старина.

ИЗВОРИ

- Стручна архива Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд (РЗЗСК):
 Регистратор *Повереници*.
 Регистратор *Косово, Грачаница, Богородица (Призрен)*.
 Регистратор *Косово* (са унутрашњим обележјима: Богородица Љевишка и Грачаница, Пећка Патријаршија, Дечани, Бањска...).
 Регистратор *Косово* (са унутрашњим обележјима: Ђилане, Витина, Подујево, Липљан, Сува Река, Девич, Газиместан, Вучитрн).

ЛИТЕРАТУРА

- Батавељић, О. (1951). Кратак преглед рада Завода за заштиту споменика културе НР Србије. *Зборник заштите споменика културе*, Књига 1, свеска 1 1950, 202–207.
 Бошковић, Ђ. (1951). Уводна реч. *Зборник заштите споменика културе*, Књига 1, свеска 1 1950, 5–6.
 Бргуљан, В. (2006). *Споменичко право*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
 Вранићи, Б. (1993). Црква Св. Николе у Приштини. *Гласник Друштва конзерватора Србије* 17, 138–142.
 Закон о заштити споменика културе и природњачких реткости ДФЈ, Службени лист ДФЈ, бр. 54/І (1945).
 Нушић, Б. (1903). *Косово – опис земље и народа, II*. Нови Сад: Матица српска.
 Љ. Р. (1952). Течај Савезног института за поверенике заштите са територије НР Црне Горе. *Зборник заштите споменика културе*, књига 2, свеска 1, 207.

- Одлука о заштити и чувању културних споменика и старина, Службени лист ДФЈ, бр. 10/1 (1945).
- Општи закон о заштити споменика културе и природних реткости, Службени лист ФНРЈ, бр. 81/II (1946).
- Панић-Суреп, М. (ур.) (1949). *Музејски приручник 1, Основна упутства о организацији и раду завичајних музеја*. Београд: Просвета.
- Поповић, Д. (1997). Живот и дело Недељка Виријевића. *Старине Косова и Метохије*, X, 153–158.
- Предавања одржана у Савезном институту за заштиту споменика културе, *Зборник заштите споменика културе*, књига 2, свеска 1, 1952, 212–216.
- Riegl, A. (2006). Moderni kult spomenika, njegova bit, njegov postanak. У Marko Špikić (prir.), *Anatomija povjesnog spomenika* Zagreb: Institut za povjest umetnosti, 349–412.
- Тодић, Б. (1989). Митрополија у Приштини – прва гробна црква кнеза Лазара. У Епископ рашко-призренски Павле и др, *Свети кнез Лазар: Споменица о шестој стогодишњици Косовског боја 1389–1989*, 163–169. Београд: БИГЗ.
- Упутство за чување споменика (1948) *Музеји 1*, Просвета, Београд, 140–144.
- Ђосић П. и сарадници (2008). Поверење. У *Речник синонима* (стр. 455). Београд: Корнет.
- Ђосић П. и сарадници (2008). Посредник. У *Речник синонима* (стр. 476). Београд: Корнет.

Jelena Pavličić

THE BEGINNINGS OF ORGANIZED PROTECTION OF CULTURAL MONUMENTS IN KOSOVO AND METOHİJA: THE WORK OF TRUSTEES OF THE INSTITUTE FOR THE PROTECTION AND RESEARCH OF CULTURAL MONUMENTS OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF SERBIA

The first systematic efforts in organizing the protection of heritage in Yugoslavia and in Serbia, were made immediately after the Second World War when the legal framework for a unified system of protection and care of heritage in the Federal People's Republic of Yugoslavia (FPRY) was actually created. As part of this system the Institute for the Protection and Research of Cultural Monuments of the People's Republic of Serbia (PRS) was founded in 1947 in Belgrade. According to the proposal and the opinion of the Council of experts, the Institute brought acts for the protection of monuments, afterwards the acts dealing with the first conservation measures and methods of presentation of heritage. Apart from experts – conservators, voluntary representatives of the Institute in the field were also employed. In most districts PRS Institute organized a service of protection across districts or municipal People's Committees and the so called trustees of the protection service who conducted surveillance of protected and registered cultural monuments. By the expansion of this network Institute performed the list and has an insight into the real situation on the ground. Although their engagement has been insufficiently explored, the rich experience of the trustees in Kosovo and Metohija province has been preserved due to the correspondence conducted between the trustees and the Institute officials. In this paper we analyze part of the documentation from the period 1948–1951, that is kept in Republic Institute for the Protection of Cultural Monuments – Belgrade being the legal successor of the Institute for the Protection and Research of Cultural Monuments of the People's Republic of

Serbia. The pioneering work of the trustees in Kosovo and Metohija was registered in activity of individuals like Nedeljko Virijevec, Krsta Zivgarevic, Vasilije Kozarac, Srecko Lazic, Jovan Devic, Dragutin Nestic, Semsi Mehmedi, Minus Dipoveci, Milovan Djordjevic, Olga Stojanovic, Ratomir Bozic. Correspondence of Institute and trustees is particularly significant because it sheds new light on the structure of the institution of protection, protection practice, and the circumstances and the situation in which the heritage existed. Reports of the trustees indicate a problem of youth protection services related to poor coordination, insufficient motorization and lack of finance, as well as the occasional problems with local residents. In such circumstances, it is noticeable energy, good will and resourcefulness of individuals to provide appropriate support to the Institute, to develop the system of the Central card index of cultural monuments, to protect local heritage at „right time“ and directly affect its popularization. New knowledge about the activities of the trustees display past protection services in post-war Serbia in the light of the social conditions of that period, but also progressive ideas about the importance of the heritage through local laborers heritage protection . the protection service within the newly founded system were also employed. Although their engagement has been insufficiently explored, the rich experience of the *trustees* in Kosovo and Metohija province has been preserved due to the correspondence conducted between the *trustees* and the Institute officials. Part of this documentation is now kept in Belgrade Republic Institute for the Protection of Cultural Monuments being the legal successor of the Institute for the Protection and Research of Cultural Monuments of the People’s Republic of Serbia. The paper focuses on the analyses of the mentioned documentation recognized as a valuable source for understanding the history of the national heritage protection services.

Милан Попадић

Филозофски факултет, Универзитет у Београду,
Центар за музеологију и херитологију
milan_popadic@yahoo.com

SCRIPTA MANENT: МУЗЕОЛОГИЈА КАО ПРЕДМЕТ НА ФИЛО- ЗОФСКОМ ФАКУЛТЕТУ У БЕОГРАДУ (ЕМПИРИЈСКО-ДЕСКРИПТИВНА ФАЗА 1948–1978)¹

Апстракт: У раду се истражује теоријско-методолошка основа почетака наставе из предмета музеологија на Филозофском факултету у Београду. Музеологија се уводи на Филозофски факултет у Београду 1948. године, као наставни предмет намењен студентима историје уметности, археологије и етнологије. Овај период наставе из предмета музеологија може се, у складу са научно прихваћеном класификацијом музеолошке мисли, означити као „емпиријско-дескриптивна фаза“. Захваљујући сачуваним скриптурама које су приредили предметни наставници (Ђ. Мано Зиси, Б. Дробњаковић, М. Јовановић), могуће је реконструисати програм и садржај наставе из музеологије у овој фази. Рани период карактеришу пре свега утицај Школе Лувра (*École du Louvre*) и Жермена Базена (Germain Bazin) као њеног истакнутог представника, те одатле потекле усредсређености на музејски предмет и музејску установу као темељни музеолошки проблем. Значајан помак учинио је Миодраг Јовановић проширујући наставни програм на поље споменика културе, што је отворило простор за даљи теоријско-методолошки развој предмета и прелазак у следећу, теоријско-синтетичку фазу музеологије.

Кључне речи: музеологија – емпиријско-дескриптивна фаза, Филозофски факултет у Београду, Ђ. Мано Зиси, Б. Дробњаковић, М. Јовановић

УВОД: МУЗЕОЛОГИЈА КАО НАУКА И НАСТАВНИ ПРЕДМЕТ

Пет година након хрватског издања, у Минхену је 1998. године објављен превод на енглески језик темељне књиге музеолошког образовања, уџбеника *Увод у музеологију*, југословенског и хрватског музеолога Иве Мароевића. Наслов књиге

¹ Истраживање је обављено у оквиру пројеката *Традиција и трансформација: историјско наслеђе и национални идентитет у Србији у 20. веку* (ИИИ 47019) и *Теорија и пракса науке у друштву: мултидисциплинарне и међугенерациске перспективе* (ОИ 179048). Пројекте финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

је у преводу добио и једно појашњење. Уз изворни наслов (*Увод у музеологију*), додат је поднаслов *Европски приступ (The European Approach)*. Уредник издања Кристијан Милер-Стратен (Müller-Straten, 1998, стр. 9), у уредничкој напомени констатује научну установљеност Мароевићеве књиге која надилази идеју музеологије „као науке о музејима“ и истиче усредсређеност на музеологију као „модерну научну дисциплину“ („Museology as modern science“). Ова уредничка напомена, као и додати поднаслов, упућују на то да се желело указати на одређену разлику. У односу на шта? Ту разлику директно нам откривају професори музеологије на Универзитету у Лијежу, Андре Гоб и Ноеми Друге (André Gob, Noémie Drouguet) у својој глобално препознатој књизи *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels (Музеологија: историја, развој и савремени изазови)*. Аутори овог прегледа јасно подвлаче да је музеологија „наука о музејима“, а потом примећују: „Неки истраживачи, највише из централне Европе, предност дају много ширем и више теоријском виђењу музеологије. Предмет музеологије више није сам музеј, већ ’музеалност’, посебан однос између човека и реалности, однос који је истовремено и процена вредности: он води ка избору објеката које човек сматра вредним да буду сачувани за будућност и пренети друштву будућности. Тако дефинисана ’музеалност’ одговара француском појму баштине или онога што би могли да назовемо културним наслеђем“ (Gob, Druge, 2009, стр. 10).

Дакле, када говоримо о музеологији, па и музеологији као наставном предмету, о којој музеологији заправо говоримо? О музеологији као „науци о музејима“ или о музеологији као „науци о баштини“? Ако говоримо о „науци о музејима“, да ли су сви остали аспекти „односа између човека и реалности“ искључени из таквог истраживања? Ако говоримо о „науци о баштини“ да ли ту има места за музеје?

Реч је о лажној дилеми. Другим речима, дилеме нема. Између „науке о музејима“ и „науке о баштини“ не стоји раставни везник „или“. Но, застанимо за тренутак на овом месту, то јест, оставимо на кратко ово музеолошко питање по страни, а да би указали на један општији (уводни) проблем. Музеологија, као било који човеков покушај објективног, критичког, методски изведеног знања који називамо науком (Марковић, 1981), има своју генезу. Један од значајних показатеља етапа у тој генези јесте развој модела преношења тог „објективног, критичког, методски изведеног знања“, дакле развој образовања и наставних процеса у оквиру неке дисциплине. Кодификована знања у домену науке преносе се у домен образовања, при чему се поред предавања тог кодификованог знања оно и ставља под лупу критичког мишљења. На тај начин, научна кодификација знања се ревалоризује, резултати образовног процеса утичу на развој дисциплине, а динамика односа између науке и образовања обезбеђује релевантност знања које није тек знак учењаштва, већ инструмент за решавање проблема.

У складу са уводним напоменама о односу науке и образовања, у овом раду истраживаћемо увођење и карактер музеологије као наставног предмета на Филозофском факултету у Београду и то управо у периоду (1948–1978) у ком је уста-

новљена једна и најављена следећа теоријско-методолошка фаза. Циљ рада је да се истражи како један облик знања прелази из стручног и научног домена у наставу и како резултати наставе потом утичу на стручно и научно знање. При томе, пра-тићемо уочене правце развоја у музеолошком образовању, пре свега у Европи и Северној Америци (Alexander, 1980; Mensch, 1992; Maroević, 1993) и упоређивати их са досадашњим истраживањима овог питања у локалном контексту (Mano Zisi, 1984; Драгојевић, 1998; Булатовић, 2005). Ипак, примарни извор за тумачење карактера музеологије као наставног предмета на Филозофском факултету у Београду у назначеном периоду биће сачувана и ауторизована скрџпата предметних наставника (Mano Zisi, 1970²; Drobñjaković, s.d.; Jovanović, 1976). Но, треба приметити да мали број „званичних“ академских издања (чланака, приручника, монографија...) о овој теми у наведеном периоду такође сведоче (управо својом мало-бројношћу) о месту које је музеологија заузимала као предмет у научно-наставној заједници Србије.

„ПОТРЕБА УВОЂЕЊА ПРЕДМЕТА ‘МУЗЕОЛОГИЈА’“

Музеологија је као наставни предмет уведена на Филозофски факултет Универзитета у Београду 1948. године, дакле непосредно након окончања Другог светског рата. О значају који је придаван музејским и музеолошким питањима у новој социјалистичкој реалности сведочи оснивање Музеолошког савета Министарства просвете Народне Републике Србије. Овај савет је 1949. године покренуо публикацију под насловом *Музејски приручник*, са циљем да на популаран и информативан начин образује заинтересоване по питањима културног наслеђа и музејског деловања. Одговорни уредник публикације био је Милорад Панић-Суреп, а уредници су били Миленко Филиповић и Ђорђе Мано-Зиси.

У „Уводној напомени“ (*Музејски приручник*, 1949, стр. 3) првог броја истиче се велико интересовање за питања културног наслеђа, па се закључује: „Такво интересовање за културно наслеђе код нас већ је постало покрет, и то покрет који нема никаквих веза са односом према културном наслеђу у бившем грађанском друштву. То је и сасвим разумљиво, јер је изучавање прошлости наших народа у социјалистичкој Југославији саставни део политичко-просветног и научно-истраживачког рада многих савезних и републичких надлештава и установа...“ У домену практичне музејске делатности ствари су изгледа стајале мало другачије. У прилог томе сведочи план рада за 1949. годину Министарства за науку и културу Федеративне Народне Републике Југославије у коме се нашао и *Годишњи план рада*

² Иако на насловној страни скрџпата стоји година 1970, у тексту постоје референце на „уметнички музеј у Београду“, што је назив Народног музеја у периоду од 1944. до 1952. године, те се стога може претпоставити да су неки делови скрџпата свакако старији од 1970. године.

за сектор музеја и галерија. У одељку II, под насловом *Музејски кадрови*, стоји: „Идеолошке слабости које су нарочито својствене управо музејском кадру траже систематски и енергични захват у том погледу“. Као реакција на овај закључак, поред одлука које се тичу „контроле идејно-политичког рада“ у музејима и стварања плана усклађивања сектора „са потребама струке“ утврђује се и следеће: „Како музејски кадрови не стичу на универзитету ни теоретско ни практично знање о принципима и методима музеологије *указује се као потреба увођење предмета ‘музеологија’ на универзитет као обавезни или факултативни предмет за оне гране науке које су представљене у музејима* (курзив М. П.). У том смислу израдиће се предлог за реорганизацију наставних планова односних грана науке. Овај ће предлог бити разрађен у сарадњи са Одељењем за високе школе и научне установе овог Министарства, које већ спрема реорганизацију филозофског факултета“ (Докнић, Петровић, Хофман, 2009, стр. 75–76).

Ова намера кореспондира са променама које су се одвијале на Филозофском факултету у Београду након Другог светског рата, пре свега у оквиру оног што ће касније (1963. године) постати Одељење за историју уметности. Катедра за историју уметности на Универзитету у Београду основана је 1905. године, да би 1919. прерасла у Семинар за класичну археологију и историју уметности, а 1927. године у XXII групу за историју и историју уметности. По завршетку Другог светског рата прво је, 1946. године, формирана група IV за историју уметности и археологију, 1947. године претворена је у Институт за историју уметности, почетком 1948. године формирана је Катедра за историју уметности, а на јесен исте године постаће део Катедре историјских наука. Тада је уз општу историју уметности, историју уметности југословенских народа, историју уметности словенских народа као обавезан предмет за студенте историје уметности установљена и музеологија. Поред студената историје уметности, музеологију као изборни предмет похађали су и студенти археологије и етнологије (Драгојевић, 1998, стр. 363).

ПРЕДИСТОРИЈА: МУЗЕОЛОГИЈА КАО МУЗЕЈСКИ КУРС

Иако формално тачна, наведена примедба да „музејски кадрови не стичу на универзитету ни теоретско ни практично знање о принципима и методима музеологије“ није у потпуности коректна. Наиме, веза између Београдског универзитета (то јест, Велике школе и њеног настављача – Универзитета у Београду) и музејске струке више је него релевантна. Почетком 1881. године Скупштина Кнежевине Србије усвојила је Закон о Народној библиотеци и Музеју. Аутор овог закона, Стојан Новаковић, иначе и сам професор Велике школе, предвидео је у члану 2 да „Непосредна управа и руковање библиотеком и музејом народним, припада над

библиотеком Библиотекару, а над музејом Професору археологије у Великој школи, који је у исти мах и чувар Народног музеја“. Први у овом звању био је Михаило Валтровић, а њега је наследио Милоје Васић. Ова веза између музеја и универзитета очувала се и након Првог светског рата и оснивања Краљевине СХС. Тако је у периоду између два светска рата, професор историје уметности на Универзитету, Владимир Петковић био директор Народног музеја, а његови први факултетски асистенти били су уједно и кустоси. Формално, веза је прекинута оснивањем Музеја кнеза Павла, чији директор је 1935. године постао историчар уметности Милан Кашанин.

Поменимо да је и у вануниверзитетском контексту, постојао један „музеолошки“ курс у Београду. Наиме, у Музеју кнеза Павла почетком Другог светског рата, а током обуставе рада Универзитета, био је организован једногодишњи Музејски течај за студенте археологије и историје уметности. Предавачи су били: за музеологију др Боривоје Дробњаковић, за технике обраде музејских објеката Ђорђе Мано-Зиси, за историју уметности др Милан Кашанин, за нумизматику др Владимир Мошић, за конзервацију Миле Духаћ, за архитектуру арх. Иван Здравковић и за археологију др Миодраг Грбић (Медаковић, 1991; Гачић, 2005, стр. 8). Двојица предавача на овом курсу, Боривоје Дробњаковић и Ђорђе Мано-Зиси, постаће након завршетка рата и први хонорани професори музеологије на Универзитету у Београду. Треба напоменути и да је и Духаћев (1949) приручник *Одржавање музејских предмета* дуго година остао незаобилазна литература за назначену проблематику.

Из претходног се може закључити да су студенти београдског Универзитета били упознати са радом пре свега Народног музеја, како кроз предаваче који су уједно и били музеалци, тако и кроз редовне вежбе у оквиру Музеја. Но, поновимо да формалне музеолошке наставе на Универзитету није било, као што то није био случај ни у Европи или Северној Америци. Једини прави изузетак јесте Универзитет у Брну, где је 1922. године основана катедра за музеологију. У осталим случајевима, када је било додира са музеолошким питањима, то се као у београдском искуству дешавало у оквиру музеја са којима су универзитети имали сарадњу. Тако се у Паризу 1882. године оснива висока музеолошка Школа Лувра (*École du Louvre*), која делује у непосредној сарадњи са истоименим музејом; почетком двадесетих година двадесетог века Харвард организује курс музеологије заједно са Уметничким музејом Фог који је у саставу овог универзитета; тридесетих година двадесетог века Британско музејско друштво организује музеолошке курсеве који су водили искусно музеалци, итд (Alexander, 1980, стр. 239; Mensch, 1992, стр. 89; Мароевић, 1993, стр. 62–63). Овакво стање, вануниверзитетске и музејски-оријентисане наставе, заправо одговара оном што је у класификацији музеолошке мисли Иво Мароевић, пратећи концепт Питера ван Менша, назвао „протонаучна фаза“.

VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT: ЕМПИРИЈСКО-ДЕСКРИПТИВНА
ФАЗА МУЗЕОЛОГИЈЕ

Мароевић је историју музеологије поделио на четири фазе: фазу почетака музеолошке мисли, протонаучну фазу, емпиријско-дескриптивну фазу и теоријско-синтетичку фазу (Maroević, 1993, стр. 50–62). Прва фаза обухвата раздобље од доба ренесансе до деветнаестог века и окупља почетне концепте у промишљању проблема музеја и баштине (упор.: Коларић, 1952, стр. 25–38). Протонаучна фаза је период изградње институција музеја и стручне јавности, окупљених око струковних удружења и тематских часописа, те унапређивања музејске праксе, што би у контексту српске културе одговарало активностима Јована Стерије Поповића, Стојана Новаковића, Михаила Валтровића и других (до сада најисцрпнији преглед ове фазе може се наћи у: Вујновић, 2013, стр. 7–48). Ова фаза траје током деветнаестог века и све до тридесетих година двадесетог века, то јест 1934. године, коју Мароевић предлаже као годину у којој почиње нова фаза, емпиријско-дескриптивна. Те године је одржана Конференција у Мадриду на којој се предлаже нови приступ музеју као медију који преноси поруке из прошлих времена новим генерацијама. Отуда се током ове фазе истичу информациони и документациони значај музеја и његова функција у јавној комуникацији и то кроз емпиријско преиспитивање улоге музеја, те кроз описивање специфичне методолошке заснованости музејске и музеолошке праксе. То је управо и период утемељења музеологије као предмета на Филозофском факултету у Београду.

Емпиријско-дескриптивна фаза музеологије на Филозофском факултету у Београду може се сместити у период између 1948. и 1978. године. Први хонорарни наставници музеологије били су др Ђорђе Мано-Зиси (до пензионисања, 1972. године) за студије историје уметности и археологије, те др Боровоје Дробњаковић, за студије етнологије (до смрти, 1961. године). Након смрти професора Дробњаковића, студенти етнологије су се прикључили настави професора Зисија. Као први редовни наставник на предмету музеологија изабран је 1974. године др Миодраг Јовановић, чијом заслугом је програм музеологије проширен и на заштиту споменика културе, чиме је најављена и следећа фаза развоја музеологије као наставаног предмета на Филозофском факултету у Београду. Захваљујући сачуваним скриптима (Мано Зиси, 1970; Дробњакović, s. d.; Јованović, 1976) које су сваки понаособ приредили предметни наставници, могуће је реконструисати програм и садржај наставе из музеологије у овој фази.

Професори Ђорђе Мано-Зиси и др Боровоје Дробњаковић представљају, могло би се рећи, „прву генерацију“ предавача музеологије на Филозофском факултету у Београду. Ђорђе Мано-Зиси је рођен 1901. године у Будимпешти, Филозофски факултет у Београду завршио је 1925. године, специјализовао се за класичну

археологију у Берлину, а од 1928. године ради у Народном музеју у Београду, све до пензионисања 1970. године. У Народном музеју био је шеф Античког одељења, а поред тога био је и научни саветник Археолошког института у Београду, члан немачког Археолошког института и Археолошког института у Бечу. Ђорђе Мано-Зиси преминуо је у Београду 1995. године (Јовановић, 1996, стр. 283–285).

Боривоје Дробњаковић рођен је у Крагујевцу 1890. године, а дипломирао је 1913. године на Филозофском факултету у Београду на групи Антропоеографија. Радио је као гимназијски наставник у Крагујевцу и Београду, те као кустос Етнографског музеја у Београду. У Етнографском музеју остаће до 1950. године, прешавши пут од кустоса до директора. Те године Дробњаковић је постао професор етнологије на Филозофском факултету у Београду, а две године раније, 1948, већ је био изабран за хонорарног професора за предмет музеологија. На Филозофском факултету, где је у неколико наврата биран за декана, развио је наставу из предмета етнографска музеологија, а у оквиру Српске академије науке и уметности био је један од оснивача и директора Етнографског института. Преминуо је у Београду 1961. године (Јовановић, 1997, стр. 27–33).

Из ових биографских цртица, јасно се уочава да су и професор Мано-Зиси и професор Дробњаковић били добро утемељени како у матичним дисциплинарним истраживањима, тако и у музејској пракси. Ово научно и стручно искуство одразило се и у педагошком раду, чији се програм може реконструисати на основу сачуваних скрипата. Скрипта коју је под насловом „Музеологија“ приредио Ђорђе Мано-Зиси (1970) обима је 131 стране, дактилографисаног текста, формата А4. Садржај наставе може се докучити на основу организације текста у поједине тематске одељке, које овде наводимо по реду појављивања у скриптим. Ти одељци су: „Музеји и њихова функција“, „Презентација музеја“, „Разне врсте музеја“, „Светло у музејима“, „Унутрашње уређење музеја“, „Мере предострожности“, „Витрине“, „Проблем одбране културно-уметничких добара у случају рата“, „Чување старина“, „Конзервација изложених предмета и оних који су смештени у депоима“, „Упутство за рад на терену (конзервација) приликом путовања“, „Истраживања или случајног налаза“, „Како се конзервишу уметнички објекти на терену при ископавању“, „Чување монументалних архитектонских споменика“, „Конзервација предмета који се налазе у самом музеју“, „Познавање материјала и техника ликовних и примењених уметности“, „Керамика“, „Однос архитектуре и ликовних примењених уметности“, „Пластика“, „Восак“, „Кост“, „Камен“, „Глиптика“, „Печати“, „Ковано гвожђе“, „Златарство и техника уметања другог материјала у метал“, „Емајл“, „Декорација црквених ствари“, „Техника стакла“, „Уметничко сликање на стаклу“, „Сликарске технике“, „Фреска“, „Енкаустика“, „Темпера“, „Уље“, „Гваш“, „Акварел“, „Цртеж“, „Пастел“, „Графичке технике“, „Дрворез“, „Бакрорез“, „Радирунг“, „Литографија“, „Музеји у Југославији“, „Музеји у Европи“, „Музеји у Америци“. Захваљујући елементарном графичком обликовању текста ових скрипата

није спроведено вишестепено структурирање текста (рецимо на поглавља, потпоглавља, одељке...). Ипак, одређена структура се може уочити. Први део је посвећен институцији музеја, други део конзервацији предмета, трећи део материјалима и њиховој заштити, четврти део ликовним техникама и пети појединачним музејским установама.

Са друге стране, скрџпта професора Дробњаковића (s.d) има нешто концизнију структуру, усмерену пре свега на музејску делатност. Тако у овим скрџптима, обима 64 дактилографисане стране А4 формата, наилазимо на следеће одељке: „Музеологија“, „Настанак и развој музеја уопште“, „Музеји њихове функције и задаци“, „Стање у зградама ранијих музеја“, „Постављање и излагање принципа музејских предмета“, „Изложбена делатност музеја“, „Систематске-студијске збирке и депои“, „Основни принципи нумерисања музејских предмета“, „Музејски инвентар и помоћне музејске књиге“, „Опште напомене о натписима, легендама и о обележавању предмета у изложбеним збиркама“, „Топографија изложбених и других просторија“, „Знаци за оријентацију и друга средства која служе лакшој циркулацији посетилаца“, „Конзервирање и рестаурирање музејских предмета“. Из наведеног следа, види се да је Дробњаковићев текст усмерен пре свега на установу музеја и музејске послове. За питања материјала и техника Дробњаковић упућује на скрџпта Мано-Зисија. Овај колегијални гест, упућује нас и на претпоставку да ова скрџпта (и Дробњаковића и Мано-Зисија) нису остајала у уском кругу само оне студијске групе којој су биле изворно намењене.

Упоређујући их са иностраном литературом, може се запазити да и Мано-Зисијева и Дробњаковићева скрџпта имају заједнички извор. Реч је о предавањима из музеологије Жермена Базена (Germain Bazin) истакнутог представника Школе Лувра, која су под насловом *Musologie: Cours de Mr. Germain Bazin* издата у Паризу 1950. године. Базенова предавања су обухватала историју музеја (порекло, оснивање, развој), техничке проблеме (осветљавање, излагање) и улогу музеја према њиховој подели на уметничке, историјске и научне (па отуда следе естетски, научни и педагошки задаци). Превод на српскохрватски језик ових предавања био је доступан и студентима Филозофског факултета у њиховим семинарским библиотекама. Свакако, препознатљивост овог извора не умањује вредност труда наставника музеологије на Филозофском факултету у Београду. Ослањајући се на Базенова упоришта, и Мано Зиси и Дробњаковић у настави користе своје истраживачко и музејско искуство и њиме допуњују оно што се могло прочитати код Базена. У том смислу, садржај предмета из музеологије, онако како су га конципирали Мано-Зиси и Дробњаковић, одређен је препознатљивом музеолошком парадигмом Школе Лувра, али и сопственим, професионалним искуством предавача. (На пример, у скрџптима Мано-Зисија налазе се илустративни примери из Народног музеја у Београду, који су његовим читаоцима били свакако познати.) То је имало за резултат усредсређеност наставе на институцију музеја и музејски предмет као темељни музеолошки проблем.

Као што је већ речено, након смрти професора Дробњаковића (1961), студенти етнологије су се прикључили настави професора Зисија, да би потом као први редовни наставник на предмету музеологија 1974. године био изабран др Миодраг Јовановић. Миодраг Јовановић, рођен је у Зрењанину 1932. године. На Филозофском факултету у Београду, на групи за историју уметности, дипломирао је 1957, магистрирао 1960, а докторирао 1973. године. Иако је наставничку каријеру започео као професор музеологије, своја интересовања и истраживања усмерио је ка националној историји уметности новог века, што је и предмет за који ће стећи звање редовног професора на Филозофском факултету у Београду. Након богатог и разноврсног научно-истраживачког и педагошког стажа, професор Јовановић преминуо је у Београду 2013. године (Јовановић, 2014).

Професор Јовановић, будући одређен за предметног наставника музеологије, саставио је, слично својим претходницима Мано-Зисију и Дробњаковићу, предметна скрџпта. Но, у односу на претходнике, али свакако на основу њихових искустава, Јовановићева (1976а) скрџпта су тематски прочишћенија и структурно прецизнија, те најобимнија (138 дактилографисаних страна А4 формата). У овим скрџпима пратимо следећа поглавља: „Појам и основни задаци музеја“, „Историјат сакупљања. Развој збирки и музеја“, „Развој сакупљања у југословенским земљама“, „Галерије“, „Збирке“, „Значајни музејски центри у свету“, „Музеји у Југославији“, „Типологија музеја“, „Архитектура музејских зграда“, „Организација стручног рада у музејима“, „Живот предмета у музеју“, „Испитивање стања и особина материјала“, „Технике. Конзервација и рестаурација“, „Чување и излагање предмета“. На крају текста се налази и преглед литературе, који је обухватио референтна домаћа и инострана издања у претходне две деценије. Занимљива је и ауторова напомена на самом почетку скрџпата: „Текст је намењен искључиво студентима Филозофског факултета у Београду за припремање испита, *после искуства и знања стечених у стручној пракси*, (курзив М.П.) а подразумева коришћење препоручене литературе“. Први на списку препоручене литературе био је поново Жерман Базен и то његова предавања, те његово потоње и веома популарно дело *Доба музеја* (Germain Bazin, *Le temps des musées*, Desoer, 1967).

Имајући у виду садржај скрџпата, те уводне напомене, као и избор препоручене литературе, музеологија као наставни предмет на београдском Филозофском факултету и даље је била чврсто везана за парадигму Школе Лувра и директне везе музеолошке наставе и стручне праксе. Но, ако је „музеолошки аспект“ остао исти, мада ревносно осавремењен тада актуелним теоријско-методолошким ставовима, професор Јовановић темељно је проширио целокупан предмет наставе мењајући чак и име предмета. Предмет је назван *Музеологија и заштита споменика културе*.

Као и за музеолошки део, професор Јовановић (1976b) је припремио скрџпта и за „Заштиту споменика културе“, иако дупло мањег обима (65 дактилографисаних страна А4 формата) и нешто несигурније структуре (ипак је реч о пионирском

делу, за које није могло бити директних „узора“). Скрипта се састоје из следећих целина: „Појам споменика културе“, „Основни подстицаји, приступи и значај чувања културних добара, њихова систематизација и валоризација“, „Историјат заштите и развој идеја о заштити споменика у Европи“, „Историјат заштите споменика у нашој земљи“ и „Организациона структура, техничка и правна заштита споменика“. На почетку скрипта стоји иста ауторска напомена као у *Музеологији*, а на крају се налази списак литературе. Проширујући наставни програм на поље споменика културе, професор Јовановић је отворио простор за даљи теоријско-методолошки развој предмета и прелазак у следећу, теоријско-синтетичку фазу музеологије. Другим речима, тиме је најављен суштински прелаз од „науке о музејима“ према „науци о баштини“.

ЗАКЉУЧАК: КА „САВРЕМЕНОЈ НАУЧНОЈ ДИСЦИПЛИНИ“

Крај емпиријско-дескриптивне фазе у класификацији музеолошке мисли и почетак нове теоријско-синтетичке фазе, одређен је по Мароевићу оснивањем *Међународног комитета ICOM-а за музеологију* (ICOFOM / International Committee for Museology) 1976. године. Циљеви ICOFOM-а тако одређују оквире ове фазе музеологије, а они су: утемељење музеологије као научне дисциплине, проучавање и развијање музеја и музејске струке, те подстицање критичког промишљања музеолошких трендова. Када Јовановић (1976а, стр. 1) у *Музеологији* пише да „циљ музеологије није музеј, већ је само средство да се досежу принципи и нови методи сакупљања и чувања музејске грађе“, додајући да се ови практични задаци „све теже одвајају од теоријских и научних тумачења“, он заправо показује да је јасно да је једној парадигми дошао крај. Године 1978. настава из предмета музеологија на Филозофском факултету у Београду прелази у надлежност групе професора са одељења за историју уметности, археологију и етнологију, да би се заслугом професора Лазара Трифуновића предмет коначно усталио на Одељењу за историју уметности.³ Ова промена, која је комплементарна са ширим мултидис-

³ Из некадашње Мано-Зисијево и Дробњаковићеве *Музеологије*, те Јовановићеве *Музеологије и заштите споменика културе*, на Одељењу за историју уметности развили су се предмети Музеологија и заштита културних добара, потом Музеологија и Заштита наслеђа. Ови предмети били су намењени студентима завршних година историје уметности, етнологије и антропологије и археологије. У последњој реформи наставе (2009. године), оснивањем Семинара за музеологију и херитологију, усталили су нови предмети и распоређени од прве до четврте године основних студија: Увод у студија баштине (прва година), Херитологија (друга година), Музеологија (трећа година), Херитолошке технологије и Историјски модели музеализације (изборни предмети за трећу и четврту годину). Такође на нивоу мастер и докторских студија формирано је више музеолошких и херитолошких предмета. Треба напоменути да је музеологија као наставни предмет 2012. године враћена и у програм студија Одељења за етнологију и антропологију, под називом Етнолошка и антрополошка музеологија.

циплинарним интересовањем за чување и проучавање сведочанстава прошлости (Bauzinger, 2002, стр. 308–309; Šola, 2003, стр. 15–28; Brown, 2005, стр. 40–61; Асман, 2011, стр. 7), може се у складу са назначеном класификацијом означити као крај емпиријско-дескриптивне и почетак нове *теоријско-синтетичке* фазе музеологије у настави на Филозофском факултету у Београду (упор.: Bulatović, 1986, стр. 49–50; Bulatović, 1994, стр. 403–421; Радић, 2009, стр. 187–199; Gavrilović, 2011; Радић, 2012).

Шта су, дакле, домети емпиријско-дескриптивне фазе музеологије као наставног предмета на Филозофском факултету у Београду? У својим скрџпима Дробњаковић (s. d., 1) дефинише музеологију као „науку која се бави свим питањима рада у музеју“, док Мано Зиси (1970, s. p) елаборира овај став и каже: „музеологија је наука о музејима, која расправља о питањима архитектуре музејских грађевина, њихове основе, осветљења циркулације, безбедности, организације, радионица, магазина, о размештају предмета по дворанама, о унутрашњем намештају, начину излагања, витринама, натписима, о предавањима, филмовима, каталозима, репродукцијама итд“. (У једној верзији скрџпата, насталој на основу бележака са предавања професора Мано Зисија стоји и овако одређење: „Музеологија се не бави музејима, то је наука о музејским предметима“).⁴ Упоредимо ли са овим полазиштима већ навођени Јовановићев став да „циљ музеологије није музеј, већ је само средство да се досежу принципи и нови методи сакупљања и чувања музејске грађе“ јасно је да су тако назначена почетна и крајња тачка једне фазе музеологије. Њен почетак је у базеновској бризи о музејском предмету и његовој поставци, а исходиште у информационом и документационом значају музеја у јавној комуникацији кроз емпиријско преиспитивање улоге музеја, те кроз описивање специфичне методолошке заснованости музејске и музеолошке праксе, како нас на то наводи Мароевић (1993, стр. 50–62). Ако су то теоријско-методолошка исходишта предмета музеологије, какви су били њени наставни домети?

„Београдски Универзитет не поставља значај теоријског и методолошког изучавања, са могућношћу постдипломских студија и стицања магистратуре и доктората из музеологије. Заузето је становиште да је целисходније организовати стручно усавршавање за музејске раднике и ликовне педагоге које би поред пословне специјализације продубљивало општу музејску културу, али ова идеја због кадровских тешкоћа још није реализована“. Тако Мано-Зиси (1984, стр. 12) одговара на молбу да резимира домете музеологије као наставног предмета на Филозофском факултету у Београду. Чини се да се овом искусном одговору мало шта може додати, осим утисак да он веома прецизно сумира и наставне домете оног што смо овде назвали емпиријско-дескриптивном фазом музеологије.

⁴ Сва наведена скрџпта налазе се у документацији Центра за музеологију и херитологију Филозофског факултета у Београду.

*

Године 1994. објављена је, први пут као званично издање, *Музеологија и заштита споменика културе* Миодрага Јовановића, двадесетак година након шапирографисане верзије и са донекле модификованим садржајем. (Истина, постоји једно раније издање – средњошколски уџбеник за „трећи разред усмереног образовања преводилачке и архивско-музејске струке за занимање: музејски документаристи и музејски манипулант“ – в. Јовановић, 1986). Иако је теоријско-методолошки припадала једном другом времену, ова књига је садржајно обухватила и елегантно сумирала емпиријско-дескриптивну фазу музеологије на београдском Филозофском факултету. То је чини веома значајном: са једне стране је фундирала предмет, а са друге отворила простор за развој теоријско-методолошких приступа. Тога је био свестан и њен аутор.

Крајем маја 2011. године, професор Јовановић, одазивајући се на молбу библиотекарке Одељења за историју уметности Александре Шкорић да библиотеци достави још један примерак његове *Музеологије*, јер су постојећи били оштећени од честе употребе, оставио је библиотекарки и пропратно писмо. У њему се присетио како је након докторирања као млад кадар, без пуно могућности да бира, добио у задужење наставу из музеологије. Инспириран својим професорима и истраживачким радом, Јовановић пише како је: „... прионуо на посао. И, одмах срочио скрипта. Дичим се што сам предмет проширио, разумно и практично, нераздвајиво, и на заштиту споменика културе ... Остала је радост због корисности педагошког труда. Признајем, обрадује ме што књижурак и данас служи. Радостан сам и зато што је Драган [Булатовић] од предмета начинио савремену научну дисциплину“.⁵ Издавањем књиге *Музеологија и заштита споменика културе* Миодрага Јовановића и формално је заокружена емпиријско-дескриптивна фаза музеологије као предмета на београдском Филозофском факултету, започета давних послератних година. Велики утицај ове књиге (у форми скрипта или званичног издања) на образовање музејских кадрова у Србији био је, сходно, и од великог значаја за развој овдашњих музејских пракси и институција. Као што смо истакли на самом почетку овог текста, научне и стручне парадигме се мењају – *scripta manent*.

ЛИТЕРАТУРА

- Асман, Ј. (2011). *Култура памћења*. Београд: Просвета.
 Bauzinger, Н. (2002). *Etnologija*. Београд: XX век.
 Brown, М. F. (2005). Heritage Trouble: Recent Work on the Protection of Intangible Cultural Property. *Journal of Cultural Property*, 12 (1), 40–61.

⁵ Захваљујем се колегиници Шкорић која ме је упутила на ово писмо. Копија писма налази се у документацији Центра за музеологију и херитологију Филозофског факултета у Београду.

- Булатовић, Д. (2005). Баштинство или о незаборављању. *Крушевачки зборник*, 11, 7–20.
- Bulatović, D. (1994). Art and Museality. *Зборник Филозофског факултета у Београду*, Серија А, XVIII, 403–421.
- Bulatović, D. (1986). Teorijska legitimnost muzeologije. *Informatica museologica*, 1–4, 1986, 49–50.
- Вујновић, А. (2013). Предисторија историјског музеја Србије: Историјска музејска делатност у Србији од 1840 до 1963. године. У *50 година Историјског музеја Србије: 1963–2013*. Београд: Историјски музеј Србије, 7–48.
- Гачић, Д. (2005). *Миодрaг Грбић (1901–1969): живот и дело*, Нови Сад: Музеј града Новог Сада.
- Gavrilović, Lj. (2011). *Muzeji i granice moći*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Gob, A, Drouguet, N. (2006). *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris: Armand Colin.
- Gob, A., Druge, N. (2009). *Muzeologija: istorija, razvoj i savremeni izazovi*. Beograd: Clio – Narodni muzej.
- Драгојевић, П. (1998). Одељење за историју уметности. У: *Филозофски факултет 1838–1998*. Београд: Филозофски факултет.
- Докнић, Б., Петровић, М. Ф., Хофман И. (Ур). (2009). *Културна политика Југославије 1945–1952. Зборник докумената. Књ. 2*. Београд: Архив Југославије.
- Духаћ, М. (1949). *Одржавање музејских предмета*. (Музејски приручник 2). Београд: Просвета.
- Drobnjaković, B. (s.d). *Muzeologija*. Beograd: Filozofski fakultet.
- Јовановић, З. (ур.) (2014). *Књига о Мићи. Сећања на једно постојање*. Београд: З. Јовановић.
- Јовановић, М[илка]. (1997). Професор др Боривоје М. Дробњаковић. *Гласник Етнографског института*, 46, 27–33.
- Јовановић, М[иодраг]. (1996). Ђорђе Мано-Зиси. *Гласник Српског археолошког друштва*, Књ. 12, 283–285.
- Јовановић, М. (1994). *Музеологија и заштита споменика културе*, Београд: Филозофски факултет – Плато.
- Јовановић, М. (1986). *Muzeologija: udžbenik za трећи разред усмереног образовања преводилачке и архивско-музејске струке за занимање: музејски документаристи и музејски манипулант*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Јовановић, М. (1976а). *Muzeologija*. Beograd: Filozofski fakultet.
- Јовановић, М. (1976b). *Zaštita spomenika kulture*. Beograd: Filozofski fakultet.
- Коларић, М. (1952) Први кораци ка заштити старина и Јанко Шафарик. У *Зборник заштите споменика културе*, књ. 3, св. 1, 25–38.
- Mano-Zisi, Đ. (1984). Muzeologija kao nastavni predmet na Filozofskom fakultetu u Beogradu. *Informatica museologica*, 1–3, 11–13.
- Mano Zisi, Đ.(1970). *Muzeologija*. Beograd: Filozofski fakultet.
- Марковић, М. (1981). *Филозофски основи науке*. Београд: САНУ.
- Мароевић, I. (1993). *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Медаковић, Д. (1991). *Ефемерис: хроника једне породице*, књига 2. Београд: БИГЗ.
- Музејски приручник* (1949) 1, Београд: Просвета.
- Müller-Straten, C. (1998), Editor's preface. In: Maroević, I. *Introduction to Museology: The European Approach*. München: Vlg. Dr. C. Müller-Straten.

- Радић, Н (2012). *Пусен и петокрака: збирка слика друга Председника*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Радић, Н. (2009). Музејски ум Џозефа Корнела. *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*, 5, 187–199.
- Šola, T. (2003). *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji: prema kibernetičkom muzeju*. Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM.

Milan Popadić

SCRIPTA MANENT: MUSEOLOGY AS A SUBJECT AT THE FACULTY OF PHILOSOPHY IN BELGRADE (EMPIRICAL-DESCRIPTIVE PHASE 1948–1978)

Empirical-descriptive phase of Museology at the Faculty of Philosophy in Belgrade can be placed in the period between 1948 and 1978. The first part-time teachers of the museology were dr. Đorđe Mano Zisi, curator of the National Museum in Belgrade, for the students of art history and archeology (until his retirement in 1972) and dr. Borivoje Drobñjaković, director of the Ethnographic Museum, for the students of ethnology (until his death in 1961). After the death of Professor Drobñjaković, ethnology students have joined the class of professor Zisi. As the first full professor of museology dr. Miodrag Jovanovic was elected in 1974. He expanded museology program to include protection of cultural monuments, which announced the next phase of development of museology as an educational teaching subjects at the Faculty of Philosophy in Belgrade. Thanks to the surviving written lecture material, individually arranged by subject teachers, it is possible to reconstruct the curriculum of museology at this stage.

In his lectures Drobñjaković defines museology as “the science which deals with all matters of work in a museum”, while Mano Zisi elaborates this view and says: “Museology is the study of museums, which discusses issues of museum architecture buildings, their basics, lighting, circulation, safety, organization of workshops, magazines, on the disposition of the case through the halls, the interior furniture, method of exposure, cabinets, descriptions, of lectures, films, catalogs, reproductions, etc”. These views are starting point of empirical-descriptive phase. The early period is characterized primarily by the impact of the School of the Louvre (École du Louvre) and Germain Bazin as its leading exponent. At the end of this phase we can find Jovanovic’s view that “the aim of museology is not a museum, but it is only a means to reach new principles and methods of collection and preservation of the museum collection”. In other words, this phase starts in “bazinesque” care about the museum and its setting, and finishes in the notion of the information and documentation importance of museums in public communication through an empirical examination of the role of museums.

Educational achievements of this museological phase could be summarized in the words of professor Mano Zisi, written in 1984: “Belgrade University does not set the importance of theoretical and methodological studies, with the possibility of graduate studies and the acquisition of master’s and doctorate in museology. Its occupied the position that it is better to organize vocational training for museum professionals and art educators who in addition to general expertise would extend museum culture, but the idea have not been realized.” In the following phase of museology at the Faculty of Philosophy in Belgrade focus have changed precisely in the field of development of theoretical and methodological grounds, but the influence of the previous phase remains very influential to the present day.

A. Popovska,

National Conservation Centre-Skopje, Skopje, Macedonia
angelina_popovska@yahoo.com

S. Mamucevska-Miljkovic,

National Conservation Centre, Skopje, Macedonia

L. Kovacovska

Museum of Macedonia, Skopje, Macedonia

SCIENTIFIC RESEARCHES OF THE UNIDENTIFIED ICON FROM THE MONASTERY KARPINO NEAR KUMANOVO

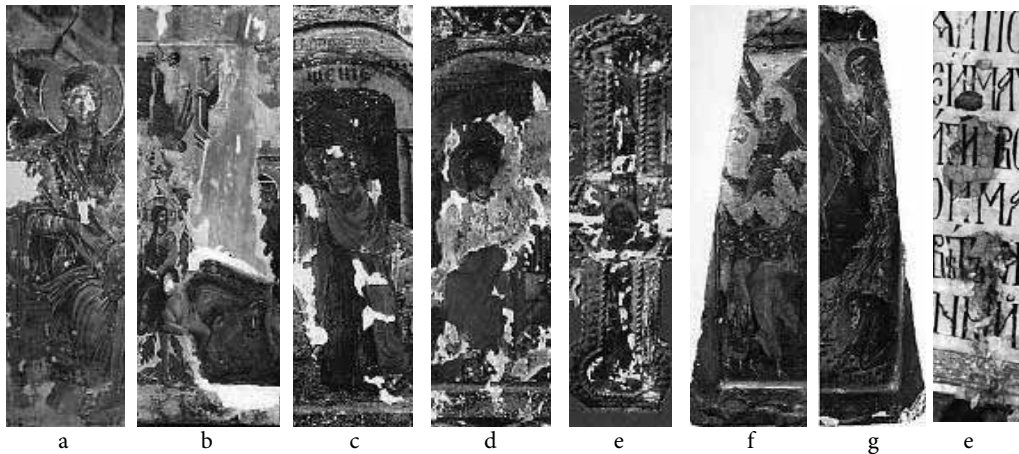
Abstract: The Monastery of Karpino is located near Kumanovo, in the north-eastern region of the Republic of Macedonia. The church dates from 16th Century and is dedicated to the “Presentation of the Virgin in the Temple”^[1]. During the centuries many changes occurred in the architecture and the church interior as well. Renovations of the iconostasis and the icons were mostly performed during the period of the reformations (so called the period of Macedonian renaissance). The refreshments on the icons, recognized as over-painting layers, greatly change the appearance of the old icons’ images. The present, extended new iconostasis^[2] with both wings to the north and south, has become a religious compilation of various painting styles, recorded through the groups of icons embedded in the iconostasis rows. Scientific assertions focused on investigating the groups of icons from different periods, as well as their positions on the old and new iconostasis^[3] while the conservation processes focused on removing the over-painted layers to discover the date of creation of the old icons. These conservation researches aimed at discovering the unsettled issues concerning the close-up identification of the second Despotic icon from the old iconostasis. The already identified Despotic icon titled “The Prophets Announced You” from 16–17th Century^[4] was compared against was compared against the unidentified icon found in the same church. The analysis performed on both icons unveiled the modifications that emerged along with the developing iconostasis’ changes.

INTRODUCTION

The icons from the Monastery of Karpino have been veiled in mystery regarding to their dating and position on the iconostas.^[5] Considering the fact that the icons in the Church “Presentation of the Virgin in the Temple” belong to different centuries, scientific assertions focused on investigating the dating of the iconostasis icons, as well as their positions on the old and new iconostasis.^[6] The present, extended new iconostasis^[7] with

both wings on the north and south, became a religious compilation of various painting styles, recorded through the groups of icons embedded in different iconostasis rows. Conservation processes for removing the over-painted layers were engaged on several groups of icons. (The ones from the Samokov School dated 1813/14,^[8] the group of icons from the 19th century,^[9] the Royal Doors, Holy Cross, and the seven Feast icons from the 16–17th centuries.^[10] Underneath these layers, in the base of the Holy Cross, an inscription was discovered, précising the year 1607, which provided an exact data on the creation of several icons from the early 17th Century.^[11]

Fig. 1



Detail from the over-paintings (a) – Frescoes (b) – Feast icons from 16-17th Century, (c-d) Royal Doors from 16-17th Century, (e) Holy Cross from 1603 year, (f-g) Feast icons that were cut off from the side and over-painted, (h) Jesus Christ from 1813/14.

The church mobilliar was renovated twice, in 19th Century, during the reformations and in early 20th Century, the periods that interact with the economical and national changes in the turbulent historical episode of R. Macedonia.^[12] During these renovations the old icon images suffered plenty modifications, including changes in the iconostasis' construction. Some of the old icons with apparent damages had been displaced or repaired by over-painting layers. The other ones were cut off from one or the other side (Fig. 1) just to be embedded in the new iconostasis, which was erected in 1892.^[13]

Fig. 2



Front and back side of the icons: a) “The Prophets Announced You-Presentation of the Virgin in the Temple” and (b) Detail: Signature of the painter Trajko Muftinski, 1920 signed in the right lower corner of the “Presentation of the Virgin in the Temple”; (c) Painted cardboard with the scene of “Sts. Cyril and Methodius” and a fragment from the unidentified dedication on the back side

The first identified Despotic icon “The Prophets Announced You” (Fig. 2-a) from the old iconostasis sustained several fragments that reveal the part of the scene with the painted throne of the Virgin Mary and the figures of the prophets painted on the frame.^[14] The back side of this icon was subsequently painted in 1920 with the scene of the “Presentation of the Virgin in the Temple” by the painter Trajko Muftinski from Kumanovo (Fig. 2-b).^[15]

New researches focused on the unidentified icon that was found in the same church hanging on the south wall area of the nave. The first appearance of this icon was the painted cardboard attached on the wooden support, with the scene of “Ss. Cyril and Methodius” dating from 1920. On the other side it sustained a gilded fragment, engraved with two concentric circles suggesting an older icon (Fig. 2-c). The unsettled issues concerning the Despotic icons of the old iconostasis from the Monastery of Karpino, which is assumed to have been lost or destroyed, bring the unidentified icon to exceptional importance. Further researches followed the damages and the subsequent interventions that changed the original icon appearance and its primeval, painting dedication.

1. SCIENTIFIC RESEARCH

Researches had attempted to identify the type of material – wood, canvas, preparation layer, bole, gilding, pigments, varnish. To that end, micro-destructive and non-destructive analysis were carried out, such as micro chemical and histochemical analyses, the x-ray fluorescence spectroscopy, wood analyses, including also biological and entomological analyses for the identification of the wood type and the species of wood boring insects. These investigations contributed to the similarities or differences between these icons and the possibility of establishing a theory for identifying the second Despotic icon.

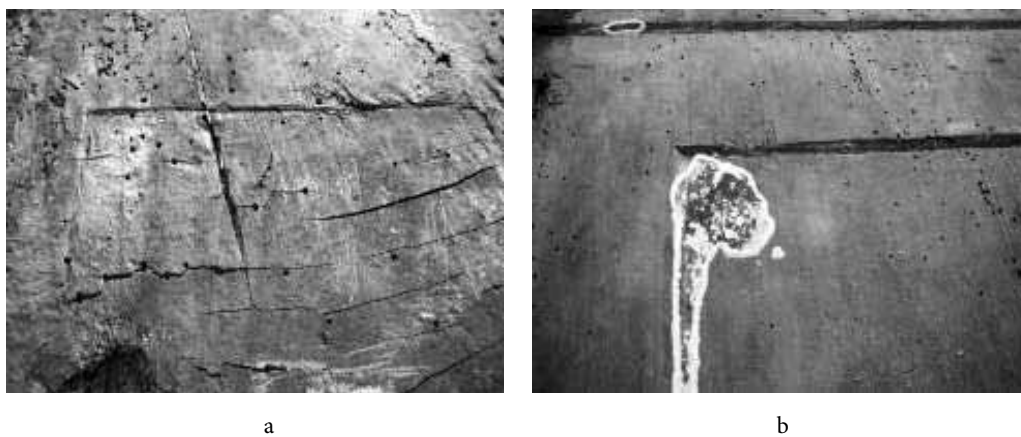


Fig. 3

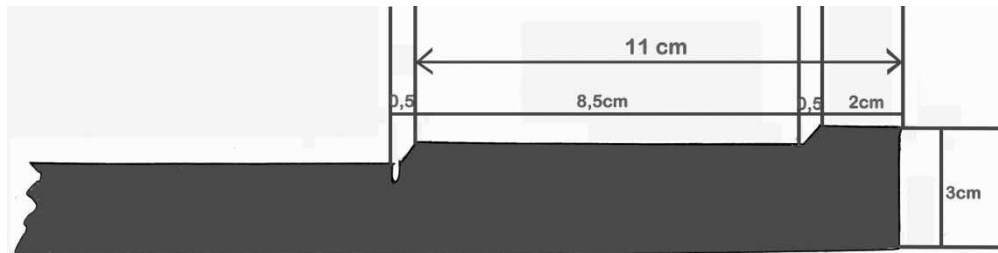
Details: (a)-Hollowed out surface and shallow frame recorded in traces from the unidentified icon, (b) Hollowed out surface and shallow frame from the icon “The Prophets Announced You”

a) *Wood analyses: condition and technique*

The fragment from the unidentified icon confirmed traditional technique signified in several system layers: wooden support, linen canvas, gypsum ground, painted layer and a natural resin. The *wooden support* included signs of basic preparation of the wooden surface. The central part of the panel surface was hollowed out and surrounded by the elevated shallow frame, now recorded in traces (Fig. 3). The board made from the root and core area of the wooden hull, caused thus a tendency of opposing forces that contributed to its distortion and cracking. The panel consists of two parts: the main table (43.5 cm x 96cm) and an added part (9.5cm x 96cm) inserted with two wooden wedges on the right side.

The wooden support of the other icon “The Prophets Announced You” is monolithic board, tangentially cut off (64cm x 96cm x 3 cm) and frame width 8.5 cm + 0.5 (shallow angled edge) + 2 = 11 cm (Fig. 4). The hollowed out surface from the icon “The Prophets Announced You” is of dimensions: 42cm x 72cm and the elevated frame is 11cm in total (8.5 cm + 0.5 (shallow angled edge) + 2). These measurements correspond with the dimensions of the unidentified icon. Both icons possess identical height of 96 cm (Fig. 5).

Fig. 4



Graphic display of the cross-section of the wooden support from the icon “The Prophets Announced You” with the dimensions of the hollowed out central surface and elevated frame

Fig. 5



Both icons beside each other display their identical height of 96 cm

Both icons suffered numerous burnt spots on the hollowed out central part that were caused by candle light peaks. Such evidence led us to the conclusion that these iconic items now represented by the remaining fragments were subject of worship.

Biological and entomological analyses of wooden supports

Multiple features of the wooden support were analysed visually and under microscope (Fig. 5, 6, 8). These analyses led to determining the following factors: the type of wood, the active presence of wood boring insects, the presence of wood decay fungi, species of *myxomycetes* level of degradation of the substrate, moisture content, mechanical damage, as well as condition of gesso and painted layer. Samples were taken from both icons with the intention of biological – morphological examinations.

– Preparation of samples for the analysis

Old and damaged wood is difficult for identification of its type because of its destroyed cellular structure. Firstly, the flushing is performed on samples in 50% alcohol and then samples were softened by immersion in a solution of alcohol, water and glycerine in the ratio 1:1:3 for 3–5 hours. Analysis of the cell structure requires softening of the sample and preparation for cutting the micro sections. Staining with safranin facilitates identification at the preliminary preparations.

– Analysis of the prepared samples under a microscope

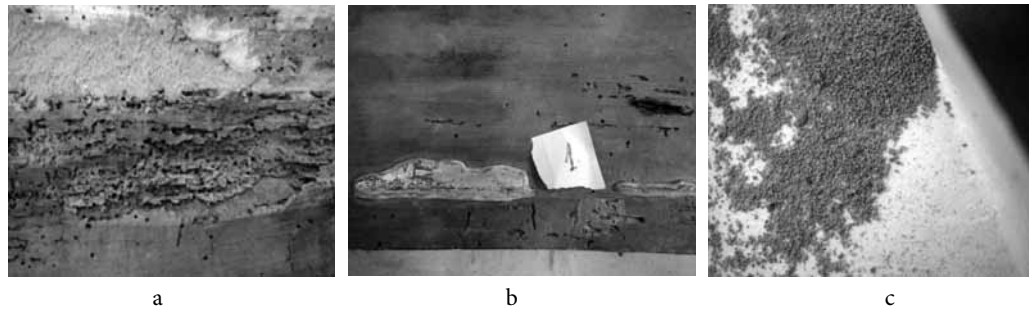
We observed the section sample placed on a slide glass under a light microscope^[16] with account to the following factors: cell content, density and structure of wood, width, the numerical content of cells, form of cells (single or multiple), shape and placement of parenchymal cells, their density and size, the presence of resin canals and other features. Species generally divide in deciduous and coniferous species. The conifer types are much simpler to identify initially on the genus, family and type. Deciduous types are more complicated, but they are initially classified into diffuse porous, semi-diffuse porous or ring porous and the particular wood type can be determined according to their specific cell characteristics.

– Determination of the presence of insects, degree of degradation and mechanical properties

Wood destroying insects can be determined by the characteristics of damage: presence of insects, dead or alive, stage of their development, insect parts (wings, casings), shape and size of the exit cavity they leave in the wood, texture of their frass, pellets and chippings and pupal chamber. We analyzed their structure, composition and content of the frass taken from inside the holes. The analysis of the frass under microscope confirmed separated cylindrical forms, particles of feces and tapered frass pellets, typical feature of Fam. *Anobiidae*, species *Anobium Punctatum* (De geer) (Fig. 5-c). The insects corrupted the sapwood and heartwood, completely destroyed the soft parts of the growth rings and decomposed the cellulose. The frass is not smooth and fine because it contains

clear cylindrical particles, separated from feces. Environmental condition and degradation by moisture content contributed to the development of fungi, with typical brown rot in the middle of the first icon with characteristic rectangular and square shapes.^[17]

Fig. 6



Samples location – (a) From the unidentified icon, (b) From the icon “The Prophets Announced You”, (c) – Analysis of the frass

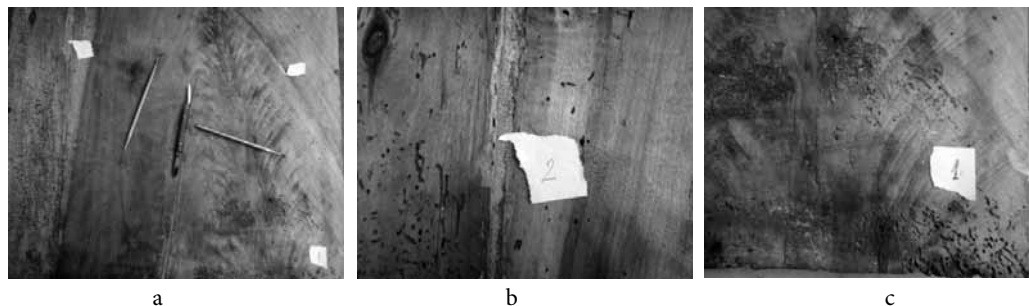
b) Result of wood identification

1. Samples from the wooden board of the unidentified icon

The wood is monolithic board in tangential direction with clearly separated hardwood of softwood. It is made of Poplar tree, where more than 70 % of the tangential section is on hardwood and the rest is sapwood.

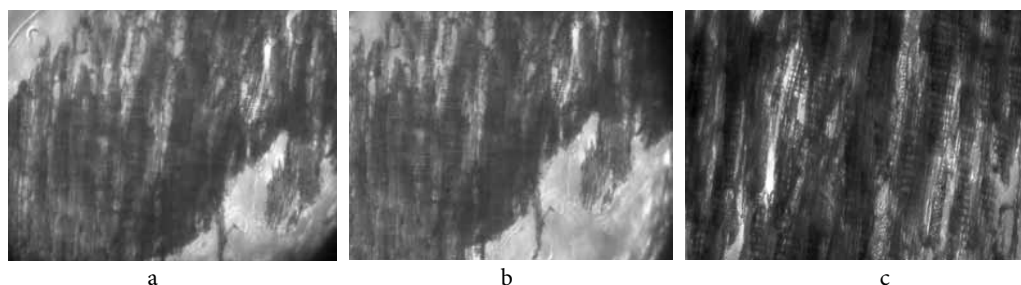
The anatomic microscope analyses pointed to the family Salicaceae, genus *Populus*, species *Populus Alba L.* (white poplar). Poplar belongs to diffuse porous to semi-ring-porous species with clear boundaries between the rings in the transition, from early to latewood. Parenchyma cells are rare and diffuse oriented. Perforated plates with scalars form, rows from 10–15 (sometimes up to 25 lines), with looks of grid, normally set at wooden rays. Wooden rays are homogeneous, in some portions they are wide with clear square cells, often placed in series (2–4). Broad rays are occasionally wide and numerous, clearly visible, in rows 4–5 and then followed by small and diffuse series. Average heights of the rays are 10–25 cells. The *Populus* species are Similar to *Salix*. We cannot

Fig. 7



(a, b, c) –Three locations of the samples for wood analyses of the unidentified icon

Fig. 8



(a, b, c) – Microscopic photos of the wooden rays from the samples of the unidentified icon

clearly distinguish species of *Populus Alba* from each other based on their wood anatomy. It is also difficult to distinguish it from species of the genus *Betulaceous* (Fig. 7).

2. *Samples from the wooden board of the icon “The Prophets Announced You”*

Three samples (Fig. 8) from different places of the wooden support identify coniferous genus *Panacea Abides Alba Mill*, Silver Fir, with striking boundaries of the rings and gradual transition from early wood to latewood. The resin canals are not visible, but wooden rays are homo-cellular with an average ray height 15 to 25 (sometimes up to 40) cells. Resin canals are absent and rays are without tracheid.

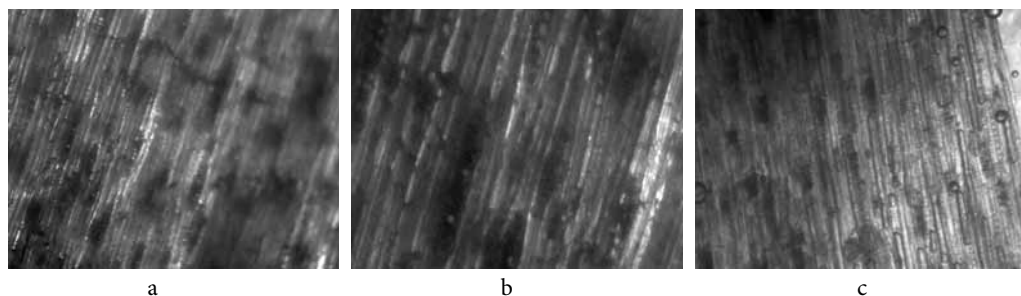
Fig. 9



(a, b, c) – Location of the samples from the icon “The Prophets Announced You”

Tracheids are almost uniform in tangential section and set with uni-serial rays. Some of them have resin canals and are indistinguishable from the white pine, because they visually have many similarities (Fig. 10).

Fig. 10

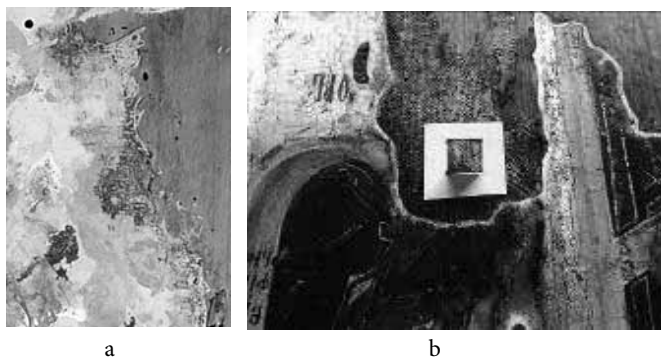


(a, b, c) – Microscopic photos of the wooden rays from the samples of the icon “The Prophets Announced You”

c) Textile analyses

The samples taken from the canvases from both icons identify canvas with medium thickness and density of the fabric of 1cm^2 is 10×10 – in thread and bases (Fig. 11).

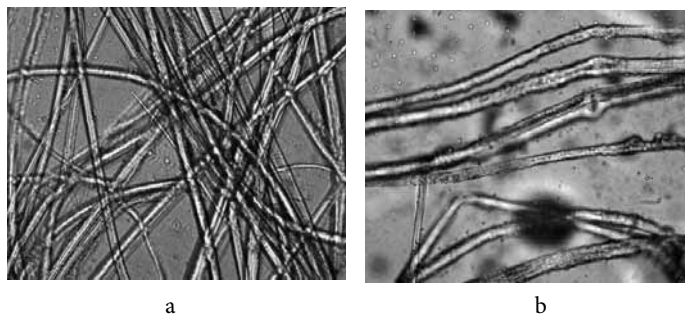
Fig. 11



Details of the fabric (a) – The canvas from the unidentified icon, (b) The canvas from the icon “The Prophets Announced You”

Sample, with the dimensions 2-4 mm was taken from both icons for textiles fibres identification. We made the preparation by placing a few strings of the canvas on a glass slide in a solution of glycerine and distilled water, which established linen as carrier substrate. The analyses' results of the canvas textiles identified linen textile fibres presented in microphotography (Fig. 12).

Fig. 12



Fragment of linen textiles fibres photographed with AxioCam binocular microscope Axioplan 2 – ZAISS in increments of 200-500 X, (a) Textile fibres from the icon “The Prophets Announced You”, (b) – Textile fibres from the unidentified icon

d) Analyses of the painting materials

Several samples taken from both icons were analysed from the cross-sections (prepared by embedding each samples in polyester resin in moulds sized $1 \times 1 \times 1$ cm) with an optical microscope (Carl Zeiss Axioplan2). The optical microscopy used provided information about the thickness and stratigraphy of the paint layers. Using AxioCam mounted on microscope, we recorded the images of the cross-sectioned samples. The

magnification of 100x and reflected light was used. In order to determine the nature of binding media in the preparation layer and pigments, we obtained the histochemical and micro chemical analysis, as well as chemical composition of bole and preparation layers.

X-ray fluorescence spectrometry (XRF) is frequently applied for measuring the chemical composition of cultural properties because of its rapidity and non-destructiveness. The gilded layer, pigments, as well as the preparation layer used in these icons have been analysed by XRF analyses so as to obtain information about the chemical compound.

– *Preparation layer*

The main detected elements in the ground layer of the icon “The Prophets Announced You” are S, Ca, and the same elements are present in the fragment of the second icon. The presence of Ca and S as major elements is an indication that for the gypsum ground layer. There are no differences in the chemical composition of the preparation layers in both icons, as well as in gilding. The micro chemical analyses and the histochemical test applied on the samples confirmed that the preparation layer is calcium sulphate – gypsum ($\text{CaSO}_4 \times 2\text{H}_2\text{O}$) mixed with animal glue and a small amount of oil. The layer of the ground has white colour with medium thick, homogeneous and fine crystal formed structure, signifying minor cavities through whole volume (Fig. 13)

– *Drawing pattern, bole, golden leaves*

Engraved drawing pattern on a gypsum ground is notable also on the aureoles engraved with two concentric circles (Fig. 14). We identified that the thin layer of yellow applied bole above the gypsum ground was used for gilding. The *golden leaves* indicate a compound of gold – Au (Fig. 15–16). The XRF analyses show that the gold component used for gilding in both icons has high-purity with insignificant impurities of silver and copper.

Fig. 13

Fig. 14

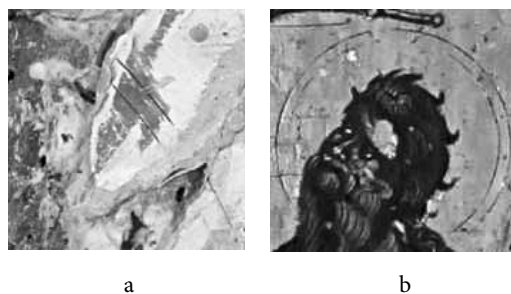
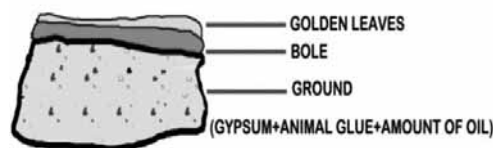
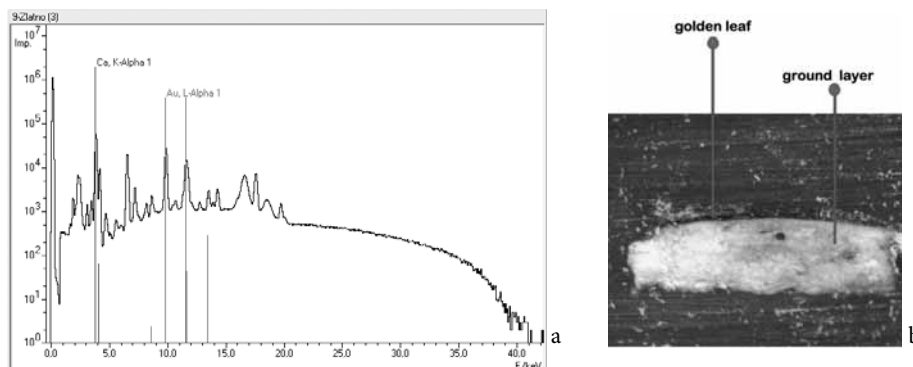


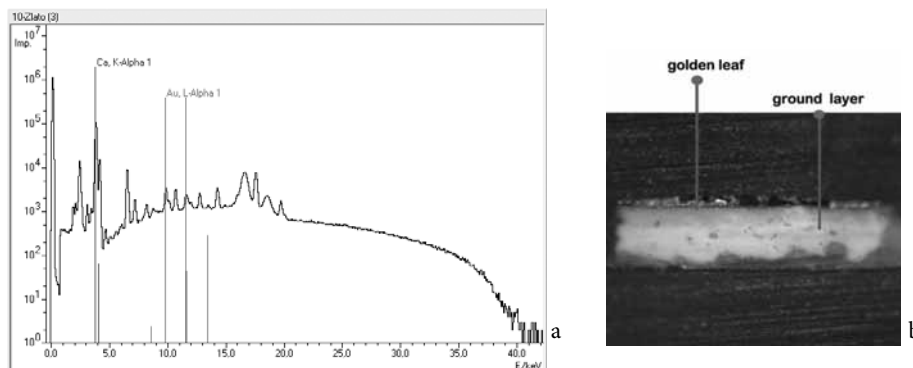
Fig. 13 - Graphical description of the multi-system layers: gypsum ground, bole and golden leaf,
 Fig. 14- Details: (a) Two engraved concentric circles from the fragment of unidentified icon, (b) Engraved oriole with two concentric circles from the icon “The Prophets Announced You”

Fig. 15



(a) XRF spectrum from the icon “The Prophets Announced You” identifying Au-gold for golden leaves and gypsum in the ground, (b) – Microphotography of the cross-section

Fig. 16



(a) XRF spectrum from the unidentified icon identifying Au-gold for golden leaves and gypsum in the ground, (b) – Microphotography of the cross-section

– *Painting layer, pigments, varnish*

The pigments taken from the icon “The Prophets Announced You” were analysed with chemical and XRF analyses and the followed pigments were identified: red – vermilion HgS, lead white – $2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$, blue – azurite $2\text{CuCO}_3\text{xCu}(\text{OH})_2$. Analyses show that the painting technique is tempera (Fig. 17).

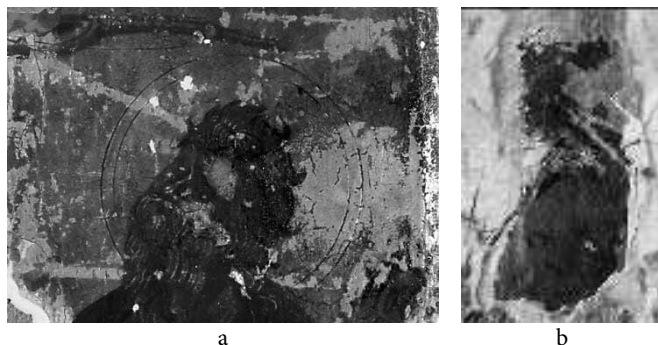
Fig. 17

colour	pigment	Chemical composition
Red	Vermillion	HgS
White	White lead	$2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$
Blue	azurite	$2\text{CuCO}_3\text{xCu}(\text{OH})_2$

Icon “The Prophets Announced You” - XRF analyses of pigments

In both icons we identified natural resin varnish, which oxygenated over in dark tarnish (Fig. 18).

Fig. 18



Details of the degraded varnish: (a) "The Prophets Announced You", (b) Fragment from the unidentified icon

e) Analyses of the former successive interventions performed on the unidentified icon during the 19 and 20 Century

These researches notified the subsequent interventions made in different time periods which contributed to the icon changes and conditions of the iconostasis. Identified modifications had occurred on both sides of the wooden support, resulting in changes of its initial processing and painting dedication.

The puzzling issue regarding the width of the icon, which doesn't correspond with the other Despotic icon became the main signal for the changes in the iconostasis construction and the embedding of the icon on the first Despotic tier.

- 19th Century interventions

Evidential cutting caused by a handsaw, recorded as indentations on the left lateral surface (Fig. 19), was the main reason for the narrowed width of the icon. After this intervention, the wooden board acquired a new dimension of 53 x 96 x 2cm. In this destructive intervention, we recognised the missing part of app.11 cm compared to the other Despotic icon. This missing part corresponds with the width of the frame, which, if added on to the left side that was cut, could equal the width of the icon (64 x 96 cm) identical to that of the other Despotic icon. The unidentified icon would gain identical size as the other icon: 64 cm x 96 cm (Fig. 20) presuming the part in question had been within the original dimensions.

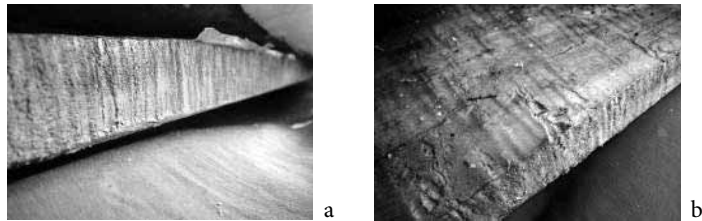
Thus, the elevated margin of the wide frame was levelled out by mechanical scraping to the level of the central part of the icon panel. These traces are still visible as traces on the originally erected frame.

The reason for cutting the wooden panel on its left side could, on one hand, lie in its damaged condition, proven by the biological analyses, but on the other hand, could

refer to the creation of a new dimension for the openings of the new iconostasis from the 19th Century.

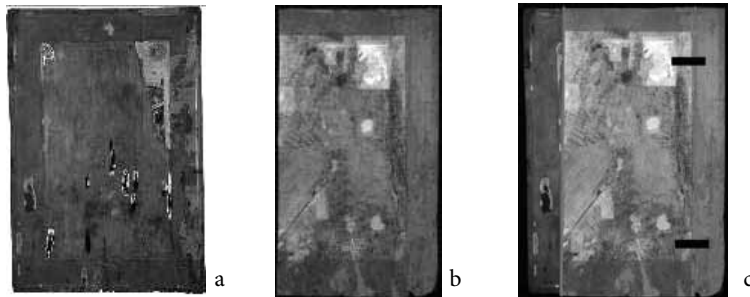
The identified fragment on the upper left corner directly pointed to new icon painting on the rear side, which prior to that necessitated preparation stage. Preparations entailed agglutinating the canvas from the back, which also strengthened the wooden support and provided enough stability for the next painting (Fig. 21) now recognized as a painting from the 19th Century. The remaining fragment from this painting (Fig. 22) confirms the similarity with the group of icons from 19th Century, recognized for the new iconostasis in the church (Fig. 23), which confirms the assumption that this icon had been restored on the new iconostasis and turned on its back, where the new painting was performed.

Fig. 19



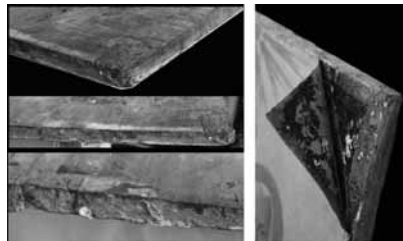
Details of the destructive cutting caused by a handsaw recorded as indentations on the left lateral surface

Fig. 20



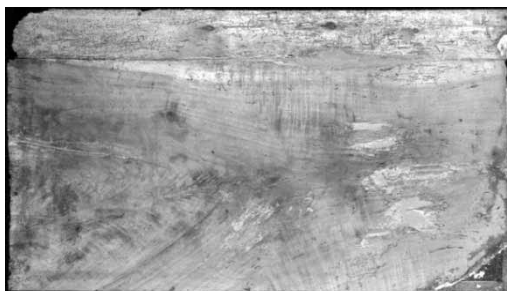
Graphical description of the central part and the wide frame: (a) – The icon of “The Prophets Announced You”, (b) – Unidentified icon marked with the residual frame, (c) - Both wooden supports laid on one another (overlapping) with part of the frame cut off from the left side of the frame and added part from the other icon. The right part of the frame is attached by two wooden pegs

Fig. 21



Painted cardboard (“Ss. Cyril and Methodius”) agglutinated and nailed on the wooden support from the back, (b) Remaining fragment from the 19th century iconography under the painted cardboard

Fig. 22



Fragment underneath the cardboard with the iconography from XIX Century

Fig. 23



(a) Feast icons from XIX Century from the new iconostasis in Karpino Monastery, (b) Detail: Removing of the old varnish

– 20th Century interventions

During different period in time, this canvas was ripped along with the iconography and a remnant of this violent procedure is a single part in the upper right corner. The stripped wooden surface was prepared for the following intervention made in 1920, completed with the attached painted cardboard (“Ss. Cyril and St. Methodius”) with the same dimension as the dimensions of the wooden support: 53cm x 96cm. The wooden support of unidentified icon was used twice from its rear side, once during the 19th Century and once in 1920 (Fig. 24) according to the analyses of its condition.

Fig. 24



(a) Removing of the attached cardboard “Ss. Cyril and St. Methodius”

Unlike this icon, the other one “The Prophets Announced You” didn’t suffer such modifications because the wooden support was not largely devastated, although over time, the iconography peeled and fell off in great amount, as a result of microclimate conditions. Therefore, the relative position of the solid panel was used in 1920 for new painting on the back with the scene of “The Presentation of the Virgin in the Temple”, which turned this icon into a two-sided one (processional).

RESULT

a) The changes of the first Despotic tier of the old and new iconostasis in the Monastery of Karpino

The appearance of the former Karpinski iconostasis made by the scientific findings points to certain dislocations and rearrangements in the iconostasis order especially in the first Despotic tier with assumptions of an old and new iconostasis. The old iconostasis had four evenly displayed fields in the first Despotic tier, where the vertical pillars were positioned cca.65 cm apart. These researches discovered the primal position of the two Despotic icons of Virgin Mary and Jesus Christ on the thrones on either side of the Royal doors. Compared to the already presented Royal Doors on the new iconostasis, the old ones were narrow. In that case, the first field on the south side was dedicated to the icon of “The Prophets Announced You” and the icon with the scene of “Jesus Christ on the Throne” was placed on the third field. The identification of the canvas, preparation layers and gilding recognize the traditional painting technique used in both icons. These characteristics brought to the conclusion of the unidentified icon as a second Despotic icon with the scene of Jesus Christ on the throne surrounded by scenes painted on the wide frame (Fig. 25-a) and its position on the old iconostasis (Fig. 25-b).

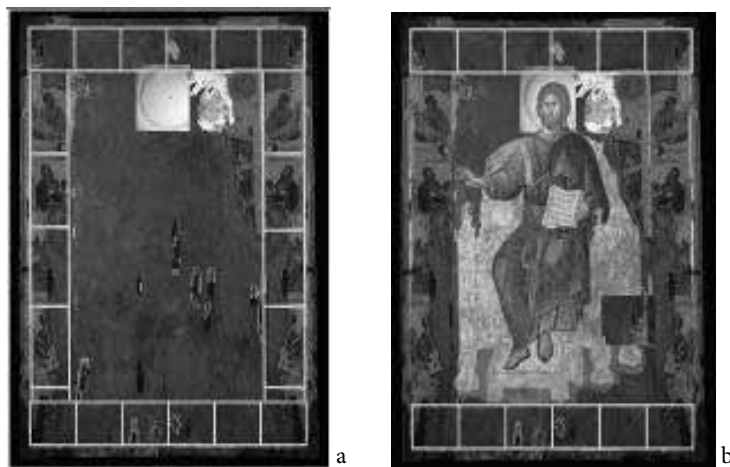


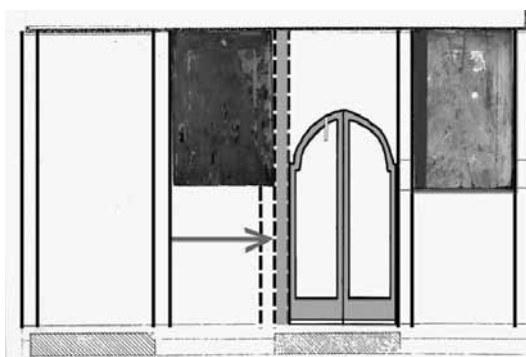
Fig. 25

- Possible reconstruction - (a) The scenes on the frame applied on the other side of the frame along with the two concentric engraved circles of the unidentified icon (b) - Possible reconstruction of the central panel with the scene of Jesus Christ on the throne applied on the two engraved circles of the existing aureole.

The new iconostasis erected in 1892 moved the third vertical pillar by 11cm^[18] to the north causing reduced space for the Despotic icon “The Prophets Announced You” and increased space for the Royal Door. Along with the moving of the third vertical pillar, the Despotic icon of “Jesus Christ on a throne” was substantially damaged, and used for the newly formed field on the new iconostasis. During the 19th Century renovations, the wooden support carrier was cut by 11cm on its left side, whereas the back was painted, just to fit in the altered dimensions of the newly formed field on the first tier of the iconostasis (Fig. 26-a). The rear side was painted and positioned as frontal presentation. This iconography is evident by the only preserved fragment in the right upper corner of the wooden support displaying the same characteristics as the four Feast icons from the 19th Century, already set in the spare fields of the new iconostasis (Fig. 26-b).

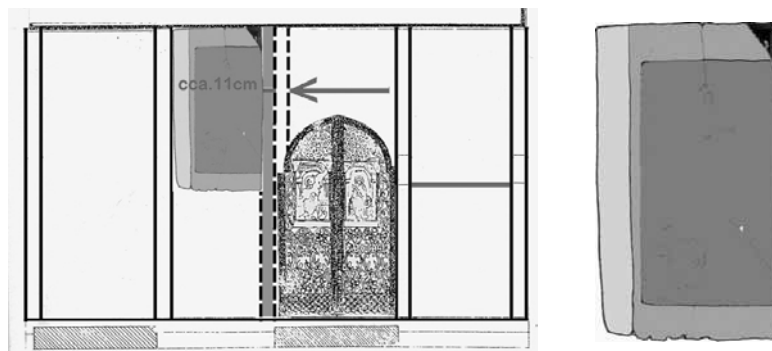
During the refreshments, the sustained ensemble of the old icons from the 16–17th Century was over-painted and placed along with the icons from the 19th century. The Royal Doors from the 16–17th Century were placed in the broader second field of the new iconostasis fitting thus the new dimensions.

Fig. 26a



R=1:20 – First Despotic tier of the old iconostasis with two Despotic icons: “The Prophets Announced You” and the unidentified icon as icon of Jesus Christ on the throne embedded in the old iconostasis fields and the old Royal doors

Fig. 26b



R=1:20 – Changes in the new iconostasis: (a) – The third vertical pillar moved to the north by cca.11cm and the position of the cut off unidentified icon, (b) – The unidentified icon painted from the back side with the iconography from the 19th Century sustained in fragment

Both Despotic icons, restored and placed on the southern wing of the extended iconostasis from 1920, continued to serve their function in the same church. Exposed on their rear side, they display the scenes of “Ss. Cyril and Methodius” and “Presentation of the Virgin in the Temple”.

CONCLUSION

For a long time the icons from the monastery have been veiled in mystery as concerns their dating and embedded position on the iconostasis. Considering the presently established fact that the icons in the church “Presentation of the Virgin in the Temple” belong to different artistic styles and periods, scientists were engaged in investigating the data of the iconostasis icons, as well as their positions on the old or new iconostasis.^[19]

The unsettled issues concerning the Despotic icons of the old iconostasis from the Monastery of Karpino, which is thought to have been lost or destroyed, bring the unidentified icon to an exceptional importance. These researches traced the course of the events and actions that brought a logical explanation about the transformations identified on the former Despotic icon until its present, damaged look.

The identified second Despotic icon “Jesus Christ on the Throne” became an example of permanent strive toward old icons survival and testimony. Former interventions, including its current damages, uplifted this icon to a cultural artefact that still records its existence. The results of these researches identified the centuries-long trends in the iconostasis changes. The emphasis on the first Despotic tier and its icons, as well as the type of maintenance of the old icons to serve again their congregational function, gave the logical outcome of the events and subsequent actions made in this church.

REFERENCES

- [1] С. Крстиќ, *Црковни споменици во Кумановско*, Куманово, 2012, pp. 66–68.
- [2] Appearance (graphic display) of the new iconostasis with the elements of the old iconostasis (Fig. 2) – М. Машник, *Захариј-можно име на зографот...*, Скопје, 2012, p. 262.
- [3] М. Машник, *Захариј-можно име на зографот на неколку иконописни дела во Македонија*, Прилози, МАНУ, Скопје, 2013, p. 255.
- [4] М. Машник, *Откриена престолна икона од Карпенскиот манастир*, *Утрински весник*, 4. 12. 2007.
- [5] Conservation project from the National Conservation Centre-Skopje -Conservation and Restoration of the Icons from the New Iconostasis in Karpino Monastery Nb. 07–167/9, 2011.
- [6] З. Расолковска-Николовска, *Иконостас Карпинског манастира*, *Зборник за ликовне уметности МС 16*, Нови Сад, 1980, pp. 297–289.
- [7] Appearance (graphic display) of the new iconostasis with the elements of the old iconostasis (Fig. 2) – М. Машник, *Захариј-можно име на зографот...* Скопје, 2012, p. 262.
- [8] М. Машник, *Икони од самоковски зограф на новиот иконостас од Карпенскиот манастир* Воведение на Богородица, *Партимониум* 9, 2011, pp. 253–254.
- [9] Feast icons from 19th century – Conservation project from the National Conservation Centre-Skopje -Conservation and Restoration of the Icons from the New Iconostasis in Karpino Monastery Nb. 07–167/9, 2011.

- ^[10] These icons from the 16–17 century from the Karpino monastery are exhibit in the Icon Gallery in the church” St. Nicola” in Kumanovo – (Fig. 5)– М. М. Машниќ, *Захариј-можно име на зографот*, pp. 257, 264.
- ^[11] М. Машниќ, Три прилози за проучување на иконописни дела од поствизантскиот период, иконописни, *Зборник (средновековна уметност)* 5, Скопје, 2006, p. 129.
- ^[12] Economical and national changes during the reformation period in 19th century – С. Крстиќ, *Црковни споменици во Кумановско*, Куманово, 2012, p. 140.
- ^[13] New iconostasis in Karpino monastery raised in 19th century and the north gate with the huge door was closed- З. Расокловска-Николовска, *Средновековната уметност во Македонија*, (Иконостасот во Карпинскиот манастир), Скопје, 2004, p. 462.
- ^[14] М. Машниќ, Зидното сликарство од Карпенскиот манастир Воведение на Богородица и неговите тематско-иконографски особености, *Патримониум*, 7–8 (2010), p. 308.
- ^[15] М. Машниќ, *Захариј-можно име на зографот...*, p. 256.
- ^[16] К. Čufar, M. Zupančič, *Wood Anatomy – Instructions for Laboratory Work*, University of Ljubljana Biotechnical Faculty Department of Wood Science and Technology – Ljubljana (2009), pp. 58–79.
- ^[17] U. Noldt, *Holzerstörende Insekten*, Fälle von gestern, Forschung von heute, Gefahren von morgen, (Hamburg) 2/2006, pp. 33–50.
- ^[18] Wooden vertical pillars vary in their dimensions because they are handmade. They divide the iconostasis into three equal vertical fields, except the space between the Royal Doors and the north gate which is cca.15cm shorter compared to the other iconostasis fields – З. Расокловска-Николовска, *Средновековната уметност во Македонија* (Иконостасот во Карпинскиот манастир), Скопје, 2004, p. 462.
- ^[19] З. Расокловска-Николовска, Иконостас Карпинског манастира, *Зборник за ликовне уметности МС 16*, Нови Сад, 1980, pp. 297–289.

LITERATURE

- Крстиќ, С. (2012). *Црковни споменици во Кумановско*. Куманово: НУ Музеј Куманово.
- Машниќ, М., М. (2012). Захариј – можно име на зографот на неколку иконописни дела во Македонија, *Прилози*. Скопје: МАНУ.
- Машниќ, М., М. (2007). Откриена престолна икона од Карпенскиот манастир. *Утрински весник*. 4. 12. 2007.
- Машниќ, М., М. (2011). Икони од самоковски зограф на новиот иконостас од Карпенскиот манастир Воведение на Богородица. *Патримониум* МК 9, 253–266.
- Машниќ, М., М. (2006). Три прилози за проучување на иконописни дела од поствизантскиот период, иконописни. *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 5, 121–137.
- Машниќ, М., М. (2010). Зидното сликарство од Карпенскиот манастир Воведение на Богородица и неговите тематско-иконографски особености. *Патримониум*, 7–8, 305–329.
- Расокловска-Николовска, З. (1980). Иконостас Карпинског манастира. *Зборник за ликовне уметности МС*, 16, 297–289.
- Расокловска-Николовска, З. (2004). *Средновековната уметност во Македонија (Иконостасот во Карпинскиот манастир)*. Скопје.
- Čufar, K., Zupančič, M. (2009). *Wood Anatomy – Instructions for Laboratory Work*. Ljubljana: University of Ljubljana Biotechnical Faculty Department of Wood Science and Technology, 58–79.
- Noldt, U. (2006). *Holzerstorende Insekten, Falle von gestern, Forschung von heute, Gefahren von morgen*, 2, 33–50.

А. Поповска, С. Мамучевска-Миљковић, Л. Ковачовска

НАУЧНА ИСТРАЖИВАЊА НЕИДЕНТИФИКОВАНЕ ИКОНЕ ИЗ МАНАСТИРА
КАРПИНО КОД КУМАНОВА

Карпенски манастир са црквом Ваведења Богородице налази се у североисточном региону Македоније, надомак Куманова. Манастирска црква, посвећена Ваведењу Богородице, потиче из 16. века (1592). Црква је доживела више промена у екстеријеру и ентеријеру, а најкарактеристичнији се догодила у 19. веку. Новоизграђена олтарска преграда из 1892. године је заменила старији иконостас, док су првобитне иконе из 16. века, односно из 17. века „освежене“ пресликавањем и потом постављене на нову иконостасну конструкцију. Трећи, проширени концепт иконостаса настао је спајањем северног и јужног крила, окупивши иконе из различитог доба, па и оних што припадају Самоковској школи из 1834/5. године. Укључено је и новосликање полеђине старих икона, као и пресликавање икона из 16. века. После конзерваторских радова (2001) иконостасних икона (седам празничних, Велики крст са акротеријом, Царске двери), који потичу из 1607. године (датум уписан на дну акротерије), изложени су у кумановској цркви Св. Николе. Нови истраживачки радови (2008–2011) обухватили су конзерваторске третмане на свим иконама затеченим на олтарској прегради, као и иконе из Карпенског манастира (Богородица са малим Христом, фриз са пророцима и *Чин апостола*), које се сад налазе у Народном музеју Македоније. Током недавних истраживања откривена је престона икона *Пророци су Те нагостили* из 16. века, која се својевремено налазила на првобитном иконостасу.

Нерешиви проблем око престоних икона из старог Карпенског манастира, за које се претпостављало да су изгубљене или уништене, истакао је у први план икону названу „Неидентификована дедикација“ (данас под рег. бр. 23388). Икона је пронађена током конзерваторског увида 2011. године. Била окачена је на зиду јужне стране наоса цркве Ваведења Богородице. Примарни изглед иконе је осликани картон из 1920. године, прикован на стари дрвени носач, чија је задња страна, са позлаћеним фрагментом, носила важне податке о старости иконе. Анализа њеног стања је унапређена анализом XRF флуоросцентне спектроскопије у смеру идентификације сликарског материјала и пигмената коришћених за њену израду. Упоредо су урађени и истраживачки радови, као и идентификација престоне иконе *Пророци су Те нагостили*. Тај подухват је послужио за компарацију састава и избор сликарске палете са иконом „Неидентификоване дедикације“. При том, предмет анализе су била компаративна истраживања ради идентификације елемената сличности и разлика између идентификоване (престоне) иконе са неидентификованом.

Анализе сликарске технике показале су истоветне системске слојеве код икона (платно, подлогу, болус, гравирани цртеж, бојени слој и позлату). Резултати физичко-хемијских анализа су потврдили коришћење истих пигмената (азурит, оловна бела, вермилион) у бојеном слоју, те исти састав подлоге ($\text{CaSO}_4 \times 2\text{H}_2\text{O}$), као и чистоћу позлате (Au) на позадини. Биолошке анализе дрвета су идентификовале избор дрвеног носача: четинар Pinaceae Abies alba Mill Silver Fir за израду иконе *Пророци су Те нагостили* и Populus alba за неидентификовану икону. Резултати анализа стања су дали логичан развој оштећења обе иконе. Нова димензија дрвеног носача неидентификоване иконе оцењена је као промена у иконостасној конструкцији, док је осликавање полеђина обе иконе идентификовано као „освежење“ настало 1920. године у склопу промене сликарског стила и изгледа новог, проширеног иконостаса. Постављањем на иконостас иконе су доживеле своју *реанимацију*, а нови, проширени иконостас, иако промењен, на одређен начин је осигурао њихову заштиту.

Учињена је и реконструкција иконе „Неидентификоване дедикације“, сада са препознатим Христом на трону. Тиме је наука обогаћена проналаском иконе. Преко призме мултидисциплинарних истраживања икона је стекла нови епитет – као друга престона икона са старог иконостаса цркве Карпенског манастира. Од изузетног значаја је конзерваторска анализа њеног стања, која је открила третман старих икона током векова. У том смислу, тип интервенције у време *македонског препорода* и у годинама између два светска рата говори о традиционалној бризи и начину преправке старих оштећених икона. Нова истраживања су открила и путеве вишевековног опстојања вредности некадашње престоне иконе до њеног садашњег стања.



**ЛЕПОТА У ОКУ ПОСМАТРАЧА –
*EKSPERIMENTALNA ESTETIKA I PSIHOLOGIJA***

**BEAUTY IN THE EYE OF THE BEHOLDER –
EXPERIMENTAL AESTHETICS AND PSYCHOLOGY**

Marco Bertamini, Letizia Palumbo

University of Liverpool, Department of Psychological Sciences
Eleanor Rathbone Building, University of Liverpool, Liverpool, United Kingdom
m.bertamini@liv.ac.uk

THE AESTHETICS OF SMOOTH CONTOUR CURVATURE IN HISTORICAL CONTEXT

Abstract: The fact that curved shapes and curved objects are seen as beautiful and attractive has been known for a long time. Here we discuss the role of curvature with examples from works of art, starting from the earliest paleolithic cave painting and statues. The strongest theoretical argument for a 'line of beauty' comes from William Hogarth (1759). Recent empirical work has broadly supported the idea that curvature is linked with beauty, although many questions remain about the origin of the effect. An analysis of visual art across the centuries provides support for a curvature preference, but only as one factor that is sometimes absent or sometimes combined with sharp and angular shapes.

Key words: aesthetics of curvature, smooth curvature, line of beauty, sharp and angular shapes

INTRODUCTION

Experimental work on visual aesthetics has been very active in recent years, although its origin goes back to the nineteenth century. For a long time researchers have been interested in studying which properties of stimuli make them appear aesthetically pleasing. Gustav Fechner (1801–1887) introduced the basic behavioral methods at the very beginning of the empirical study of aesthetics. One of the phenomena that interested Fechner was the importance of the Golden ratio. Fechner tested this proportion in a number of studies (Fechner, 1876). It is still a matter of debate whether simple aspects of the stimuli that can be defined precisely have a universal effect in visual preference. Such universal factors, if they exist, could be described as aesthetic primitives (Latto, 1995). The large body of empirical evidence in relation to the Golden ratio has not offered much support for the importance of this proportion (Höge, 1997; Bruno, Gabriele,

Tasso & Bertamini, 2014; McManus & Weatherby, 1997). Another property of visual stimuli that has been linked to aesthetics is symmetry, both in objects and in abstract shapes (Arnheim, 1974; Makin, Pecchinenda & Bertamini, 2012).

This paper deals with an aspect of visual preference for shapes for which there is robust evidence. This factor is smooth curvature: observers prefer objects and shapes that are smoothly curved to objects and shapes that are angular (Bar & Neta; 2006; Bertamini, Palumbo, Gheorghes, & Galatsidas, 2014; Silvia & Barona, 2009). Curved lines are also associated with more positive concepts (Hevner, 1935; Poffenberger & Barrows 1924). Despite the clear empirical evidence, the phenomenon has attracted less attention than the Golden ratio or symmetry in the scientific literature.

Is the effect of curvature universal? If so it should be possible to identify its influence across cultures and across centuries. What is the origin of the curvature effect and is it supported by an analysis of visual art?

We are going to start the discussion with a clarification of the meaning of curvature in this context. We will use the word curvature to refer to the smoothness in the change in curvature along a 2D contour or 3D surface. Therefore the opposite of a smooth contour is a contour with discontinuities or very abrupt changes. The 3D and 2D cases are linked because contours carry important information about solid shape, and tend to be interpreted as rims of surfaces (Koenderink, 1984). A smooth surface is therefore likely to produce a smooth contour as its projection. In addition contour convexity and concavity are also important (for a review see Bertamini & Wagemans, 2013). Work on the aesthetics of curvature has not systematically tested what amount of curvature, as measured for instance by the second derivative, is optimal. Experiments have therefore focused on a comparison between smoothly curved contours and contours that have local discontinuities (angles), as in the case of a polygon (e.g. Silvia & Barona, 2009), or between solid objects with varying degree of smoothness (Leder, Tinio & Bar, 2011). The role of angles is important because one possibility, supported by a study by Bar and Neta (2007) is that observers have a negative reaction to angles, thus displaying a preference for curvature. They suggested that angles signal threat. Taken to the extreme this hypothesis says that there is no preference for curvature as such, and that angles are the causal factor.

It is also worth noting that despite the fact that interest in curvature can be found in many papers, curvature as an aesthetics factor has not been integrated into major theoretical models. To the best of our knowledge, curvature has not been discussed by some of the main scholars that have influenced the development of empirical aesthetics such as Eysenck (1941), Berlyne (1974) or Kaplan (1987).

Another scholar interested in aesthetics was the American mathematician George Birkhoff (1884-1944). He proposed an aesthetic measure based on order and complexity (Birkhoff, 1932). He wanted to test this idea empirically and to do so produced a large set of polygons. These polygons are well-known as Birkhoff polygons. Unfortunately his proposed measure does not correlate particularly well with human responses (Boselie &

Leeuwenberg, 1985; Davis, 1936). Less well-known is the fact that Birkhoff also manipulated shapes of vases in a separate dataset (inspired by Chinese vases), trying to achieve balance and harmony (Scha & Bod, 1993). All of these stimuli have smooth curves. A recent work by Reed (2013) used 3D shapes and a genetic algorithm to determine preference. This led to the evolution of a range of vases with shapes similar to those developed by human designers.

CURVATURE THROUGH THE CENTURIES

It is easy to find examples of the use of smooth curvature in visual art. In Figure 1 we provide a selection of seven diverse examples. This list is of course not meant to be exhaustive or representative. Instead this selection provides examples from different historical periods, from paintings, from artifacts and from sculptures. The first example is the *Venus of Willendorf*. This figurine is approximately 10 cm high and was discovered in Austria in 1908 and is now in the Naturhistorisches Museum in Vienna. It was created between 28,000 and 25,000 B.C.E.. The Venus of Willendorf is one of the most famous Paleolithic artifacts and much has been written about it (McDermott, 1996), including by vision scientists that have highlighted the way convexities create distinct parts (Koenderink, 1990). Many authors see the round shape of the female body as a symbol of fertility. It should be pointed out that this is a specimen of a large class of Paleolithic figurines with similar size and form (Soffer, Adovasio, & Hyland, 2000). There are at least one hundred known Venus figurines carved in soft stone, bone or made with clay and fired. The idea of fertility is not unrelated to the idea of creating the most attractive image of a female body. For instance Dixson and Dixson (2012) have argued that, in the cold climate of the prehistoric age, corpulent females were symbols of reproductively successful communities.

Classical art in Europe is strongly associated with Greece. The earliest period of Greek Art was characterized by geometric patterns on vases (between 900 and 700 B.C.). Although these patterns can be simple horizontal bands about the circumference covering the entire vase, the amphora itself is often a beautifully curved object. The following so-called Archaic, Classical and Hellenistic periods saw Greece reach unprecedented levels in culture and art. As a consequence Greece influenced the culture of other countries. In the West, the art of the Roman Empire was largely derived from Greek models. Sculpture had mainly mythical or daily life themes, with life-sized statues starting around 650 B.C. We will take as example one of the most famous classical sculptures. The *Winged Victory of Samothrace*, also known as *Nike of Samothrace*, was created around 200–190 B.C. and can now be admired in the Louvre (see Figure 1). There are three aspects of curvature in the statue: the female body, the detailed flowing drapery, and the beautiful outstretched wings. These features can still be seen today despite damage to the statue.



Fig. 1

Examples of curvature

- (1) Venus of Willendorf (circa 26,000 B.C.E.)
- (2) Horses in the Lascaux cave, France (circa 17,000 B.C.E.)
- (3) Nike Statue of Samothrace (190 B.C.)
- (4) Birth of Venus by Botticelli (1486)
- (5) the French Rococo Louis XV style armchairs
- (6) Starry Night by Vincent Van Gogh (1889)
- (7) Dominant Curve by Wassily Kandinsky (1936).

When we come to consider classic paintings we find a fundamental place for the human form, especially in the Renaissance. Moreover there are also examples in which objects with curved shapes are used for ornamental purposes. For instance Botticelli (1445–1510) in the *Birth of Venus* (1486) incorporated in addition to the human body other curved objects such as the large shell. Later, shells became also a major theme in Rococo art and design. Figure 1 shows a Rococo chair. Returning to the Renaissance, which has a special place in the history of Western Art, we have already noted that both female and male bodies are central themes. This is often explained as a desire to depict the beauty of nature.

The painting by Van Gogh (1853–1890) shown in Figure 1 was selected not for the subject matter but because it appears that the technique itself in this case was based on curved brush strokes. This can be seen clearly in *Starry Night* (1889).

In the nineteenth and twentieth centuries the aesthetic canon changed radically. A move away from representational art led to much radical experimentation with shapes and colours. For example, the Russian painter Wassily Kandinsky (1866–1944) was influenced by the Bauhaus school, but in his paintings he included, especially in his later works, softer and malleable shapes, sometimes including organic imagery. The famous *Dominant Curve* (1936) is one example where the key term “curve” appears even in the

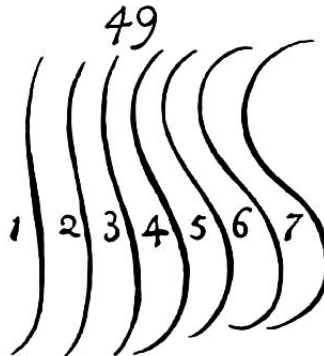
title of the painting (Figure 1). He also wrote about lines and curves, attempting an analysis of the geometrical elements that make up every painting and that produce subjective effects in the observer (in his book *Point et ligne sur plan*, published in 1926).

THE LINE OF BEAUTY

In 1753 the English painter and writer William Hogarth (1697–1764) published a book titled “The analysis of beauty”. Based on principles of simplicity, variety, and regularity Hogarth argued that straight lines lack variety and have little ornamental value, that curved lines begin to be ornamental, and that “the waving line, or line of beauty, varying still more, being composed of two curves contrasted, becomes still more ornamental and pleasing” (chapter VII). In addition to this waving line (S-shaped), he further argued that the serpentine line is the line of grace, and is represented by a “fine wire, properly twisted round the elegant and varied figure of a cone” (chapter VII).

Hogarth is therefore of great interest because he has produced a theoretical account of why he thought that curvature is a key factor in visual aesthetics. His analysis was descriptive and he had no empirical evidence to support his intuitions, but nevertheless he was very specific in the amount of curvature that he considered ideal. He drew an S-shaped curve that in his judgment was the ideal curve. This can be seen in Figure 2. Hogarth wrote “*Though all sorts of waving-lines are ornamental, when properly applied; yet, strictly speaking, there is but one precise line, properly to be called the line of beauty, which in the scale of them is number 4: the lines 5, 6, 7, by their bulging too much in their curvature becoming gross and clumsy; and, on the contrary, 3, 2, 1, as they straighten, becoming mean and poor*” (Chapter 10 [49]). This aspect of Hogarth’s writing is still waiting for a direct empirical test.

Fig. 2



This plate numbered 49 in Hogarth’s book shows examples of curved lines. In the opinion of the author the ‘line of beauty’ is line number 4.

CURVATURE AND NATURE

The description of the female body has been central to art. Some aspects of what is considered attractive have changed over the centuries while others have remained constant. The Venus figurines such as the Venus of Willendorf, may represent a link between curvature in the body, especially the female body, and wealth (availability of food) as well as fertility. In the bible we can find this passage, which is part of a dialogue between lovers: “*Your navel is a bowl well-rounded with no lack of wine*” (Song of Songs, 7, 3, translation based on The New Jerusalem Bible published in 1985). Similar reference to roundness and curvature can be found in all erotic literature, for instance D. H. Lawrence wrote in *Lady Chatterley’s Lover* (1928): “*He watched the beautiful curving drop of her haunches. That fascinated him today. How it sloped with a rich down-slope to the heavy roundness of her buttocks!*”.

It is possible to argue that the curvature of contours in the shapes of humans and animals is simply necessary to describe the objects. Animal bodies, such as a horse, have a broadly curved back and muscles in the neck and legs that are smooth and curved. Therefore reference to round shapes in literature and visual art may simply be the consequence of the properties of biological forms. However, curves such as those of the Venus of Willendorf appear exaggerated (see Figure 1). Another example in the 20th century can be found in the style of the Colombian artist Fernando Botero (1932-to present), also known as Boterismo. Botero represents his subjects, human bodies or objects, with extreme curved lines and overstated rounded shapes giving the impression of a caricature to the figure.

The phenomenon where one feature is liked even more when it is present to a greater degree than in the original is sometimes referred to as “peak shift”. Ramachandran and Hirstein (1999) have listed peak shift as one principle of aesthetics, however they did not mention curvature. With respect to the horses and bulls in the Lascaux cave, the scale is hard to appreciate in photographs. It is worth noting that some of these animals are several meters in length, and therefore the curves of the animal could not have been produced by a single hand stroke. Instead great care was taken to produce a long smooth contour.

Complex curved shapes such as spirals can also emerge in nature as a result of morphogenesis. This phenomenon was described in great details by the mathematical biologist D’Arcy Thompson (1860–1948) in his book “*On growth and form*” (1917). The spiral shell of a snail is a well-known beautiful example of morphogenesis based on varying rates of growth in different directions.

Humans have also strong preference for certain landscapes. In general what is found pleasing is a natural landscape, although it is not easy to establish exactly what features of a natural environment are critical (Kaplan, Kaplan, & Wendt, 1972; Purcell Lamb, Mainardi Peron & Falchero, 1994; Ulrich, 1981). Orians (1986) for instance has linked the

landscape, which humans appear to prefer, to the savannah landscape in which they have evolved. However, in general natural landscapes do contain hills, mountains and rivers that from a distance appear to curve smoothly. This may be a consequence of erosion, a phenomenon already clear to Leonardo da Vinci: “*water gnaws at mountains and fills valleys. If it could, it would reduce the earth to a perfect sphere*” (Codex Atlanticus, 185v).

ANGLES AND STRAIGHT LINES IN VISUAL ART

The selection in Figure 3 is meant to counterbalance the selection in Figure 1. Although examples of curved shapes are easy to find, examples of straight lines and angles are also present in many works of art across the centuries. The first two images are examples from possibly the oldest cave with extensive rock art, the Chauvet Cave in the Ardeche region of southern France. The age of these drawings is estimated to be between 30,000 and 32,000 B.C.E. The first image has many points used to describe the horns of a deer. The second has a rhinoceros with a very pointy horn. These are cases where curvature is mixed with sharp points, and it could therefore be argued that they support the importance of both.

By contrast, the weapons in the rock art (Valcamonica, Italy) have no curvature, but one could argue that they represent a faithful description of simple objects. However, within this large body of rock art there are also other rectangular shapes that are not well understood, although generally are believed to represent fields (Arcà & Fossati, 2002). Much clearer is the fact that for centuries Arabic geometrical art has produced complex patterns many of which had no curvature and some were only combination of straight lines. Even more explicit was the position in the 20th century of the school known as Geometric Abstraction. They worked within reductive constraints of abstraction (primary colors, uniform ground and grid lines) because they saw simple geometry as an alternative to the representational art of the past. Perhaps the most easily recognized artist in this school is Piet Mondrian (1872–1944). Figure 3 shows a representative painting titled “*Composition No. 10*”. Mondrian in his later works focused on horizontal and vertical lines. He claimed that “*Vertical and horizontal lines are the expression of two opposing forces; they exist everywhere and dominate everything; their reciprocal action constitutes life*” (as quoted in Seitz, 1983). Curvature was therefore entirely excluded from this program.

The fact that some famous artists, including Mondrian, have developed styles based on straight lines and not smooth curvature is a problem for the idea that curvature has universal appeal. On the other hand one has to remember that the aesthetic experience is often a complex combination of factors, including fascination (capture of attention) and appraisal of the symbolism (cognitive engagement) (Marković, 2012).

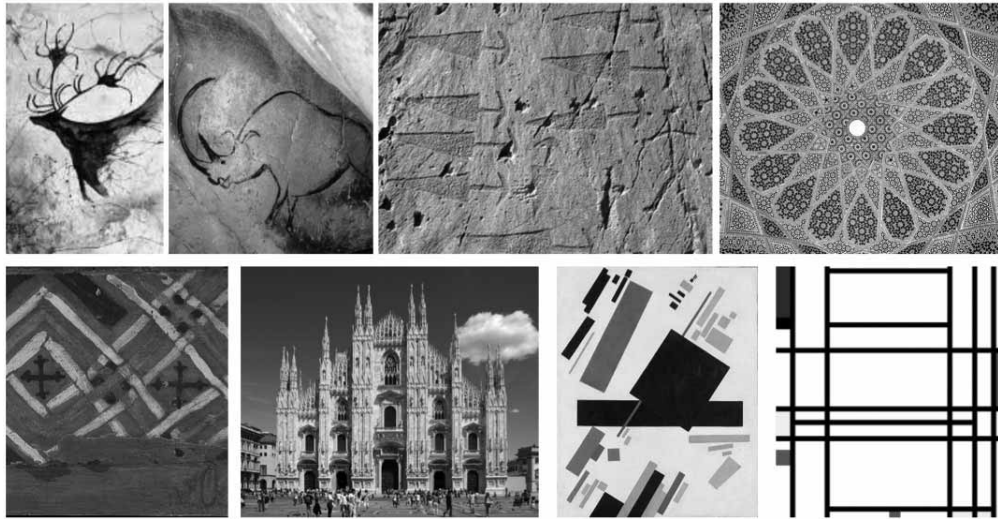


Fig. 3

Examples of sharpness

(1 and 2) Details from rock art in the Chauvet Cave, France, circa 30,000 B.C.E.

(3) Rock art from Valcamonica, copper age. The drawings included representation of huts, wagons, harvests and weapons. Daggers with sharp points are shown in the detail.

(4) Arabic art, ceiling of the tumb Hāfēz, Shiraz (modern Iran), XIV century.

(5) Ceiling panel in wood with geometric motifs, early XIV century. From the Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

(6) The spires of the Milan Cathedral, Milan, Italy. Started in 1386 and completed in 1965.

(7) Kazimir Malevich (1879–1935) Suprematist Composition, 1916

(8) Piet Mondrian (1872–1944) Composition No. 10, 1939–1942.

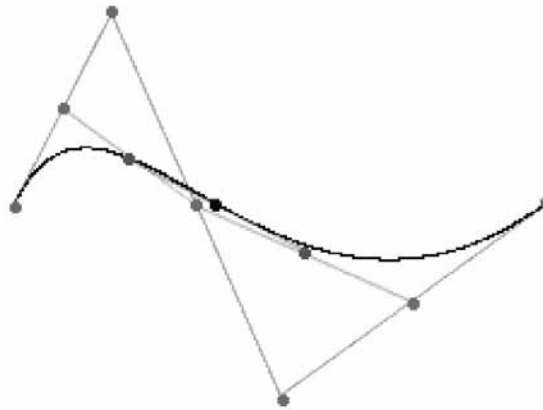
We would like to make one final point about the rock art from the Chauvet Cave. In the two examples shown in Figure 3 it appears that the drawings are far from realistic reproductions of natural shapes. The horn of the rhinoceros in particular is almost a half circle. This horn is much longer than it would have been the case even for prehistoric specimens of this large animal. Therefore the very long curve of the horn is an explicit choice made by the artist.

We have mentioned the human body as an example often described as having curves and round parts. The case of our own species may be special in terms of physical appearance. Adults have traits that are more often associated with the young in other primate species. This phenomenon is known as neoteny. Neoteny can be defined as the retention in the adults of juvenile traits. This may result from a slow or delayed development of the organism. What is relevant is the specific list of neotenic traits. This list includes less body hair, round head, flattened face, and round and large eyes. Overall these traits make the body more round, as can be seen in the young of most mammals. It has been argued that the retention of these traits has emerged in humans at least in part because of sexual selection. There is evidence in fact that neotenic traits appear more attractive to both men and women (Gould, 1980; Perrett et al. 1998; Penton-Voak, Jacobson, & Trivers, 2004).

CURVATURE AND ARTIFACTS

Most of us are familiar with computer-generated shapes, created using vector graphics applications such as Illustrator or Inkscape. There is an interesting history of how the tools to make curved shapes have evolved and it has to do with car manufacture. A mathematician working for the French car-maker Renault developed what are now familiar as Bezier curves. These curves had been described before but Pierre Bezier (1910–1999) used simple equations so that smooth curves could be easily drawn on a computer screen using a mouse and a set of control points (see Figure 4). The technique produced beautiful functions and the underlying principle is one of averaging two tangents defined by control points that the user can move and manipulate.

Fig. 4



Example of a Bezier curve (black) with four control-points (red). This example is from <http://cubic.org/docs/bezier.htm>

An early empirical study on preference for curvature in design was reported in 1968 by Kastl and Child. They studied typography and found that round letters were seen as more pleasant than angular letters. More recently, Leder and Carbon (2005) have considered the changes of taste in car design. Cars have become more curvy in recent years, as opposed to the straight lines of the late '80s and '90s. Leder and Carbon have also collected empirical data and confirmed that more curved interiors were judged as more attractive.

There are also many examples of architects testing new possibilities for biologically inspired buildings, in the Art Nouveau, the Modernist and the neo-Gothic styles. Perhaps the best examples of this organic style come from Antoni Gaudí (1852–1926). A more recent example is the new fruit and vegetables market in Rotterdam, opened in 2014, with an 11-stories high round arch.

CONCLUSION

We have seen many examples of curvature in works of art and more generally in objects produced by humans. Most observers agree that curved shapes are more attractive than angular shapes. This has been confirmed empirically with both familiar and abstract shapes and controlling for other factor such as perceived complexity (Bar & Neta; 2006; Leder et al., 2011; Silvia & Barona, 2009). Works of art provide many examples in which artists have used curvature. There have also been trends towards more curved objects in technology, such as car design. It is, however, difficult to use historical trends and separate evidence from universal principles of aesthetics from taste and culture. Overall, it is likely that a preference for curvature exists but that curvature is not a necessary feature and beautiful patterns in art, in material artifacts, and in nature do exist that contain only straight lines. The origin of the preference for curvature is debated in the literature, but it is likely that curvature is linked to associations with complex biological forms.

LITERATURE

- Arcà, A. & Fossati, A. (2002). *Sui sentieri dell'arte rupestre. Le rocce incise delle Alpi. Storia, ricerche, escursioni*. Milan: CDA & Vivalda.
- Bar, M. & Neta, M. (2006). Humans Prefer Curved Visual Objects. *Psychological Science*, 17(8), 645–648.
- Bar, M. & Neta, M. (2007). Visual elements of subjective preference modulate amygdala activation. *Neuropsychologia*, 45(10), 2191–2200.
- Berlyne, D. E. (1974). *Studies in the new experimental aesthetics*. New York: Wiley.
- Bertamini, M., Palumbo, L., Gheorghes, T.N. & Galatsidas, M. (2014). *Do people dislike angles or do they like curvature?* ECVF meeting, Belgrade, Aug 2014. Perception (Suppl).
- Bertamini, M. & Wagemans, J. (2013). Processing convexity and concavity along a 2D contour: Figure-ground, structural shape, and attention. *Psychonomic Bulletin & Review*, 20, 191–207. doi: 10.3758/s13423-012-0347-2
- Boselie, F., & Leeuwenberg, E. (1985). Birkhoff revisited: Beauty as a function of effect and means. *The American journal of psychology*, 98, 1–39.
- Bruno, N., Gabriele, V. Tasso, T. & Bertamini, M. (2014). Selfies reveal systematic deviations from known principles of photographic composition. *Art & Perception*, 2, 45–58. doi: 10.1163/22134913-00002027
- Davis, R. C. (1936). An evaluation and test of Birkhoff's aesthetic measure formula. *The Journal of General Psychology*, 15(2), 231–240.
- Dixon, A. F., & Dixon, B. J. (2012). Venus Figurines of the European Paleolithic: Symbols of Fertility or Attractiveness?. *Journal of Anthropology*, 2011. doi:10.1155/2011/569120.
- Fechner, G. T. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Haertel.
- Birkhoff, G. D. (1932). *Aesthetic measure*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Eysenck, H. J. (1941). The empirical determination of an aesthetic formula. *Psychological Review*, 48, 83–92.

- Hevner, K. (1935). Experimental studies of the affective value of colors and lines. *Journal of Applied Psychology*, 19, 385–398.
- Gould, S. J. (1980). *The Panda's Thumb*, W. W. Norton & Co., New York.
- Höge, H. (1997). The golden section hypothesis: Its last funeral. *Empirical studies of the arts*, 15(2), 233–255.
- Hogarth, W. (1753). *The analysis of Beauty: written with a view of fixing the fluctuating*. Ideas of Taste, London: Reeves.
- Kaplan, S. (1987). Aesthetics, affect, and cognition environmental preference from an evolutionary perspective. *Environment and behavior*, 19(1), 3–32.
- Kaplan, S., Kaplan, R., & Wendt, J. S. (1972). Rated preference and complexity for natural and urban visual material. *Perception & Psychophysics*, 12(4), 354–356.
- Kastl, A. J., & Child, I. L. (1968). Emotional meaning of four typographical variables. *Journal of Applied Psychology*, 52, 440–446.
- Koenderink, J. (1984). What does the occluding contour tell us about solid shape?. *Perception*, 13, 321–330.
- Koenderink, J. J. (1990). *Solid shape*. Cambridge, MA: MIT press.
- Latto, R. (1995) The brain of the beholder. In: Gregory, R., Harris, J., Heard, P. and Rose, D., (Eds.) *The Artful Eye*, pp. 66–94. Oxford, U.K.: Oxford University Press.
- Leder, H., & Carbon, C. C. (2005). Dimensions in Appreciation of Car Interior Design. *Applied Cognitive Psychology*, 19, 603–618.
- Leder, H., Tinio, P. P., & Bar, M. (2011). Emotional valence modulates the preference for curved objects. *Perception*, 40(6), 649.
- Makin, A. D. J., Pecchinenda, A., & Bertamini, M. (2012). Implicit affective evaluation of visual symmetry. *Emotion*, 12(5), 1021–1030. doi:10.1037/a0026924
- Marković, S. (2012). Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion. *i-Perception*, 3(1), 1–17.
- McDermott, L. (1996). Self-representation in Upper Paleolithic female figurines. *Current Anthropology*, 37, 227–275.
- McManus, I. C. & Weatherby, P. (1997). The golden section and the aesthetics of form and composition: A cognitive model. *Empirical studies of the arts*, 15(2), 209–232.
- Seitz, W.C. (1983). *Astract Expressionist Painting in America*. Cambridge Massachusetts.
- Orians, G. H. (1986). An ecological and evolutionary approach to landscape aesthetics. In E. C. Penning-Rowsell & D. Lowenthal (Eds.) *Meanings and Values in Landscape*. London: Allen & Unwin.
- Penton-Voak I.S., Jacobson A., & Trivers R. (2004). Populational differences in attractiveness judgments of male and female faces: comparing British and Jamaican samples. *Evolution and Human Behavior*, 25, 355–370.
- Perrett, D. I., Lee, K. J., Penton-Voak, I., Rowland, D., Yoshikawa, S., Burt, D. M., Henzi, S. P. Castles, D. L. & Akamatsu, S. (1998). Effects of sexual dimorphism on facial attractiveness. *Nature*, 394(6696), 884–887.
- Poffenberger, A. T., & Barrows, B. E. (1924). The feeling value of lines. *Journal of Applied Psychology*, 8, 187–205.
- Purcell, A. T., Lamb, R. J., Mainardi Peron, E., & Falchero, S. (1994). Preference or preferences for landscape? *Journal of environmental psychology*, 14(3), 195–209.

- Ramachandran, V. S. & Hirstein, W. (1999). The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6–7, 15–51.
- Reed, K. (2013). Aesthetic measures for evolutionary vase design (pp. 59–71). In P. Machado J. McDermott & A. Carballal (Eds.) *Evolutionary and Biologically Inspired Music, Sound, Art and Design*. Springer Berlin Heidelberg.
- Scha, R. & Bod, R. (1993). Computacionele Esthetica. Originally published (in Dutch). In: *Informatie en Informatiebeleid* 11, 54–63.
- Silvia, P. J., & Barona, C. M. (2009). Do people prefer curved objects? Angularity, expertise, and aesthetic preference. *Empirical studies of the arts*, 27(1), 25–42.
- Soffer, O., Adovasio, J. M., & Hyland, D. C. (2000). The “Venus” figurines. *Current Anthropology*, 41(4), 511–537.
- Ulrich, R. S. (1981). Natural versus urban scenes: some psychophysiological effects. *Environment and Behavior*, 13, 523–556.

Marco Bertamini, Letizia Palumbo

ЕСТЕТИКА РАВНОМЕРНО ЗАКРИВЉЕНИХ КОНТУРА
У ИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ

Чињеница да се закривљени облици и објекти опажају као лепо и привлачно је позната дуго времена. У овом раду смо дискутовали улогу закривљеност на примерима уметничких предмета, почевши са најранијим палеолитским пећинским цртежима и статуама. Најснажнији тероијски аргумент у прилогу „линије лепоте“ долази из радова Вилијема Хогарта (1759). Новији емпиријски радови су пружили широку подршку идеји да је закривљеност повезана са лепотом, иако многа питања остају отворена око извора ефекта. Анализа визуелне уметности кроз векове, пружа подршку идеји о преференцији закривљености, али само као једног од фактора, који понекад изостаје, или је понекад комбинован са оштрим и шиљастим облицима.

Jasmina Vuksanović,

Academy of Fine Arts, University Union, Belgrade
vuksaniv@open.telekom.rs

WHAT GENDER DO WE ASSIGN TO MUSICAL INSTRUMENTS - IS ETHNOMUSICOLOGICAL GENDER DIVISION OF INSTRUMENTS PSYCHOLOGICALLY RELEVANT?

Abstract: Biological gender is of crucial importance in phylogenetic development and plays an essential role in the survival of humankind. Although musical instruments do not have a biological gender, the awareness of the importance of gender had an impact on our experience of musical instruments dividing them symbolically into masculine (ETIN-M) and feminine (ETIN-F) based on ethnomusicological criteria by taking into consideration visual parameters including shape, size, the number of pipes, and the manner in which an instrument was decorated. In this study we posed the question of whether the ethnomusicological division of instruments into feminine and masculine is relevant. The experiment was conducted in two stages: a pre-test and a main study. The purpose of the pre-test was to select the set of adjectives that is the most typical for each gender. In the main study, pictures of 20 musical instruments (10 feminine) were presented to the participants along with the selected adjectives in order to examine whether the mere presence of visual information will direct participants to describe musical instruments with feminine or masculine attributes. The results have shown that most ETIN-M musical instruments (8 out of 10) received significantly more male adjectives, while most ETIN-F instruments (7 out of 10) received significantly more female attributes, thus indicating that the ethnomusicological division of instruments into feminine and masculine is relevant.

Key words: musical instruments, ethnomusicological criteria, gender, division, relevancy

INTRODUCTION

The issue of gender association with musical instruments has received research attention over past forty years. There are different rationales for undertaking these studies, but most have generally centered on issues that today might be labeled as social influence. "Gender is one of the most important parameters in human power relations, influencing most aspects of everyday life, and the power play between humans over musical instruments is often enacted along gender lines" (Doubleday, 2008, p. 4). Different studies sought to determine if different populations would come to the same conclusions

about gender stereotyped musical instruments. The first data demonstrated that “musical instrument gender associations are widespread throughout all age groups, starting in the childhood with children’s initial introduction to the instruments and may be the dominant factor in instrument selection, possibly having a major effect on the music vocational choices of individuals” (Abeles and Porter, 1978). Various studies came with similar data that girls played predominately flutes, violins, and clarinets, while boys played most frequently drums, trumpets, and trombones (Abeles and Porter, 1978; Griswold and Chrobak, 1981; O’Neill and Boulton, 1996). Green (1997) observed that “both boys and girls tended to restrict themselves or find themselves restricted to certain musical activities for fear of intruding into the other sex’s territory” (p. 244). Recent researches sought to investigate whether things had changed since the first studies in 1970s and 1980s came out with similar results (Kuhlman, 2004; Abeles, 2009; Crowe, 2010). According to data, the most popular instrument for girls was flute with clarinet coming in second and the most popular instrument for boys was trumpet (Carlson, 2001; Bayley, 2004; Abeles, 2009). Results obtained from the study conducted by Zervoudakes and Tanur (1994) indicated that the proportion of females playing “female” instruments increased over the three decades “in a statistically significant manner for clarinet, flute, and oboe” (p. 63). Sheldon and Price (2005) carried out an extensive survey of gender and instrumentation in wind and percussion ensembles from 25 countries including 8146 children. Again, the data showed a gender-bias in instrument selections. According to their results, there was a preponderance of females in the upper woodwinds with flute dominating, followed by oboe, and clarinet and a prevalence of males in the remaining sections with tuba dominating, followed by euphonium, trombone, trumpet and percussion. Lueptow, Garovich-Szabo, and Lueptow (2001) concluded that rather than decreasing, gender associations were stable or intensifying over the period of 30 years.

Apart from the fact that there is a gender bias toward certain musical instruments selection, musical instruments themselves, despite not having biological gender, are divided symbolically into masculine and feminine based on ethnomusicological criteria taking into consideration their function, shape, the number of pipes, the manner in which an instrument was decorated and sound (Doubleday, 2008; Cottrell, 2006; Gojković, 1994). Information on the division of instruments into feminine and masculine can be obtained visually for the most part based on implicit knowledge of the analogy between instruments and biological gender characteristics (Gojković, 1994; Doubleday, 2008). As they are described in ethnomusicology, some of the visual parameters that determine whether an instrument is masculine or feminine are shape, size, and the number of pipes, as well as the manner in which an instrument was decorated. Round shaped musical instruments are classified into the feminine group, while dominantly tubular shaped instruments are classified into the masculine group (Gojković, 1994). Similarly, instruments with shorter wooden pipes are classified into the feminine gender group, while instruments with longer wooden pipes are classified into the masculine gender group (Gojković, 1994).

Having in mind above mentioned facts, the gender association with musical instruments in instrument selection, and the ethnomusicological division of instruments into feminine and masculine, in this paper we posed the following question: is the ethnomusicological division of instruments into feminine and masculine based on visual parameters relevant? In other words, the aim of the present study is to answer the question whether the presence of visual information alone will direct participants to describe musical instruments with feminine or masculine attributes. Studies done so far investigating possible relevancy of world music instruments' gender division showed that size is a factor in instrument gender associations, i.e. the instruments rated as masculine were large instruments whereas the smaller instruments were rated as feminine (Hallam, Rogers, & Creech, 2008). According to the research conducted by Griswold and Chrobak (1981) the harp, flute, and piccolo had high feminine ratings; while the trumpet, string bass, and tuba had high masculine ratings. In this research we used not only size but also shape, and the number of pipes as visual parameters of gender division. Additionally, in order to avoid influence of previous experience with instruments, musical instruments that are not well-known and are not included within the state music schools' curriculum in the Republic of Serbia were selected.

METHOD

Procedure. The experiment was conducted in two stages: a pre-test and a main study. The aim of the pre-test was to establish an appropriate set of adjectives associated with male and female genders. Then, the most frequently used adjectives were rated in order to select the final set of adjectives that is the most typical for each gender.

In the main study, pictures of 20 instruments were presented to the participants one at a time with the aim to answer the question whether the presence of visual information alone will direct participants to describe musical instruments as having significantly more feminine or masculine attributes.

Participants. Students from a state university without official education in music took part in this research (n=132). They all had normal or corrected-to-normal vision. Different groups of participants were involved in each stage of the experiment in order to avoid the possibility of priming the answers with previous tasks. In the pre-test stage 92 students equally distributed by gender (46 male and 46 female) were recruited, while 40 participants equally distributed by gender (20 women and 20 men) were included in the main study.

Material. Initially 40 woodwind instruments were selected. Based on further analyses a final set of 20 instruments was chosen, of which, using ethnomusicological criteria, 10 can be categorized as masculine (ETIN-M) and 10 as feminine (ETIN-F) based on their visual characteristics. The procedure of gender division and selection was done by two ethnomusicologists independently. Only instruments which were classified into a

certain gender category by both ethnomusicologists were accepted as stimuli. Instruments are considered masculine or feminine based on two criteria: the first one is the shape. Round shaped instruments, hence those, where such a shape dominates, i.e. instruments presented in appendix (Figures ETIN-F 4, 6 among others) belong to the feminine group, while tubular shaped instruments (see Figures ETIN-M 3, 4 among others) belong to the masculine group of musical instruments (Gojković, 1994). The second criterion is the dimensions of the instrument. For example, if the wooden pipes are shorter, which is the case with Pan's flute (Figure ETIN-F, number 10 presented in the appendix), then the instrument is considered as feminine, while the instrument that has longer and thicker wooden pipes (Figure ETIN-M number 8 presented in the appendix) is considered as masculine (Gojković, 1994; Hallam, Rogers, & Creech, 2008).

Pre-test. Participants were asked to write down as many adjectives as they wanted that best describe male and female genders. Afterwards, from the initial list of adjectives, we selected 21 adjectives that appeared most frequently for each gender, after which we asked the participants to rate them on a five-degree scale depending on the degree of association with male and female gender (1 – feminine, 5 – masculine). In this way, we comprised a final list of 12 adjectives (6 for each gender) that best distinguished both male and female gender. The final list of adjectives is presented in Table 1. These adjectives were further used in the main study.

Main study. In front of each participant, pictures of stimuli (a set of 20 instruments) were presented in a random order on the computer monitor in the right portion of the screen (size 5 × 5 cm), while in the left portion of the monitor the set of 12 adjectives

Table 1. List of selected 12 adjectives that appeared most frequently for each gender

List of adjectives	Mean rating of adjectives	
	Masculine	Feminine
Deep ^a	4,45	1,33*
Rough ^a	4,33	1,33*
Gentle ^b	1,70	4,65*
Seductive ^b	1,28	4,82*
Loud ^a	4,35	1,50*
Quiet ^b	1,00	4,40*
Elegant ^b	1,45	4,80*
Kind ^b	1,10	4,55*
Strong ^a	4,42	1,85*
Soft ^b	1,45	4,65*
Precise ^a	4,59	1,70*
Penetrating ^a	4,45	1,65*

Legend: * $p < .05$; ^a Masculine adjectives included in the final list, ^b Feminine adjectives included in the final list.

Tab. 1

was presented, given also in a random order. We asked the participants to use as many adjectives as they wanted in order to describe the instruments (i.e. how the instruments sounded and look according to their opinion). Time for the assessment of each stimulus was not limited.

RESULTS

The results of a 2 (instruments` gender) x 2 (participants` gender) two-way mixed ANOVA conducted on yielded a significant effect of instruments` gender $F(1, 38) = 1027.74, p < .001$; no significant effects of participants` gender $F(1, 38) = 1.39, p > .05$; and no participants` gender x instruments` gender interaction $F(1, 38) = 2.03, p > .05$.

A paired-samples t-test has shown that most musical ETIN-M instruments (8 out of 10) received significantly more male adjectives; while most instruments ETIN-F (7 out of 10) received significantly more female attributes. The results are presented in Table 2. According to our data, visual information directed the participants so that most ETIN-M instruments were described with significantly more male attributes, while the most ETIN-F were described with significantly more female attributes. However, five remained ambiguous, 2 ETIN-M with the dominant tubular (“male”) shape but with a round (“female”) element at the top down and 3 ETIN-F instruments with the round (“female”) shape and adequate number but longer (“male”) wooden pipes.

Table 2. Differences in the proportion of masculine/feminine adjectives selected as musical instruments descriptors

<i>ETIN-M</i>	M_m / M_f	<i>ETIN-F</i>	M_m / M_f
ETIN-M 1	.95/.05**	ETIN-F 1	.09/.91**
ETIN-M 2	.90/.10**	ETIN-F 2	.42/.58
ETIN-M 3	.63/.37	ETIN-F 3	.47/.52
ETIN-M 4	.89/.11**	ETIN-F 4	.13/.87**
ETIN-M 5	.92/.08**	ETIN-F 5	.11/.89**
ETIN-M 6	.82/.18**	ETIN-F 6	.35/.65
ETIN-M 7	.99/.01**	ETIN-F 7	.13/.87**
ETIN-M 8	.89/.11**	ETIN-F 8	.10/.90**
ETIN-M 9	.71/.29**	ETIN-F 9	.13/.87**
ETIN-M 10	.55/.45	ETIN-F 10	.25/.75**

Legend: * $< .05$, ** $< .01$; ETIN-M=musical instruments categorized as masculine; ETIN-F=musical instruments categorized as feminine

Tab. 2

DISCUSSION

Gender is one of the most important parameters in human relations, influencing most aspects of everyday life. The awareness of the importance of biological gender has an impact on our experience in various fields. In this paper we examined whether the ethnomusicological division of instruments into feminine and masculine is relevant for two reasons. First, data from numerous studies demonstrated that musical instrument gender associations are widespread throughout the whole lifespan and may be the dominant factor in instrument selection in childhood (Abeles and Porter, 1978; Griswold and Chrobak, 1981; O'Neill and Boulton, 1996; Green, 1997; Kuhlman, 2004; Abeles, 2009; Crowe, 2010). Females are more likely to play “female” instruments and vice versa – male significantly more frequently select “male” instruments like tuba, euphonium, trombone, and trumpet. Furthermore, a recently conducted study (Conway, 2000) points to peer pressure related to sex-based stereotyping of instruments as a constraint on students’ full participation in music experiences, thus indicating that gender still plays a significant role in instrument selection within music schools.

Second, gender is so fundamental that people are prone to assign it even to inanimate objects. This is obvious in language. Grammatical gender exists in many languages, where every object, assigned with a specific noun, is classified in a specific grammatical gender. Furthermore, numerous data showed that people accept grammatical gender as a system that has meaning. In other words, assigning a grammatical gender to an object is seen as one of the important characteristics of that object (e.g. Sera, Berge, & del Castillo, 1994; Boroditsky, Schmidt, & Phillips, 2003; Vuksanović, Bjekić, & Radivojević, 2014). For example, the word *key* is masculine in German, and participants who were German native speakers identified that word with adjectives like *heavy*, *metal*, *jagged*, while Spanish speakers for the most part identified the same word, which is feminine in Spanish, with following adjectives: *intricate*, *little*, *lovely*, and *shiny* (Phillips, & Boroditsky, 2003). It has long been noted that people tend to attribute human characteristics or traits to inanimate objects¹ (Darwin, 1872/2002; Feuerbach, 1873/2004; Heider & Simmel, 1944). Recently conducted studies suggest that our tendency to see gender everywhere even applies to abstract ideas such as numbers. More precisely, people characterize significantly more frequently odd numbers as male and even numbers as female (Wilkie, & Bodenhausen, 2012). It exists in the visual domain, as well. Inanimate objects do not have biological gender themselves. However, based on analogy with the differences between the male and female human body there are more male-like and female-like objects. Gal and Wilkie (2012) have found that products with rounded edges tend to be perceived as relatively feminine, whereas products with sharp edges tend to be perceived as relatively masculine.

¹ Anthropomorphism describes the tendency to imbue the real or imagined behavior of nonhuman agents with humanlike characteristics, motivations, intentions, or emotions (Epley, Adam, & John, 2007) .

The results obtained from our study support this tendency. Our data indicate that visual information consistently directed the participants to apply significantly more male adjectives to the set of instruments which by ethnomusicological criteria can be categorized as masculine (ETIN-M), while to the set of instruments which by ethnomusicological criteria can be categorized as feminine (ETIN-F) they applied significantly more female adjectives. Although musical instruments do not have biological gender, perceptual information influenced participants' representation of musical instruments being labeled as "masculine" or "feminine". More specifically, the instruments which got the most female attributes were the ones with very short wooden pipes and in which the round shape dominated. By contrast, the musical instruments with the most male attributes were tubular shaped instruments with pipes that were very long and thick. The fact that some of the instruments remained ambiguous suggests that all visual parameters within ethnomusicological criteria have to be clearly presented so that they are perceived as certain gender-defined objects.

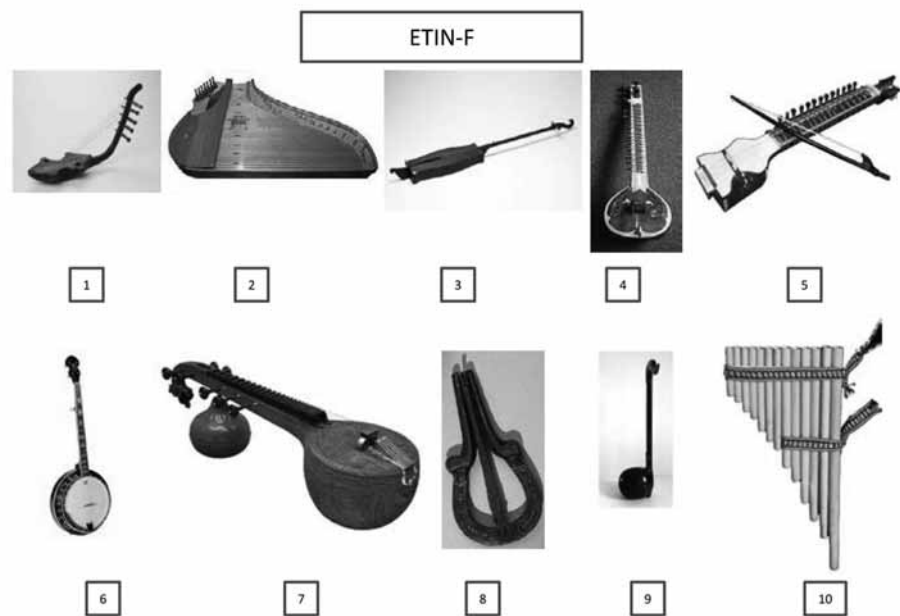
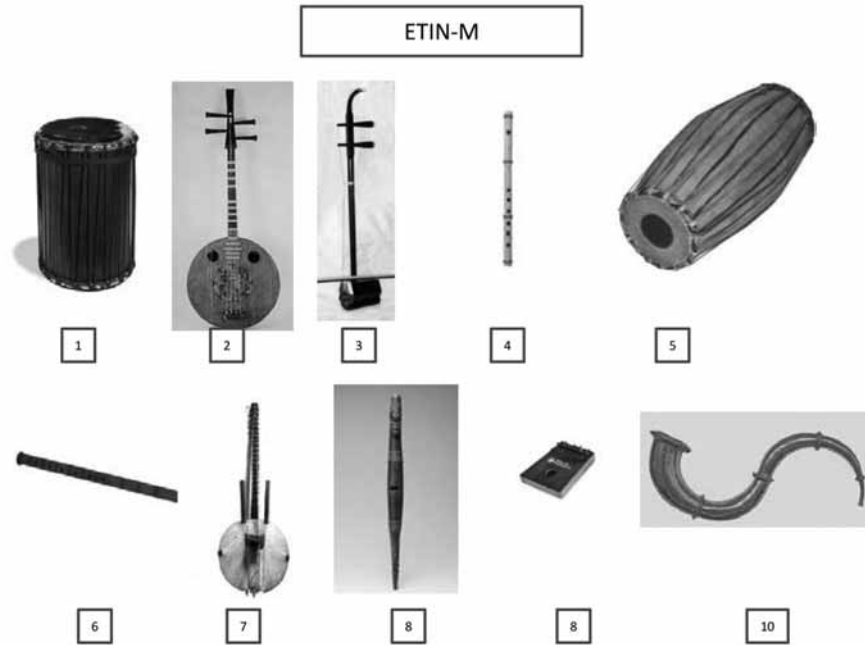
Having in mind results obtained from our study, as well as, from previous studies (Griswold and Chrobak, 1981; Hallam, Rogers, & Creech, 2008) combined with data that the most popular instrument for girls was flute with clarinet coming in second, while boys played most frequently drums, trumpets, and trombones (Abeles and Porter, 1978; Griswold and Chrobak, 1981; O'Neill and Boulton, 1996; Carlson, 2001; Bayley, 2004; Abeles, 2009), we could presume that gender division of musical instruments based on perceptual information could indirectly influence musical instrument gender associations and hence instrument selection in childhood. However, future studies analyzing the relationship between gender divisions of musical instruments and gender selection of musical instruments are needed in order to shed more light to this issue.

Current research is far from conclusive on this issue, but it appears that the ethnomusicological division of instruments into feminine and masculine is relevant, although does not apply to the full extent in some cases.

ACKNOWLEDGMENT

This study was supported by project grant (#175012) from the Ministry for Education, Science and Technological Development of Republic of Serbia. The authors would like to express their gratitude to the ethnomusicologists Mirjana Vukićević Zakić, Danika Lajić-Mihajlović and Rastko Jakovljević for finding appropriate instruments and for their classification into masculine and feminine.

APPENDIX. Musical instruments used in the research



LITERATURE

- Abeles, H. F. (2009). Are Musical Instrument Gender Associations Changing? *Journal of Research in Music Education*, 57, 127–139.
- Abeles, H. F., & Porter, S. Y. (1978). The sex stereotyping of musical instruments. *Journal of Research in Music Education*, 26, 65–75.
- Bayley, J. G. (2004). The Procedure by Which Teachers Prepare Students to Choose a Musical Instrument. *UPDATE: Applications of Research in Music Education* 22(2), 23–34.
- Boroditsky, L., Schmidt, L., & Phillips, W. (2003). Sex, Syntax, and Semantics. In D. Gentner & S. Goldin-Meadow (Eds.), *Language in Mind: Advances in the study of language and thought*. MIT Press, Cambridge, MA, 61–79.
- Carlson, K. D. P. (2001). *The Beginning Band Choice: It's Instrumental Influences of Family, Peers, Timbre Preference, and Gender Stereotyping on Instrumental Choice of Band Instruments*. MS thesis, Minnesota State University Moorhead.
- Conway, C. (2000). Gender and musical instrument choice: A phenomenological investigation. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 146, 1–16.
- Cottrell, S. (2006). The gendered saxophone. Paper presented at British Forum for Ethnomusicology Annual Conference, University of Winchester.
- Crowe, L. B. (2010). Relationship between gender and musical instrument. Abstract presented to the College of Fine Arts of the University of Florida.
- Darwin, C. (2002). *The expression of emotions in man and animals*. New York: Oxford University Press (Original work published 1872).
- Doubleday, V. (2008). Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender. *Ethnomusicology Forum*, 17(1), 3–39.
- Epley N., Adam W., & John T. C. (2007). On seeing human: a three-factor theory of anthropomorphism. *Psychological review*, 114(4), 864–886.
- Feuerbach, L. (2004). *The essence of religion*. Amherst, NY: Prometheus Books (Original work published 1873).
- Gal, D., & Wilkie, J. (2010). Real Men Don't Eat Quiche: Regulation of Gender-Expressive Choices by Men. *Social Psychological and Personality Science*, 30, 291–301.
- Green, L. (1997). *Music gender and education*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Griswold, P. A., & Chrobak, D. A. (1981). Sex-role associations of music instruments and occupation by gender and major. *Journal of Research in Music Education*, 29, 57–62.
- Gojković, A. *Musical instruments*. Bruxelles: Atelier Tchik et Tchak, 1994.
- Hallam, S., Rogers, L., & Creech, A. (2008). Gender differences in musical instrument choice. *International Journal of Music Education*, 26(1), 7–19.
- Heider, F., & Simmel, M. (1944). An experimental study of apparent behavior, *American Journal of Psychology*, 57, 243–249.
- Kuhlman, K. (2004). The impact of gender on students' instrument timbre preferences and instrument choices. *Visions of Research in Music Education*, Vol. 5.
- Lueptow, L. B., Garovich-Szabo, L., & Lueptow, M. B. (2001). Social change and the persistence of sex typing: 1974–1997. *Social Forces*, 80, 1–36.
- O'Neill, S. A., & Boulton, M.J. (1996). Boys' and girls' preferences for musical instruments: A function of gender? *Psychology of Music*, 24, 171–183.

- Phillips, W., & Boroditsky, L. (2003). Can quirks of grammar affect the way you think? Spanish and German speakers' ideas about the genders of objects. 25th Annual Meeting of the Cognitive Science Society, Boston, Massachusetts, USA.
- Sera, M. D., Berge, C., & del Castillo Pintado, J. (1994). Grammatical and conceptual forces in the attribution of gender by English and Spanish speakers. *Cognitive Development*, 9, 261–292.
- Sheldon, D. A., & Price, H. E. (2005). Gender and Instrumentation distribution in an international cross-section of wind and percussion ensembles. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 163, 43–51.
- Vuksanović, J., Bjekić, J., & Radivojević, N. (2014). Grammatical Gender and Mental Representation of Object: The Case of Musical Instruments. *Journal of Psycholinguistic Research*. DOI 10.1007/s10936-014-9293-7.
- Wilkie, J. E., & Bodenhausen, G. V. (2012). Are numbers gendered? *Journal of Experimental Psychology*, 141(2), 206–210.
- Zervoudakes, J., & Tanur, J. M. (1994). Gender and musical instruments: Winds of change? *Journal of Research in Music Education*, 42, 58–67.

Јасмина Вуксановић

КОЈИ ПОЛ ПРИПИСУЈЕМО МУЗИЧКИМ ИНСТРУМЕНТИМА – ДА ЛИ ЈЕ ЕТНОМУЗИКОЛОШКА ПОДЕЛА ПО ПОЛУ ПСИХОЛОШКИ РЕЛЕВАНТНА?

Присуство мушког и женског пола је у биолошком смислу од круцијалног значаја за опстанак људске врсте. Иако музички инструменти немају биолошки пол, свест о значају полова је врло јака, те има своју рефлексију и на етномузиколошку класификацију музичких инструмената, делећи их симболично на мушке (ETIN-M) и женске (ETIN-F) на основу визуелних параметара као што су облик, величина, број свирала и начин украшавања инструмената. У овом раду смо желели да одговоримо на питање да ли је етномузиколошка подела инструмената на мушке и на женске релевантна. Експеримент се састојао из два дела, од претеста и главног дела. Циљ претеста је био издвајање сета придева типичних за сваки пол. У главном делу експеримента на екрану компјутера су изложене слике 20 музичких инструмената (по 10 за сваки пол) заједно са изабраним сетом придева, а испитаници су замољени да датим музичким инструментима додају придеве који их најбоље описују. Добијени резултати показују да је већина ETIN-M инструмената (8 од укупно 10) описана значајно више мушким атрибутима, док је за већину ETIN-F инструмената (за 7 од укупно 10) коришћено значајно више женских придева. Подаци сугеришу да је етномузиколошка подела инструмената на мушке и на женске релевантна.

Akiyoshi Kitaoka

Department of Psychology, Ritsumeikan University, Kyoto, Japan
akitaoka@lt.ritsumei.ac.jp

SLOPE ILLUSION (MAGNETIC HILL) IN RADAN

Abstract: The slope illusion (Magnetic Hill) in Radan, Serbia was investigated and compared with some slope illusion places in the world. The slope illusion generally occurs at a gentle slope flanked by steep slopes. The role of a sag or crest is discussed.

Key words: slope illusion, magnetic hill, Radan mountain, sag and crest

1. WHAT IS THE SLOPE ILLUSION?

The “slope illusion” refers to the anomalous phenomenon that an ascent appears to be a descent (Figure 1a) or a descent appears to be an ascent (Figure 1b). The place where the illusion is observed is sometimes called “Magnetic Hill”¹ because it appears as if cars were pulled by magnetic power to move uphill. There are many places in the world that are known to show the slope illusion. According to Bressan, Garlaschelli and Barracano (2003), there are at least ten places in the United States, three in Canada, six in Europe, one in Australia, one in Barbados, and one in South Korea. Ninio (1998) mentioned two places in France. In Japan, more than ten places are known and some of them were investigated by the author and colleagues (Imai, 1984; Kitaoka, 2013; Kitaoka and Newton Press, 2007; Tsuinashi, 2008; Tsuinashi and Kitaoka, 2012). Such places are also called “Anti-Gravity Hills”, “Gravity Hills”, “Spook Hills”, “Confusion Hill”, “Mystery Spot”, “Electric Brae”, etc. (Bressan et al., 2003), or “Mystery Zone”, “Mystery Slope”, “Ghost Slope”, “Backward-flowing water”, etc. (Tsuinashi and Kitaoka, 2012).

2. BRESSAN ET AL.’S (2003) EXPERIMENTAL STUDY

By investigating the slope illusion experimentally, Bressan et al. (2003) made the following three observations. First, slopes were underestimated or appeared to be horizontal when their slants were small. Second, perceived slope was an inverse function of

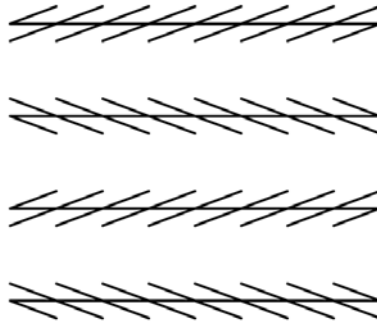
Fig. 1a
Fig. 1b



An example of the slope illusion. (a) The nearer slope appears to be a descent though it is a gentle ascent (2%). Actually, the bus is running up on a steep ascent (9%). (b) When seen from an upper place, the farther slope appears to be an ascent though it is a gentle descent (2%). This place is named “Mystery zone,” which is located in a toll road connecting to the top of Mt. Yashima, one of the sightseeing spots in Takamatsu City, Japan.

the height of the visible horizon. They suggested that mountains make observers misperceive the level of the horizon and produce the slope illusion. Third, perceived slope was affected by connecting or flanking slopes: when accompanied by descents, horizontal stretches were perceived as ascents, and when accompanied by ascents, horizontal stretches were perceived as descents. This finding or “slant contrast” has a resemblance to the Zöllner illusion that lines intersected by oblique line segments appears to tilt in the direction that the acute angle of intersection appears to be larger than it is (Kitaoka, 2007; Oyama, 1960; Robinson, 1972/1988; Zöllner, 1860) (Figure 2).

Fig. 2

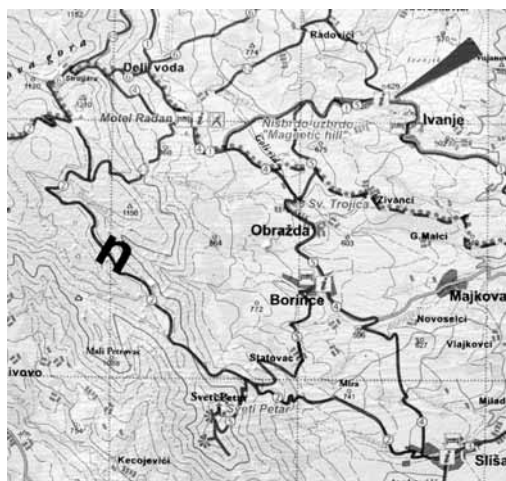


The Zöllner illusion. Four horizontal lines appear to tilt alternately and do not appear to be parallel to each other. The uppermost and third lines appear to tilt clockwise whereas the second and lowermost ones appear to tilt counterclockwise.

3. THE SLOPE ILLUSION IN RADAN

The present article is aimed to add a Balkan instance to the list because Bressan et al.'s (2003) collection lack instances from Eastern Europe. The Balkan slope illusion is located in Radan, Serbia (Figure 3). It is named “Uzbrdna Nizbrdnica” (Magnetic Hill). Figure 4 shows the site with a view of Radan’s mountains, in which an ascent appears to be a descent when observed from a lower place. When observers see the same slope from an upper place, it appears to be an ascent though it is a descent (Figure 5).

Fig. 3



The site of the Balkan slope illusion (“Magnetic hill”). It is located in Ivanje. This image is a photo of the signboard map that stands at the point “i”.



Fig. 4a

Fig. 4b



The slope illusion (Magnetic hill) in Radan, Serbia. (a) The stretch before the curve appears to be a descent though it is actually a gentle ascent. The left peak of mountains seems to be Mt. Sveti Petar. (b) The point just before the curve appears to be lowest though this road is entirely an ascent.

A detailed report on this illusion site was previously published in 2010 as an Internet article written in Serbian (Bubnjević, 2010). With the help of Serbian people, the author (Japanese) who studies visual illusion heard about this site and visited it in August, 2014 when the 37th European Conference on Visual Perception was held in Belgrade.

This site consists of three consecutive slopes: a gentle slope and two steep slopes of the same orientation that sandwich the gentle one (Figure 6a). The gentle slope is at a 35 min (1%) incline according to Bubnjević (2010)² and displays the slope illusion, though no data are available about the steep slopes. The same layout is observed in “Mystery zone” in Japan that is shown in Figure 1.



Fig. 5a



Fig. 5b

The slope illusion in Radan when looked down. (a) The slope appears to be an ascent though it is actually a gentle descent. (b) A water bottle is rolling away because this slope is actually a descent.

The point where the gentle slope and one of the steep slopes meet is called “sag” or “crest” according to whether it is concave or convex, respectively (Tsuinashi, 2008; Tsuinashi and Kitaoka, 2012) (Figure 6a). Figure 6b shows a schematic perspective of this site seen from a lower place. It corresponds to the photographs shown in Figure 4, but they do not show the lower steep slope or the crest. This means that the gentle ascent and the upper steep one, which render a sag, are sufficient for the slope illusion that an ascent appears to be a descent. Conversely, Figure 6c shows a schematic perspective of this site seen from an upper place. It corresponds to the photographs shown in Figure 5, but they do not show the upper steep slope or the sag. This means that the gentle descent and the lower steep descent, which render a crest, are sufficient for the slope illusion that a descent appears to be an ascent.

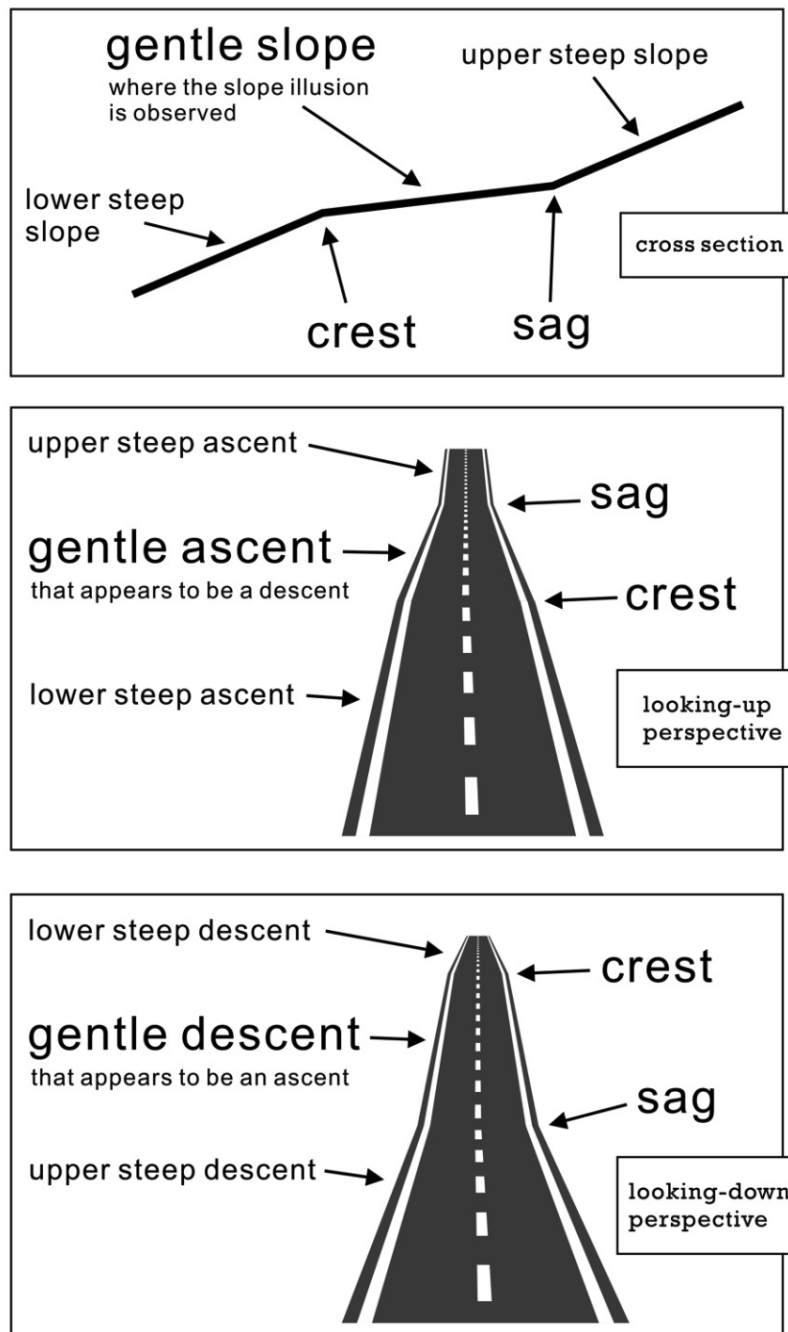


Fig. 6a
Fig. 6b
Fig. 6c

A schematic cross section of this site. It consists of a gentle slope sandwiched by steep slopes of the same orientation. The point where the gentle slope and one of the steeper slopes meet is called “sag” or “crest” according to whether it is concave or convex, respectively. (b) A schematic perspectives of this site seen from a lower place. This view corresponds to Figure 1a and Figure 4. (c) A schematic perspectives of this site seen from an upper place. This view corresponds to Figure 1b and Figure 5.



Fig. 7a

Fig. 7b



(a) The slope illusion in Yashima, Japan, the same place as Figure 1b. The farther slope is a gentle descent but appears to be an ascent. (b) The slope illusion in Tsunan, Japan. This slope is a gentle descent but appears to be an ascent. For both images, mountains are visible in the background.

4. A NEW EXPLANATION OF THE SLOPE ILLUSION

The first claim of Bressan et al. (2003) was that slopes appear to be underestimated when they are nearly horizontal. This claim was not confirmed, but it might be because the gentle slope was slanted much enough (1%). Moreover, the third claim that perceived slope was affected by connecting or flanking slopes, was confirmed.

However, the second claim that perceived slope is an inverse function of the height of the visible horizon, remains questionable. It is true that Figure 4a agrees with this claim because mountains might make observers raise the perceived level of the horizon,



Fig. 8a

Fig. 8b



The slope illusion in Tanegashima, Japan. (a) This slope is a gentle descent but appears to be an ascent. In this place the horizon is visible. (b) Converging lines of the roadsides meet under the horizon, which confirms that this slope is really a descent.

but Figure 4b disagrees with it because it does not show mountains or any cue for the horizon. One may assume that Figure 5 makes observers lower the perceived level of the horizon and the gentle descent appears to be an ascent. This assumption is not acceptable because the slope illusion that a gentle descent appears to be an ascent can be observed when mountains are visible in the background (Figure 7) or even when the horizon is seen (Figure 8).

Instead, I propose a new, simple explanation, in which a sag and crest are the most important cues. It is assumed that the slope illusion should occur depending on the condition whether a gentle slope is located before a sag or crest. Specifically, a gentle ascent located before a sag tends to appear to be a descent (Figures 1a and 4), whereas a gentle descent located before a crest tends to appear to be an ascent (Figures 1b, 5, 7 and 8). This idea can explain the slope illusion parsimoniously.

5. HISTORICAL VIEW OF THE SLOPE ILLUSION

The slope illusion is mostly reported in the countryside, not in towns, probably because abundant horizontal cues prevents the illusion in towns. The same holds true for this Balkan slope illusion. However, this does not mean that the slope illusion is a classic illusion. Historically speaking, the slope illusion is not so old as e.g. the moon illusion that the moon above the horizon appears to be larger than the moon at the zenith though they are the same size (Ross and Plug, 2002). On the contrary, the slope illusion should be regarded as a modern illusion because it requires straight, paved roads of constant width that are located in the countryside.

ACKNOWLEDGMENTS

I thank Oliver Tosković for editing this article as well as informing me of this illusion site. I also thank Jasmina Stevanov and Zorica Stevanov for driving me to the site and thank Jasmina and Seiichi Tsuinashi for helpful discussion. This research was supported by a research grant “Program for Promotion of International Research” awarded by the Ritsumeikan University to the author.

¹ “Due to the slopes and grades localized at the foot of Lutes Mountain, Magnetic Hill creates the illusion that automobiles and other objects, including running water, apparently travel uphill” (Canada’s Historic Places, 2004).

² This measurement was conducted by Dr. Milovan Šuvakov, president of the Society for Promotion and Popularisation of Science (DPPN), research associate professor at Institute of Physics Belgrade and seminar organizer in Petnica Science Center.

LITERATURE

Bressan, P, Garlaschelli, L., and Barracano, M. (2003). Antigravity hills are visual illusions. *Psychological Science*, 14(5), 441–449.

Bubnjević, S. (2010). Tamo gde je nebo palo dole. *Vreme*, br. 1023, 12. avgust 2010. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=945069>

Canada’s Historic Places (2004). Magnetic Hill. Formally Recognized: 2004/11/15 <http://www.historicplaces.ca/en/rep-reg/place-lieu.aspx?id=4004&pid=0>

Imai, S. (1984). *Sakushi zukei (Illusion images)*. Tokyo: Saiensusha (in Japanese).

Kitaoka, A. (2007). Tilt illusions after Oyama (1960). *A review. Japanese Psychological Research*, 49, 7–19.

Kitaoka, A. (2013). *Sakushi daikaiseki (Analysis of visual illusion)*. Tokyo: Kanzen (in Japanese).

Kitaoka, A and Newton Press. (2007). *Sakushi kanzen zukai (Illustration of visual illusion)*. Tokyo: Newton Press (in Japanese).

- Ninio, N. (1998). *La science des illusions*. Paris: Odile Jacob.
- Oyama, T. (1960). Japanese studies on the so-called geometrical-optical illusions. *Psychologia*, 3, 7–20.
- Robinson, J. O. (1972 / 1998). *The Psychology of Visual Illusion*. Mineola, NY: Dover.
- Ross, H. E. and Plug, C. (2002). *The mystery of the moon illusion: Exploring size perception*. Oxford: Oxford University Press.
- Tsuinashi, S. (2008). Visual illusion of a vertical gradient: A pitched visual environment and a pitched floor. *Japanese Journal of Psychology*, 79, 125–133 (in Japanese and English abstract).
- Tsuinashi, S. and Kitaoka, A. (2012). The slope illusion: a review. *Japanese Psychological Review*, 55(3), 400–409 (in Japanese with English abstract).
- Zöllner, F. (1860). Über eine neue Art von Pseudoskopie und ihre Beziehungen zu den von Plateau und Opper beschriebenen Bewegungsphänomenen. *Annalen der Physik und Chemie*, 186, 500–523.

Akiyoshi Kitaoka

ИЛУЗИЈА НАГИБА (МАГНЕТНО БРДО)
НА РАДАН ПЛАНИНИ

Илузија нагиба (магнетно брдо) на планини Радан у Србији је истраживана и упоређивана са сличним местима на којима се налазе илузије нагиба у свету. Илузије нагиба се генерално јављају на местима на којима се сустичу два различита нагиба, односно на којима је благ нагиб праћен јаким нагибом. У раду је дискутована улога улегнућа и уздизања у објашњењу наведене илузије.

Slobodan Marković

University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Laboratory for experimental psychology
smarkovi@f.bg.ac.rs

OBJECTIVE FEATURES OF PATTERN GOODNESS: UNIFORMITY, COMPACTNESS OR SYMMETRY?

Abstract: The effects of uniformity, compactness and symmetry on pattern goodness judgments were investigated in three experiments. Subjects were asked to choose the pattern which looks the best in respect to other patterns from given set. Patterns within sets differed from each other by uniformity (Experiment 1), compactness (Experiment 2) and symmetry (Experiment 3). Regression analyses indicated that symmetry was a single good predictor of the frequency of good pattern choice. This result is connected with Koffka's concept of perceptual economy: uniformity and compactness have perceptual advantages in the restricted situations (low energy disposal), while symmetry prevails in unrestricted conditions (high energy disposal).

Key words: pattern goodness, perceptual economy, uniformity, compactness, symmetry

This study is concerned with the question why some visual patterns, configurations and figures look better or have more perceptual 'goodness' than others. Generally speaking, this question may be considered from two aspects, external and internal. The external aspect is related to objective stimulus features which make a pattern more or less perceptually good. For example, from this point of view one could say that pattern A (>>) looks better than pattern B (*.'') because A possesses some objective advantages over B, such as greater uniformity, greater symmetry etc.

The internal aspect is related to subjective evaluation of perceived patterns, i.e. to the question how much a certain pattern satisfies some basic tendencies in perceptual processing. From this aspect one could say that pattern A (>>) is better than pattern B (*.'') because A enables better realization of a natural tendency toward fastest, most precise, most stable, etc. perception.

It should be emphasized that considerations of pattern goodness from the external or from the internal aspect does not require any theoretical presuppositions, such as the acceptance of either externalistic (e.g. Gibsonian) or internalistic (e.g. constructivistic,

information processing etc.) approaches to perception. The distinction between the external and internal aspects is descriptive. The first deals with the psychophysical description of the phenomenon, and the second is oriented toward modelling of inner perceptual processes and states.

This paper will mainly be concerned with the external aspect of goodness, i.e. with the specification of stimulus goodness features. However, since such features are necessarily connected with certain inner states or perceptual evaluators (e.g. as nutritivity of food is related to certain needs of organisms), the internal aspect of goodness will be also taken into account.

Referring to the inner aspect of goodness, we in principle accept the classic Gestaltistic idea of perceptual economy. In the following text, this idea will be shortly outlined.

INTERNAL ASPECT OF GOODNESS: ECONOMY OF PROCESSING

Prägnanz. The notion of perceptual goodness was originally introduced by Gestalt psychologists. According to Wertheimer's concept of Prägnanz (or Prägnanzqualität) and the similar von Ehrenfels' concept of Gestaltqualität, perceptual goodness can be defined as the presence of some global structural qualities or forces which spontaneously integrate elements of the perceptual experience into unique phenomenological configurations (Gestalten). Hence, pattern goodness increases with the increase of Prägnanz or of Gestalt quality (cf. Wertheimer, 1922).

Perceptual organization. In addition to such, rather intuitive and vague definition of perceptual goodness, Gestaltists made attempts to offer a more detailed concept of Gestalt integration. This concept described several specific laws of perceptual organization (or laws of element grouping) such as similarity, proximity, continuation, symmetry etc. (Wertheimer, 1923). These laws predict that the similar, proximal, continued (or arranged along consistent path), symmetrically connected elements etc., will always be perceived as an integrated entity, and not as an agglomeration of independent or free parts.

Isomorphism. Gestalt psychologists asserted that the phenomenological aspect of perceptual organization is closely connected with its neural basis by the principle of isomorphism. This principle holds that each configuration which is immediately given in perceptual experience indicates an isomorphic configuration of electric charges in the brain (i.e. the physical Gestalt, Köhler, 1920). According to this idea, one could say that the better organized or more pregnant the percept, the better or more pregnant is the structure of certain biophysical states and processes in the nervous system.

Economy. Gestalt psychologists believed that the physical aspect of Prägnanz is identifiable with the economy of perceptual processing (Köhler, 1927; Koffka, 1935). They supposed that the perceptual (nervous) system is a dynamic and sophisticated natural

system which permanently tends to economize its energy engagement, i.e. to maintain an optimal balance between a tendency toward minimizing the general distribution of energy and a tendency toward maximizing the effective use of available energy. In other words, the Gestaltists held that the perceptual system works by the principle: 'with the least investments reach the greatest gains'. When such an economy principle is taken into account, the idea of phenomenological tendency toward Gestalt integration will be clearer: for a perceptual system, it is more economic (easier and more effective) to deal with unique, simple, regular etc. entities, than with several independent parts and elements. Hence, one can say that a perceptual system tends to reduce the degrees of freedom of the stimulus pattern description. For instance, one group of dots (::) will rather be seen and described as single entity with a simple and symmetric structure, than as an agglomeration of four independent entities.

Informational interpretation of economy. The concept of perceptual economy was widely accepted and developed in the informational approach to perception (Attneave, 1954; Garner, 1962; Leeuwenberg, 1971). Here, economy was not defined as optimization of the neural energy engagement, but rather as optimization of information processing. Thus, the informational approaches hold that a perceptual-cognitive system always tends to code the outer world in the simplest and most precise manner. The tendency toward simplicity enables the minimization of processing load (it is easier to process a smaller, than a greater amount of information), while the tendency toward precise description enables the maximizing of processing efficiency (more structured information decreases the noise and the uncertainty and yields more accurate perceptual output).

OBJECTIVE FEATURES OF PATTERN GOODNESS

Although Gestalt psychologists were mainly oriented toward the inner (phenomenological and neural) aspects of perception, they were also aware of the importance of external stimulus constraints. Thus, Koffka (1935) pointed out that the perceptual system is not always able to overcome the 'local forces' and to restrict the freedom of perceptual "particles", because the efficiency of global integrational Gestalt forces, or of *Prägnanz*, necessarily depends on the prevailing stimulus conditions. For example, pattern A (> >) will be seen easily and unambiguously as a unique entity or a good Gestalt, because it is objectively well structured. On the other hand, pattern B (`*. ') will be seen as a group of independent entities, because it is objectively poor organized.

Nevertheless, Gestalt psychologists did not build a theory which would strongly include a stimulus aspect of *Prägnanz* and perceptual organization. Moreover, Köhler strictly stated that the notion of Gestalt could be applied only to the inner phenomenological and neural configurations, and not to the external stimulus (pattern) structures

(Köhler, 1947). Not only Gestalt psychologists, but even some later authors (Hatfield & Epstein, 1985; Perkins, 1982) held that the description of stimulus constraints is not crucial for an explanation of the perceptual goodness and of the economy of processing. They held that the description of inner coding (i.e. perceptual interpretation) of the stimulus is much more theoretically important. However, we believe that the question how perceptual system organizes and transforms the agglomerations of stimuli into meaningful informational structures, must be connected to the question what the objective constraints of such activities are, or what the outer sources of information permit the perceptual system to do with the information.

Many authors tried to pay more attention to the external aspect of pattern goodness. Such an orientation resulted in several attempts toward specifying and quantifying the stimulus constraints of a 'good Gestalt'. Of course, it is not easy to identify these constraints and to find completely satisfying metrics and technique for their quantitative description. Namely, the goodness is not a dimension, such as size, shape, brightness, colour and other elementary features of pattern, which clearly can be seen (by naive perceivers) and detected (by perception scientists). It rather belongs to some more abstract organizational level of pattern structure.

The attempts made to specify objective dimensions of pattern goodness can be reduced to three groups of models, that is, to the models of uniformity, compactness and symmetry.

Uniformity. Uniformity is quantified by the amount of different elements in the pattern, e.g. by the number of different line segments, intersections and angles in the pattern (Hochberg & McAlister, 1953; Hochberg & Brooks, 1960). Leeuwenberg proposed a more abstract and more general coding model of uniformity which describes the informational complexity or the pattern informational load (Leeuwenberg, 1971). The informational load is related to the number of different primitive elements (codes) of a pattern and the number of relations among primitives. Of course, goodness is directly related to the uniformity or to the informational simplicity because the patterns which contain the less information load will be more economically (easier and more precise) specified by perceptual system. An example of patterns with different level of uniformity is show in Figure 1 (a).

Compactness. While the previous models may be connected to the Gestalt law of similarity (uniformity of pattern elements), the second group includes the quantitative models which are comparable with the Gestalt laws of proximity, continuation, compactness and the like. There were several models which used such goodness measures as the degree of the random figures dispersion (Attneave & Arnoult, 1956), number of same coloured adjacent areas (Royer & Weitzel, 1977), proximity of line segments (Palmer, 1977), etc. These models are primarily related to the spatial cohesiveness and the unity of a form, or to the integration of pattern elements into compact entity. Naturally, the more compact patterns will be perceptually better because it is easier and more accurate

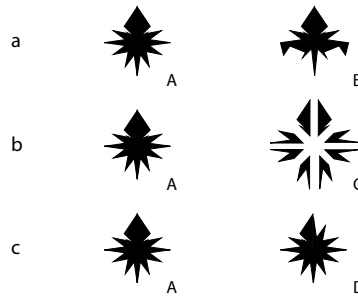
to identify them as entities. An example of patterns with different level of compactness is show in Figure 1 (b).

Symmetry. The third group of objective goodness measures includes several models of pattern symmetry (Alexander & Carey, 1968; Zusne, 1971; Szilagyi & Baird, 1977; Yodogawa, 1982; Marković, 1995). Many experimental studies have strongly confirmed that symmetrically structured patterns and figures (especially with bilateral mirror reflections) have great perceptual advantages (Fitts et al., 1956; Chipman, 1977; Corballis & Roldan, 1974, 1975; Marković, 1993; Palmer & Hemenway, 1978; Pashler, 1990; Rock & Leaman, 1963; Royer, 1981; Wagemans et al., 1991). In addition, there is Garner's model of figural goodness, which claims that the more symmetric patterns are perceptually better because they have few alternatives, or have smaller sets of equivalents than the less symmetric patterns (Garner, 1962; Garner & Clement, 1963). Garner defined a set of pattern equivalents (E) as a set obtained by vertical and horizontal reflection and/or consecutive 90° rotation of single pattern. For instance, the set size of letter 'O' is $E=1$, because every reflection-rotational transformation of it yields the same orientation and position, the set size of letter 'T' is $E=4$, while the set size of letter 'L' is maximum $E=8$, because each reflection (vertical or horizontal) and 90° rotations of it result in the eight different oriented patterns. According to Garner, patterns with smaller set sizes are better because they are more redundant: the few the alternatives of a pattern, the less amount of information for its specification in the equivalent set will be needed. Many experimental studies showed that equivalent set size is inversely related to several pattern goodness variables: goodness is greatest when a pattern is unique or invariant under reflection-rotation, while it is the least when a pattern have maximum of possible number of equivalents or changes under each reflection-rotation (Garner & Clement, 1963; Clement, 1964; Bell & Hendel, 1976; Bear, 1973; Royer, 1971; Checkosky & Whitlock, 1973; Garner & Sutliff, 1974). An example of patterns with different level of symmetry is show in Figure 1 (c).

All of these models of pattern goodness (models of uniformity, compactness and symmetry) converge to the similar concept of perceptual economy. The main assertion of this concept is that the perceptual system 'prefers' situations in which the stimuli arrangements are set up in more economic (simpler and more regular) ways. However, each group of models deals with some specific aspect of pattern economy, such as (a) reduction of the different primitives of pattern (models of uniformity), (b) reduction of the spatial variation, i.e. the dispersion of form or the spatial independence of primitives (models of compactness), and (c) reduction of the irregularity of pattern (models of symmetry). From an intuitive point of view, each of these dimensions can be taken as a good constraint of processing economy> patterns which are more uniform, more compact or more symmetric will be more easily and more effectively detected by the perceptual system, while patterns with several specific, unconnected or asymmetrically arranged elements will require the greater perceptual engagement and yield poorly organized percept.

Figure 1 shows three situations related to the three dimensions of pattern goodness: uniformity, compactness and symmetry. Each situation is represented with the pair of patterns which are distinguished by only one dimension, while the other two are constant.

Fig. 1



In situation *a* pattern A is more uniform than B (has smaller number of different turns), in situation *b* A is more compact than C (has unique form), and in situation *c* A is more symmetric than D (has reflection).

According to the *uniformity* models it can be predicted that pattern A will be better than pattern B, because A is more uniform, i.e. has less different turns than B. Note that both patterns have similar compactness (both have unique uninterrupted areas) and equal symmetry (both have a single reflection axis).

According to the models of *compactness* it can be predicted that pattern A will be better than pattern C, because A is integrated into a unique figure, while C consists of eight separate elements. Note that both patterns consist of the same elements (both have identical uniformity) and are equalized by the level of symmetry (both have single reflection axis).

According to the *symmetry* models it can be predicted that the pattern A will be better than the pattern D, because A is more symmetrical than D (A has one reflection axis, while D is completely asymmetrical). Note that A and D have similar compactness and same uniformity (both consist of two different elements).

One of the most important, but still unresolved problems is the question whether all of the three predictors mentioned above are equally good. In other words, does each of the three features (uniformity, compactness and symmetry) contribute the perceptual economy and the pattern goodness perception with equal strength. Let us now articulate this question as a concrete empirical problem. Look for a moment at Figure 1 and ask yourself whether the objective differences between pattern A and other patterns (A-B, A-C and A-D) have the same effects on perceivers' preference, or inversely, whether some of the features (uniformity, compactness or symmetry) more consistently and more strongly than others determine the perceivers' goodness estimates.

In order to resolve this question we investigated empirically the effects of uniformity (Experiment 1), compactness (Experiment 2) and symmetry (Experiment 3) on pattern goodness estimates.

EXPERIMENT 1

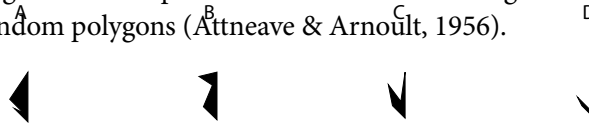
In the present experiment the effect of uniformity on pattern goodness estimates was investigated. Uniformity was defined as and quantified by the number of different primitives of a pattern: the smaller the number of different primitives, the greater is the uniformity.

Method

Participants: Participants were 36 undergraduates from the Department of Psychology, University of Belgrade.

Stimuli: The patterns with different level of uniformity, i.e. number of different primitives, were used as stimuli. There were three levels of uniformity (U): (1) the first (highest) level included patterns consisting of one type of primitives, (2) the second level included patterns consisted of one type of differently coloured (black and white) primitives, (3) the third level included two different types of primitives (elements with different form), and finally, (4) the fourth (lowest) level includes patterns consisting of four types of primitives. There were four groups of patterns: A, B, C and D. The primitives from each group are presented in Figure 2. These primitives were obtained using Attneave's method of the construction of random polygons (Attneave & Arnoult, 1956).

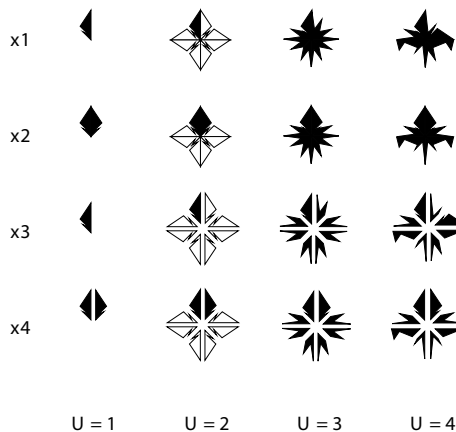
Fig. 2



The primitives from groups A, B, C and D.

Each group included the four sets of patterns: x1 (asymmetrical compact patterns), x2 (compact patterns with single vertical reflection), x3 (asymmetrical discrete patterns), and x4 (discrete patterns with single reflection). The sets of patterns from group A are presented in Figure 3.

Fig. 3



Four sets (x1, x2, x3 and x4 from group A) which include patterns with different levels of uniformity (from U=1 to U=4).

Thus, there were 64 patterns all together: 4 groups (A, B, C and D) x 4 sets (x1, x2, x3 and x4) x 4 patterns with different level of uniformity (U=1 U=2, U=3 and U=4).

Procedure: The preference task was used. participants were asked to point out the pattern which looked ‘visually best’ with respect to the other patterns from presented set. Participants performed the task individually. The order of groups (A, B, C and D) was counter-balanced across the participants (ABCD, ACBD, ADBC, BCDA, BDCA, BDCA, etc). The order of sets (x1, x2, x3 and x4) within the group was counter-balanced across the participants as well. In total, there were 16 sets to judge.

Results

The regression analysis performed over entire population of patterns indicated that the degree of pattern uniformity was not a good predictor of pattern preference (measured by the frequency of pattern choice): $r^2 = .020$, $F(1, 62) = 1.28$, $p > .05$. Figure 4 shows the averaged distribution of choice frequency of 64 patterns in respect to the level of uniformity.

The results of this experiment suggest that the uniformity can not be taken as a systematic objective constraint of pattern goodness judgments.

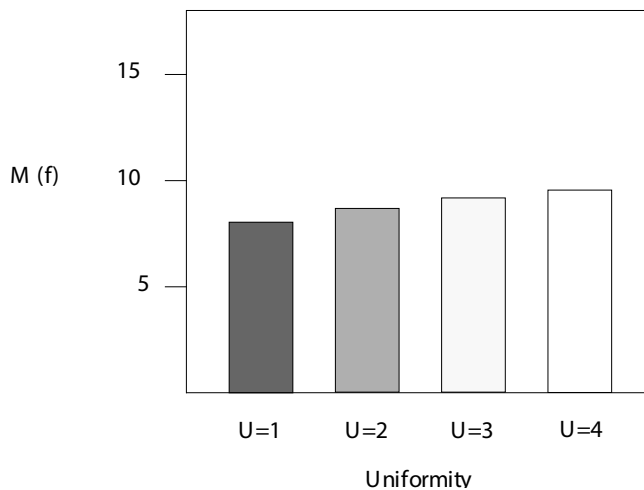


Fig. 4

The distribution of averaged frequencies of the choice of patterns from the 16 sets (sets x1, x2, x3 and x4 from groups A, B, C and D). Mean frequencies, $M(f)$, of patterns with different level of uniformity (U) are represented by columns with different levels of gray.

EXPERIMENT 2

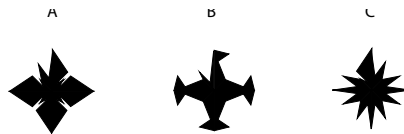
In the present experiment the effect of compactness on pattern goodness judgment was investigated. Compactness was defined as unity of pattern form and was quantified by the number of separate parts of a pattern: the smaller the number of separate parts, the greater is the compactness.

Method

Participants: Ss were 36 undergraduates from the Department of Psychology, University of Belgrade.

Stimuli: Patterns with different level of compactness (C) were used as stimuli. There were four levels of compactness: (1) the first (highest) level includes patterns with unique form (the areas of all primitives are connected in a unique figure), (2) the second level includes patterns with two spatially independent parts, (3) the third level includes patterns with four parts, and finally (4) the fourth (lowest) level includes patterns with eight separate primitives. There were four groups of patterns A, B, C and D. The examples of most compact patterns from each set are presented in Figure 5.

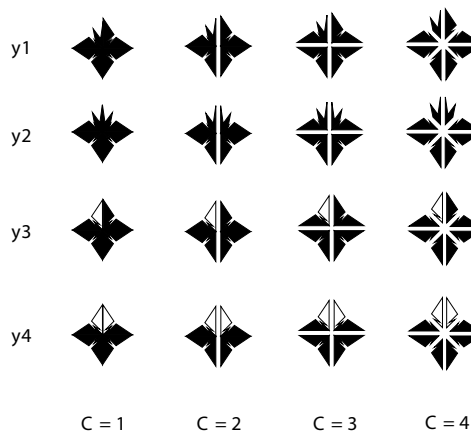
Fig. 5



Examples of the most compact patterns (i.e. patterns whose elements are connected in unique figure) from groups A, B, C and D.

Each group contained four sets: y_1 (asymmetrical patterns with two types of primitives), y_2 (asymmetrical black-white patterns), y_3 (patterns with single reflection and with two types of primitives), and y_4 (black-white patterns with single reflection). The sets of patterns from group A are presented in Figure 6.

Fig. 6



Four sets (y_1 , y_2 , y_3 and y_4 from group A) which include the patterns with different levels of compactness (from $C=1$ to $C=4$).

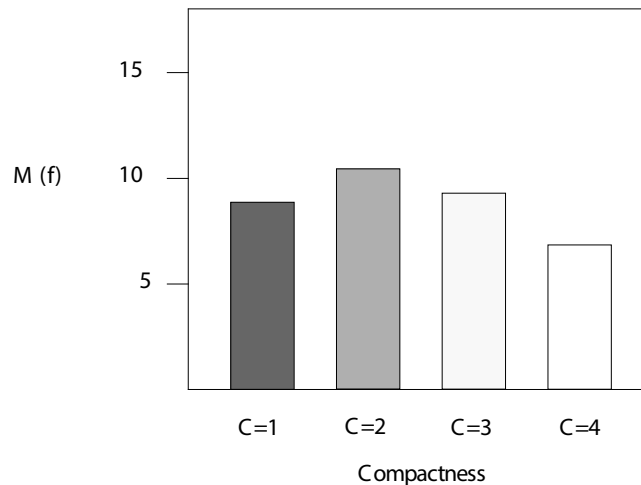
The population of stimuli consists of 64 patterns: 4 groups (A, B, C and D) x 4 sets (y_1 , y_2 , y_3 and y_4) x 4 levels of compactness ($C=1$, $C=2$, $C=3$ and $C=4$).

Procedure. The same procedure, like in previous experiment, was used.

Results

The regression analysis performed over entire population of patterns indicates that the degree of pattern compactness is not a good predictor of pattern preference (measured by the frequency of pattern choice): $r^2=.045$, $F(1, 62) = 2,94$, $p > .05$. Figure 7 shows the averaged distribution of choice frequency of 64 patterns in respect to the level of compactness.

Fig. 7



The distribution of averaged frequencies of the choice of patterns from the 16 sets (sets y_1 , y_2 , y_3 and y_4 from groups A, B, C and D). Mean frequencies, $M(f)$, of patterns with different level of compactness (C) are represented by columns with different levels of gray.

The results of this experiment suggest that compactness can not be taken as a systematic objective constraint of pattern goodness judgments.

EXPERIMENT 3

In this experiment the effect of symmetry on pattern goodness estimates was investigated. The symmetry of a square structure (fourfold reflection) was used as referent framework: the greater the number of square symmetries (maximally four reflections), the greater is the level of pattern symmetry.

Method

Participants: Participants were 36 undergraduates from the Department of Psychology, University of Belgrade.

Stimuli: The patterns with different level of symmetry were used as stimuli. There were four levels of symmetry (S). (1) The first (highest) level includes patterns with the symmetry of square (quadruple reflection). (2) The second level includes the patterns with one half of square's reflections, i.e. patterns with double reflection. (3) The third

level includes the patterns with the quarter of square's reflections, i.e. patterns with single reflection. (4) Finally, the fourth level includes the asymmetrical patterns. There were four groups of patterns: A, B, C and D. The patterns with the maximum symmetry (i.e. patterns which maximally respect the square structure) from each group are presented in Figure 8.

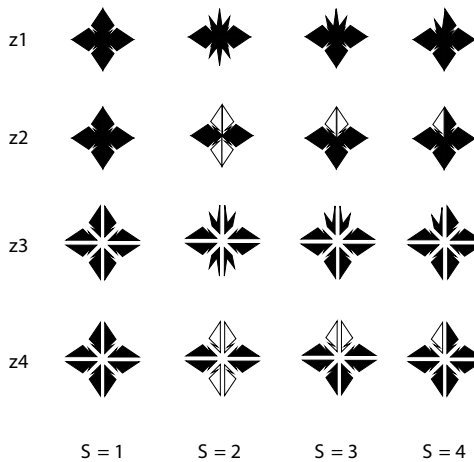
Fig. 8



The most symmetric patterns from groups A, B, C and D.

The groups contained four sets of patterns: $z1$ (compact patterns with two different types of primitives), $z2$ (compact patterns with black-white primitives), $z3$ (discrete patterns with two different types of primitives), and $z4$ (discrete patterns with black-white primitives). The sets from group A are presented in Figure 9.

Fig. 9



Four sets ($z1$, $z2$, $z3$ and $z4$ from group A) which include the patterns with different levels of symmetry (from $S=1$ to $S=4$).

Thus, the population of stimuli consists of 4 groups (A, B, C and D) x 4 sets x 4 patterns with different symmetry (64 patterns in total).

Procedure: The same procedure, like in previous experiments, was used.

Results

Regression analysis performed over entire population of patterns indicates that the degree of pattern symmetry is a good predictor of pattern preference (measured by the frequency of pattern choice): $r^2=.842$, $F(1, 62) = 331,48$, $p < .01$. Figure 10 shows the averaged distribution of choice frequency of 64 patterns in respect to the level of symmetry.

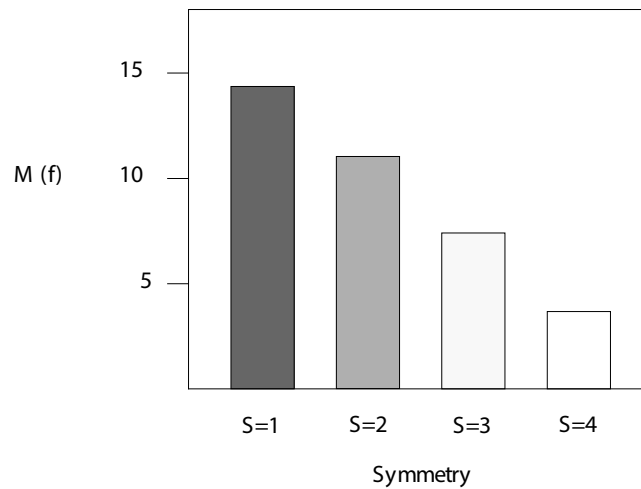


Fig. 10

The distribution of averaged frequencies of the choice of patterns from the 16 sets (sets z1, z2, z3 and z4 from groups A, B, C and D. Mean frequencies, $M(f)$ of patterns with different level of symmetry (S) are represented by columns with different level of gray.

The results of this experiment suggest that the symmetry can be taken as a systematic constraint of pattern goodness judgments.

GENERAL DISCUSSION

The present study shows that symmetry is the most significant and most consistent constraint of pattern goodness estimate, while the compactness and the uniformity can not account for the distributions of pattern preference. An attempt to explain these outcomes will be based on some of Koffka's ideas of perceptual economy and Prägnanz.

In his considerations related to Prägnanz, Koffka (1935) made a distinction between two situations. The first situation is related to the case when the perceptual system has a smaller amount of disposable energy (e.g. due to the general organic or the specific neural exhaustion). In such situation, the perceptual system tends to minimize the variations in perceptual field, to reduce all differences and details, to homogenize the texture, to decrease the resolution of percept etc. This aspect of Prägnanz Koffka called 'minimum simplicity'. The second situation is when the perceptual system has a larger reservoir of energy, where it tends to maximize the articulation or to 'crystalize' the perceptual field and to reach the most regular, sharpest structured and most sensible percept. This aspect of Prägnanz Koffka called "maximal simplicity". In other words, Koffka supposed that the amount of disposable energy determines the effects of Prägnanz or economy tendencies. In the case of lower energy states the rough simplification or informational compression will be dominant, while in the case of higher energy states the sophisticated integration of information will prevail.

If we try to connect these ideas with the results of our experiments, we can see the following. Uniformity and compactness of patterns can be taken as features of 'minimal simplicity' or of homogeneity of the percept. According to Koffka, these features make the pattern good in situations of low energy states. However, symmetry, being the feature which represents the regular articulation of pattern or 'maximal simplicity', induces the pattern goodness in situations when the perceptual system has a larger energy disposal.

We assume that one of the possible reasons why the preference of patterns in our experiments is strongly and consistently determined by symmetry, and not by uniformity and compactness, is that our experimental procedure induced the 'maximal simplicity' condition. Hence, because the experiment situations did not include any energy restriction (perceivers were not tired, duration of preference task were not limited etc.), symmetry, as a feature which enables good articulation of patterns, emerged as the most effective and most consistent constraint of goodness estimates. Of course, this explanation does not imply that uniformity and compactness are not relevant constraints of pattern goodness. We believe that they are relevant, but only in more restricted conditions, i.e. in situations in which the economic strategy of the perceptual system leads toward simpler solutions and toward preference of simpler (more uniform and more compact) stimulus pattern. More thorough evaluation of this hypothesis is required, and will be performed in further investigations.

ACKNOWLEDGEMENT

This work was supported by The Ministry of Science and Technological Development of Serbia, grant number 179033.

LITERATURE

- Alexander, C, & Carey, S. (1968). Subsymmetries. *Perception & Psychophysics*, 4 (2), 73–77.
- Attneave, F. (1954). Some informational aspect of visual perception. *Psychological Review*, 61, 183–193.
- Attneave, F. & Arnoult, M. D. (1956). The quantitative study of shape and pattern recognition. *Psychological Bulletin*, 53 (6), 452–471.
- Bear, G. (1973). Figural goodness and predictability of figural elements. *Perception & Psychophysics*, 13, 32–40.
- Bell, H. H. & Handle, S. (1976). The role of pattern goodness in the reproduction of backward masked patterns. *JEP> Human Perception and Performance*, 2 (1), 139–150.
- Chipman, S. F. (1977). Complexity and structure of visual pattern. *JEP: General*, 106 (3), 269–301.
- Clement, D. E. (1964). Uncertainty and latency of verbal naming response as correlates of pattern goodness. *Journal of Verbal Learning and Behavior*, 3, 150–157.

- Corballis, M. C. & Roldan, C. E. (1974). On the perception of symmetrical and repeated patterns. *Perception & Psychophysics*, 16 (1), 136–142.
- Corballis, M. C. & Roldan, C. E. (1975). Detection of symmetry as function of angular orientation. *JEP: Human Perception and Performance*, 1 (3), 221–230.
- Fitts, P. M., Weinstein, M., Rappaport, M., Anderson, N. & Leonard, A. (1956). Stimulus correlates of visual pattern recognition: A probability approach. *Journal of Experimental Psychology*, 51 (1), 1–11.
- Garner, W. R. (1962). *Uncertainty and structure as psychological concepts*. N.Y.: Wiley.
- Garner, W. R. & Clement, (1963). Goodness of pattern and pattern uncertainty. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 2, 446–430.
- Garner, W. R. & Sutliff, D. (1974). The effect of goodness on encoding time in visual pattern perception. *Perception & Psychophysics*, 16 (3), 426–430.
- Hatfield, G. & Epstein, W. (1985). The status of minimum principle in the theoretical analysis of visual perception. *Psychological Bulletin*, 97 (20), 155–186.
- Hochberg, J. E. & McAlister, E. (1953). A quantitative approach to figural 'goodness'. *Journal of Experimental Psychology*, 46, 361–364.
- Hochberg, J. E. & Brooks, V. (1960). The psychophysics of form: Reversible-perspective drawings of spatial objects. *American Journal of Psychology*, 73, 337–354.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt psychology*. London: Kegan, Paul, Trench & Trubner.
- Köhler, W. (1920). Die physische Gestalten in Ruhe und stationären Zustand (Physical Gestalten). In W. D. Ellis (Ed.), *A source book of Gestalt psychology*, 1938, (pp. 17–70). London: Routledge & Kegan Paul. (Reprinted from Brownschweig: Vieweg & son)
- Köhler, W. (1927). Zum Problem der Regulation (On the problem of regulation). In M. Henle (Ed.), *The selected papers of Wolfgang Köhler*, 1971, (pp. 305–326). N. Y.: Liveright.
- Köhler, W. (1947). *Gestalt psychology*. N.Y.: Liveright.
- Leeuwenberg, E. (1971). A perceptual coding language for visual and auditory patterns. *American Journal of Psychology*, 84, 307–349.
- Markovi', S. (1993). Princip pregnantnosti i konstrukcija dobre forme. *LEP saopštenje* 4, 1–27.
- Markovi', S. (1995). Symmetry rank effects on tendencies toward Prägnanz and economy in visual pattern perception. 18-th ECVP, Tübingen, Germany.
- Palmer, S. E. & Hemenway, K. (1978). Orientation and symmetry: Effects of multiple, rotational and near symmetries. *JEP: Human Perception and Performance*, 4 (4), 691–702.
- Pashler, H. (1990). Coordinate frame for symmetry detection and object recognition. *JEP: Human Perception and Performance*, 16 (1), 150–163.
- Perkins, D. N. (1982). The perceiver as organizer and geometer. In J. Beck (Ed.), *Organization and representation in perception* (pp. 73–93). Hillsdale, New Jersey: Lawrence Earlbaum Associates.
- Rock, I. & Leaman, R. (1963). An experimental analysis of visual symmetry. *Acta Psychologica*. 21, 171–183.
- Royer, F. L. (1971). Spatial orientational and figural information in free recall visual patterns. *Journal of Experimental Psychology*, 91 (2), 326–332.
- Royer, F. L. (1981). Detection of symmetry. *JEP: Human Perception and Performance*, 7 (6), 1186–1210.

- Royer, F. L. & Weitzel, K. E. (1977). Effects of perceptual cohesiveness on pattern recoding in the block design task. *Perception & Psychophysics*, 21 (1), 39–49.
- Szilagyi, P. G. & Baird, J. C. (1977). A quantitative approach to the study of visual symmetry. *Perception & Psychophysics*, 22 (3), 287–292.
- Wagemans, J. van Gool, L. & d'Ydewalle, G. (1991). Detection of symmetry in tachistoscopically presented dot patterns: Effects of multiple axes and skewing. *Perception & Psychophysics*, 50 (5), 413–427.
- Wertheimer, M. (1922). Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt I (Gestalt theory: The general theoretical situation). In W. D. Ellis (Ed.), *A source book of Gestalt psychology*, 1938, (pp. 17–70). London: Routledge & Kegan Paul. (Reprinted from Brownschweig: Vieweg & son)
- Wertheimer, M. (1923). Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II (Gestalt theory: Laws of organization in perceptual forms).
- Yodogawa, E. (1982). Symmetry, an entropy-like measure of visual symmetry. *Perception & Psychophysics*, 32 (3), 230–240.
- Zusne, L. (1971). Measures of symmetry. *Perception & Psychophysics*, 9 (3B), 363–366.

Слободан Марковић

ОБЈЕКТИВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ДОБРЕ ФОРМЕ: УНИФОРМНОСТ,
КОМПАКТНОСТ ИЛИ СИМЕТРИЈА?

У три експеримента испитивани су ефекти униформности, компактности и симетрије на процену добре форме. Испитаницима је дат задатак да из скупа визуелних склопова изабере онај који им изгледа визуелно најбоље. Било је три сета стимулуса и унутар сваког сета склопови су се разликовали по рангу униформности (први експеримент), компактности (други експеримент) и симетрије (трећи експеримент). Регресиона анализа показала је да је симетрија најбољи појединачни предиктор фреквенце избора најбољег склопа. Ови резултати се могу повезати са Кофкиним концептом перцептивне економије по којем униформност и компактност имају перцептивне предности у рестриктивним ситуацијама (низак ниво расположиве енергије, низак вуџиланс), док симетрија превладава у нерестриктивним условима (висок енергетски ниво, висока побуђеност).

Oliver Tošković, Ljubica Jovanović

University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Laboratory for experimental psychology
otoskovi@gmail.com

MAY THE FORCE BE WITH YOU – AESTHETIC PREFERENCE AND PERCEPTUAL FORCES

Abstract: Aim of this research was to test whether Arnheim's hypothesis of perceptual forces provides good predictions regarding aesthetic experience and preference (Arnheim, 1988). More precisely we investigated whether change of picture frame shape affects our subjective experience and aesthetic preference of paintings. We performed two experiments, in which we used 20 pictures, out of which 10 maintained its original shape, and other 10 were altered from rectangular to oval and vice versa. In first experiment 30 participants estimated those pictures on 5 scales of subjective experience (regularity, arousal, attractiveness, calmness and aesthetic experience). Results showed that there is no effect of picture frame change on none of the scales used in this research. In the second experiment 46 participants judged aesthetic preference of each painting, during which reaction time and aesthetic preference were measured. The frame alternation did not affect reaction time, but it did affect the aesthetic preference. Surprisingly, participants showed larger aesthetic preference for pictures with altered frame shape, which is the opposite from what hypothesis of perceptual forces would predict.

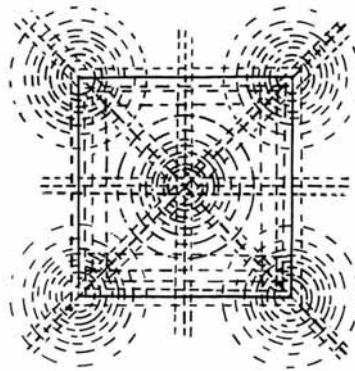
Key words: field of perceptual forces, aesthetic preference, subjective experience, picture frame shape

INTRODUCTION

Our impression of a certain scene is not defined solely by elements presented, but also by relationship between those elements. Following analogy with forces in the physical world, Arnheim defined perceptual forces, which influence our perception of a certain scene (Arnheim, 1988). Perceptual forces exist and act between perceived objects, influenced by their position within a scene, context, shape, size or colour. If we are looking at the picture, its frame would also influence the perceptual forces field dynamic (Arnheim, 1988, 1998; Marković, 2007). We can assume that in a certain frame, there would be a field of perceptual forces, arising from specific points of that frame, such as edges or centre (Figure 1). Therefore, a specific position of elements on the painting

could make the composition more or less balanced, depending on resultant of forces acting on that position. If an element is placed within a field of forces, such that resultant of forces is equal to zero, composition would be balanced, which would further influence aesthetic impression: well-balanced compositions are perceived as aesthetically more pleasing.

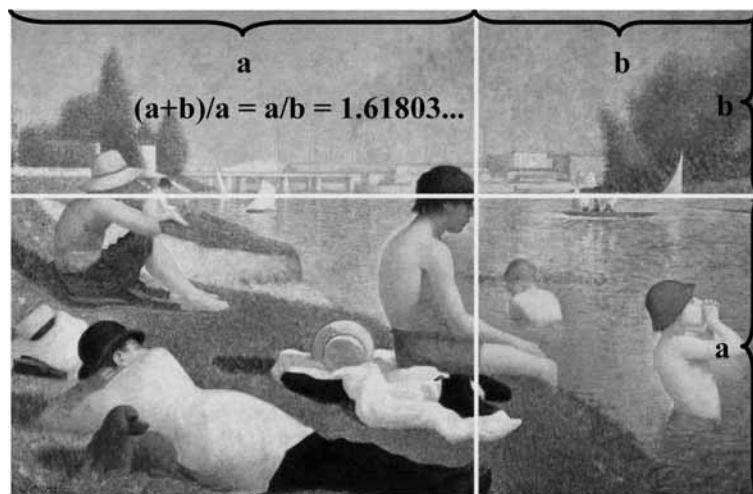
Fig. 1



Assumed structure of perceptual forces on a squared frame

What would be those balanced positions of elements within a picture frame? A large body of research shows that the position of the golden ratio is the preferred position of an element in the scene (Tošković, 2004). Golden ratio position corresponds to intersection of line segments perpendicular to the frame of the painting, so that the ratio of the intersected segments is such that ratio of larger to minor segment is equal to ratio of sum of the segments to larger segment (Figure 2). On the other hand, there are studies demonstrating the “effect of the centre”, preference of central positions of elements within given frame (Palmer, 1991, Palmer & Griscom 2012, Palmer & Guidi 2011). For exam-

Fig. 2



Golden ratio position within a picture frame: Georges Pierre Seurat: *Une Baignade, Asnières, 1884*

ple, in one research participants were asked to estimate goodness of fit of compositions consisting of rectangular frame and circular figure (positioned on 35 possible locations). Compositions with highest goodness of fit ratings were those where the element was in the centre of the rectangle, followed by compositions where element was positioned on one of the global symmetry axes (Palmer, 1991). Author concludes that symmetry in the composition is evaluated as aesthetically most pleasing. Furthermore, comparable results were found when frames were trapezoidal (Palmer, 1991). We can assume that certain positions on the picture, such as golden ratio or centre of the frame, correspond to balanced positions of Arnheim's perceptual forces.

If perceptual forces field exists, with certain balanced positions within it, we can ask how resistant it is on various composition changes. Given that by mirroring the paintings we invert the composition, its elements and its focus, difference in aesthetic preference with respect to this intervention suggests that there are certain preferences and weights assigned to different parts of visual field. This phenomenon was investigated with respect to reading habits of participants (left to right or vice versa) and hand dominance, where subjects were asked to evaluate inverted and original paintings (Vuković, 1994, Christan & Pinger, 1997). Research showed that participants who read from left to right have preferences for stimuli oriented toward the right side of visual field, and vice versa (Chokron & De Agostini, 2000). Moreover, right-handed participants have systematic preference for inverted or mirrored version of certain painting, while no systematic preference was found for left-handed subjects (Mead & Mc Laughlin, 1992). As far as preference of the composition with respect to the dynamic of the scene, it was found that participant's prefer left to right directionality (Christman & Pinger, 1997). Certain authors interpret these findings as consequence of selective activation of right hemisphere for the right-handed people (Levy, 1975). However, since there is also effect of reading habits, it seems plausible that neurological factors are in interaction with learning and cultural influence (Chokron & De Agostini, 2000). Vuković (1994) investigated effect of position of focus on aesthetic preference and found right-handed female participants to prefer focus in the right side of composition. No effect was found for male participants. Based on this research, we could expect that right-handed women would prefer compositions with focus positioned on the right side (Vuković, 1994). In some studies participant's task was to position elements on the background in order to perceive composition as aesthetically most pleasing (Tošković & Marković, 2003, Palmer et al, 2008). Results of these studies show strong tendency for participants to position objects on the right side of the visual scene. Eye movements of the participants also revealed that participants tend to look longer to the right part of the scene (Beaumont, 1985). We can conclude that there is a preference of the right side of the picture, which suggests that there are certain weights assigned to different parts of visual field. Therefore, mirroring of the image can change its aesthetic preference, since it changes weights in the visual field. All these findings support the idea of existence of a specific field of perceptual forces, which can be changed by image mirroring.

As we already mentioned, Arnheim believed that perceptual forces depend, not only on elements within the picture, but also on its frame (Arnheim, 1988). Namely, if we aim to explain aesthetic preference of a certain composition by the arrangement of the elements with respect to the background, it seems we should address this question more thoroughly.

Arnheim, in his analysis of composition in visual arts, discuss the frames and their relation to dynamics and themes of the paintings (Arnheim, 1998). According to Arnheim, frame gives a meaning to the context of composition, defining a painting as an independent entity. It is interesting that Arnheim argued that the function of framing is more prominent for oval than rectangular frames, although, frames are usually rectangular. Furthermore, Arnheim believes that shape of the painting and its content are related. Oval frames emphasize centre of the composition and content situated in the centre. A rectangular frame, with longer horizontal side, is suitable for presenting landscapes or scenes with groups of people. Rectangular frame with longer vertical side emphasizes verticality of composition (Arnheim, 1998).

Furthermore, forces acting from rectangular frame result in vectors perpendicular to each other. Circular frames (*tondo*) appeared during Renaissance, mostly for paintings with religious themes. Oval or elliptic frames were popular during XVIII century, with no particular trend with respect to themes depicted. When portraits are presented in oval frames, upper focus elevates head of a portrayed figure above the centre (Arnheim, 1998). In conclusion, it seems that different types of frames are more suited for paintings with certain themes. Also, shape of the frame itself influences perceptual forces and contributes to their balance within composition.

So far we mentioned that different orientations of rectangular frame are more suitable for different contents. Moreover, previous researches also suggest that orientation of a frame could influence aesthetic preference of a certain composition. Namely, the orientation of the background (horizontally or vertically oriented rectangles) and the number of elements influence preference of position of those elements. When background is horizontal (i.e. the horizontal side is longer) golden ratio position of elements is preferred and the number of elements in the scene does not alter this preference. For vertical background, preferred position of elements corresponds to the position of the golden ratio in the scene, but only when there was one or two elements in the scene. The preference of the golden ratio decreased upon the addition of the third element (Tošković & Marković, 2003).

Motivated by the Arnheim's hypothesis of perceptual forces, and their dependence on a picture frame, we wanted to test this idea by investigating the influence of a frame shape change on the aesthetic preference of the painting. It is previously shown that certain positions of elements within a frame, such as golden ratio positions or a centre, show significant aesthetic preference (Tošković, 2003; Palmer, 1991; Palmer & Griscom 2012; Palmer & Guidi 2011). Also, image mirroring, or image orientation do affect aesthetic preference of paintings (Vuković, 1994; Christan & Pinger, 1997; Tošković & Marković,

2003). All these findings support the idea that perceptual forces form a field within a frame. Another way to test the existence of perceptual forces and the structure of their field is to change the shape of a picture frame. Namely, if we have a balanced composition, in which certain elements are placed within a field of perceptual forces, changing the frame shape would decrease the balance and reduce its aesthetic preference. We can assume that in famous art-works framing is already such, that it enables balanced compositions. Aim of this paper was to test whether changing the picture frame shape would reduce the aesthetic preference, since it should change the field of perceptual forces. We investigated this aim in two experiments.

EXPERIMENT 1

Participants: In this experiment we had 30 participants, students of IS Petnica, from 16 until 19 years old, of both genders (16 female). All participants had normal, or corrected-to-normal vision.

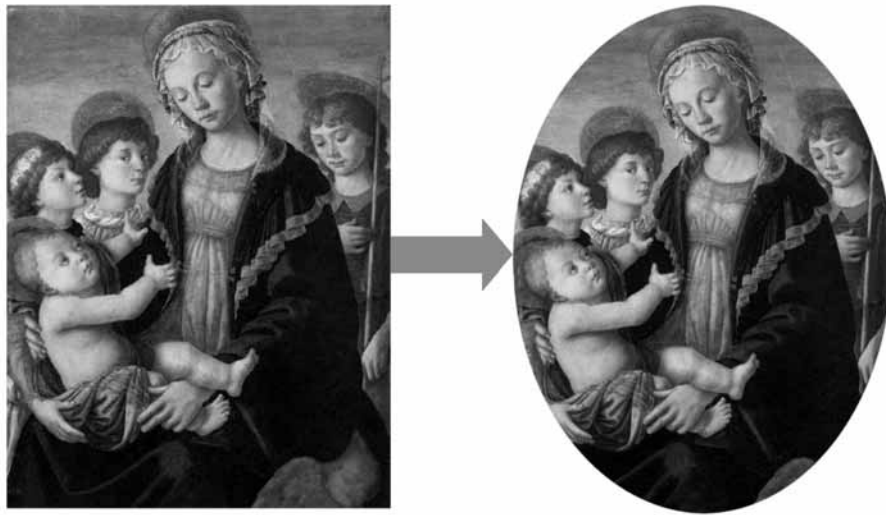
Stimuli: As stimuli we used 20 painting reproductions, out of which 10 had original and 10 altered shape (Appendix 1). Half of the originally selected pictures were rectangular and other half oval in shape. So, we selected 5 rectangular and 5 oval pictures and altered their shapes, which gave us 20 pictures in total. Paintings were selected in such way that oval and rectangular had similar colours and contents (Figures 2 and 3). Frame shape was altered in Adobe Photoshop software, by adding or deleting edges in such way that no important picture elements were changed. We used clone stamp tool to add edges and crop tool to delete edges. For oval pictures, we would draw a rectangle around it, then copy parts of the image close to rectangle edges and add them in order to form picture edges. For rectangular pictures, we would draw oval within the frame and delete the edges falling outside the oval. During this edge addition or deletion we tried not to add or delete important parts of the picture content.

Fig. 3



Converting oval to rectangular shape: Alessandro Botticelli: *Madonna della Melagrana*, 1487 (original-left and altered-right)

Fig. 4



Converting rectangular to oval shape: Alessandro Botticelli: *Virgin and Child with Two Angels and the Young Saint John the Baptist*, 1465-1470 (original-left and altered-right)

Instrument: As instrument we used subjective and aesthetic experience scales (Polovina & Marković, 2006). Subjective experience scale contains 16 bipolar adjectives (from -3 until +3) which are grouped into four factors, regularity, arousal, attractiveness and calmness. Aesthetic experience scale contains four unipolar adjectives (from 1 until 7), which are grouped in one factor, aesthetic experience (Appendix 2).

Procedure: Participants were asked to estimate all 20 stimuli on all scales, containing 20 adjectives (16 bipolar and 4 unipolar). Participants were divided in 4 groups, which had different order of stimuli presentation. Experiment lasted around 30 minutes on average. At the end of experiment participants were asked if they were familiar with stimuli, and none of them reported so.

RESULTS:

Since our data contained estimates of original and altered picture frames, rectangular and oval, on 5 scales (regularity, arousal, attractiveness and calmness and aesthetic experience), we performed three-way repeated measurement ANOVA, with three repeated factors: originality, shape and scale.

Results have shown that there is a significant effect of shape and scale, as well as interaction of shape and scale (Table 1).

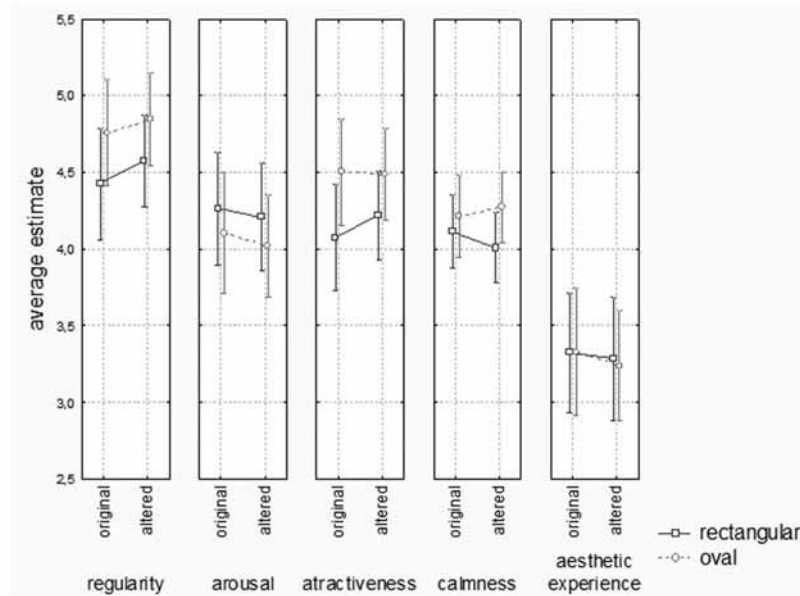
Gained effects show that original and altered shapes do not differ on none of the scales. They do show that estimates do differ for attractiveness, in such way that elliptic pictures were experienced as more attractive than rectangular ones. This is found for both, original and altered shapes.

Tab. 1

	<i>F</i>	<i>dfs</i>	<i>p</i>	η^2
Originality	0,01	1; 29	0.93	0.001
Shape	7.82	1; 29	0.01	0.21
Scale	27.14	4; 116	0.001	0.48
Originality * Shape	0.22	1; 116	0.64	0.007
Originality * Scale	1.52	4; 116	0.20	0.05
Shape * Scale	12.27	4; 116	0.001	0.29
Originality * Shape * Scale	1.19	4; 116	0.32	0.04

Effects of originality, shape and scale on estimates

Fig. 5



Average estimates of all stimuli, on all scales

DISCUSSION:

Results gained in this experiment show that changing the shape of paintings did not change subjective experience, nor aesthetic experience of those paintings. We see that participants' estimates were similar for original and paintings of an altered shape, on all subscales used in this research: regularity, arousal, attractiveness, calmness and aesthetic experience. This might mean that changing the shape of paintings does not change perceptual forces, or maybe that perceptual forces do not affect our aesthetic experience. But this finding can also show that the instrument used in this research was not sensitive enough for detecting differences caused by shape changing. That is, it might happen, that shape changing does affect perceptual forces, but it does not reflect on subjective and aesthetic experience scales, and therefore we would need a more sensitive measure to

detect those changes. This is the reason we performed experiment two in which we used reaction time and aesthetic preference as measures.

EXPERIMENT 2:

Participants: In this experiment we had 46 participants, students of IS Petnica, from 16 until 19 years old, of both genders (25 female). All participants had normal, or corrected-to-normal vision.

Stimuli: As stimuli we used the same 20 pictures which were used in Experiment 1.

Procedure: Experiment was performed in Super Lab software by presenting pictures in randomized order, to each participant individually. Presentation time was limited to 2 seconds. Task for participants was to decide, for each picture, whether it is aesthetically beautiful or not, without explaining in more detail to participants what might aesthetically beautiful mean. We measured reaction time, in milliseconds, and aesthetic preference. Number of pictures which participants declared as aesthetically beautiful, from each of the four groups (originally rectangular, originally oval, altered rectangular and altered oval) was used as a measure of aesthetic preference: more pictures they declare as aesthetically beautiful means that they show stronger preference for that group of pictures. Reaction time was the time participants needed to make the decision, which is the time between picture presentation beginning and participant's reaction. At the end of experiment participants were asked if they were familiar with stimuli, and none of them reported so.

RESULTS

Since we had two dependent measures, reaction time and aesthetic preference (number of pictures from each group which participants declared as aesthetically beautiful), two two-way repeated measurements ANOVAs were performed, with two repeated factors, originality (original and altered shape) and shape (rectangular and oval). Results for reaction time did not show any outliers.

For reaction time results did not show any significant effects (Table 2). On the other hand, for aesthetic preference results have shown significant effect of originality, but no effect of shape and no interaction of the two (Table 2).

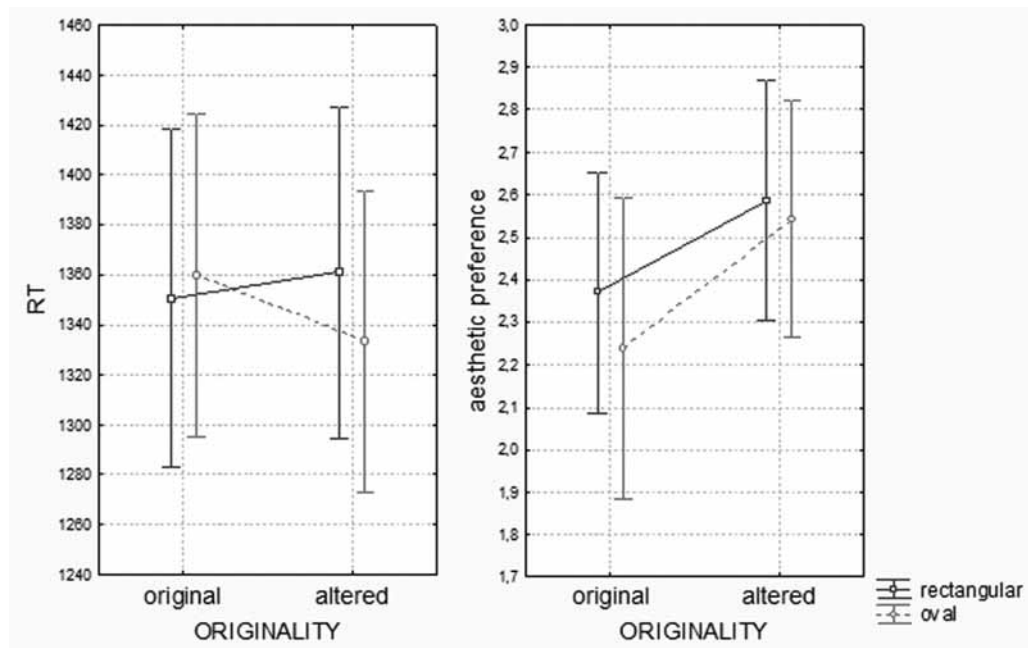
Tab. 2

	RT				AESTHETIC PREFERENCE			
	<i>F</i>	<i>dfs</i>	<i>p</i>	η^2	<i>F</i>	<i>dfs</i>	<i>p</i>	η^2
Originality	.636	1; 45	.429	0.014	4.099	1; 45	.049	0.083
Shape	.332	1; 45	.567	0.007	.410	1; 45	.525	0.009
Originality*shape	1.070	1; 45	.306	0.023	.094	1; 45	.760	0.002

Effects of originality and shape on reaction time and aesthetic preference

Average reaction times of original and altered shape pictures were the same, as well for rectangular and oval pictures. So, reaction time did not change with shape change. On the other hand, for aesthetic preference, although originality was a significant factor, we see that participants show higher aesthetic preference for pictures of an altered shape. That is, shape changing did have an effect, but it was opposite of what we have expected, altered shapes were aesthetically more preferred than original ones.

Fig. 6



Average reaction times and aesthetic preference of original and altered pictures for two shapes

DISCUSSION

In Experiment 2 we have shown that reaction time during aesthetic preference judgement does not change with the picture shape change. So reaction time is also not a sensitive measure to detect the effect of frame shape change. On the other hand, aesthetic preference itself did change with picture frame shape change. But, surprisingly, aesthetic preference was changed in the direction opposite to the one we expected: pictures whose original shape was altered appeared to be more aesthetically preferred. This experiment shows that our aesthetic judgement is sensitive to frame shape change, but only if we measure it through aesthetic preference. Also, it does not support Arnheim's hypothesis on existence of perceptual forces.

GENERAL DISCUSSION

Starting idea of this research was to verify Arnheim's hypothesis of perceptual forces, according to which within picture frame certain field of perceptual forces exists. These perceptual forces do not correspond to some physical forces, but they do have all characteristics of a force concept: starting point, direction and intensity. Arnheim's idea was that those forces arise from edges and centre of a picture frame, forming a specific field of forces (Figure 1). Balance of perceptual forces would form such compositions which would be experienced as aesthetically more pleasing. So, basic idea would be that aesthetic experience corresponds to balance of perceptual forces, acting on elements within picture frame.

Based on this idea, aim of our research was to test whether changing of the picture frame would affect our aesthetic experience. If we would change picture frame, according to Arnheim's assumptions, that would change perceptual force field since certain origins of perceptual forces would be changed. For example, if we would delete the edges of an originally rectangular picture, four origins of perceptual forces would be deleted. On the other hand, if we would add edges to an originally oval picture, four origins of perceptual forces would be added. These additions or deletions of edges should cause massive changes in perceptual forces field. Further on, if our aesthetic experience depends on balance of perceptual forces, addition or deletion of forces origins on a picture should affect our aesthetic experience.

In first experiment we investigated whether change of picture frame shape would affect our subjective and aesthetic experience of those pictures. We used 7 point scaled estimates, which form five independent factors: regularity, arousal, attractiveness, calmness and aesthetic experience. Results have shown that picture frame shape change does not affect our subjective and aesthetic experience. Namely, pictures of original and altered shapes had similar average estimates on all five subscales. The only significant difference that we found was between rectangular and oval pictures on attractiveness subscale. Difference was such that oval pictures were judged as more attractive than rectangular ones, nevertheless of their originality. So, both, originally and altered oval pictures were judged as more attractive than originally and altered rectangular ones. This result probably can be attributed to oval shape picture unusualness. Unusual stimuli are often judged as more attractive (Berlyne, 1971; 1974) and oval pictures might be considered as unusual since they are less frequent than rectangular ones. Most of the pictures that our participants experience are rectangular in shape, so we might assume that oval pictures were more unusual to them and therefore more attractive.

Regardless of this result, our main idea was not confirmed: pictures of original and altered shape did not differ. This might mean that Arnheim's hypothesis of perceptual forces does not give good predictions, but it can also mean that scale estimates are not sensitive enough to detect provoked changes. It might be that shape changing affects

perceptual force field, which changes composition balance, but those changes could not be detected by scaled responses of participants.

Therefore we performed an Experiment 2, in which we used aesthetic preference and reaction time as dependent variables, instead of scales of subjective and aesthetic experience. Participants were asked to judge for each picture is it aesthetically beautiful or not, and we measured time they needed to make such decision. Also, number of pictures participants declared as aesthetically beautiful, from each of the four groups (originally rectangular, originally oval, altered rectangular and altered oval) was used as a measure of aesthetical preference: more pictures they declare as aesthetically beautiful means that they show stronger preference for that group of pictures. Results of this experiment have shown that reaction time is also not sensitive for picture frame change, since there were no significant differences between the four groups of pictures. Time needed to make an aesthetic preference decision was the same for oval and rectangular pictures, also as for original and altered frame pictures. On the other hand, for aesthetic preference we did find significant difference between original and altered frame pictures. But surprisingly, pictures with altered frame had higher aesthetical preference than those of an original frame shape. Participants show a tendency to judge pictures of an altered shape more often as aesthetically beautiful, than pictures with original shape. This result is exactly the opposite than what we expected based on Arnheim's hypothesis. According to Arnheim, changing the picture frame would disturb the balance of perceptual forces, which would lead to decreasing of aesthetic preference. Our result shows the opposite tendency. Also, same tendency was detected in rectangular and oval pictures, meaning that this finding has nothing to do with the frame shape itself. Both, rectangular and oval shapes of original pictures were judged as less aesthetically preferred than their altered rectangular and oval versions. This result can refer to Berlyne's collative variables as a significant factor of aesthetic preference (Berlyne, 1971; 1974). One of those variables would be a change in stimulation, and our result shows that altered picture shapes are more aesthetically preferred.

If we try to sum up all results gained in this research we can note that our results inevitably show that changing the picture frame does not decrease the aesthetic experience or preference of pictures. This might be interpreted in several equally plausible directions. First we might say that perceptual forces as such do not act within a picture frame, or even, if they do act, they do not affect our aesthetic experience. This result would be in contradiction to some other experiments which have found some effects of possible perceptual forces within a picture frame, such as experiments with image mirroring or orientation (Vuković, 1994; Christian & Pinger, 1997; Tošković & Marković, 2003). The other interpretation would be that changing the picture frame does not affect field of perceptual forces. It might be that edges are not sources of perceptual forces, as Arnheim assumed, or that elements of the picture (various objects on the picture) represent stronger sources of perceptual forces than the frame edges. This idea would lead us toward more complex model of perceptual force field. We can agree that art-works are

quite complex stimuli, containing a lot of various elements, shapes, colours, etc. which might affect perceptual force field more strongly than the frame itself. If that would be the case, frame edges would be a weak, or zero attractors in the perceptual force field, and deletion or addition of edges would not change field of forces significantly. Further, it means that deletion or addition of edges would not affect composition balance, and accordingly, nor our aesthetic preference. This would imply a more dynamic model of perceptual force field within a picture frame, which would include each drawn object as a potential source of perceptual forces, and not just as an object within the field on which forces act. Although we might show some preference for one of those possible interpretations, which of them is better for our understanding of our aesthetic experience, it still remains to be found.

LITERATURE

- Arhajm, R. (1998). *Moć centra*, Belgrade: SKC
- Arnheim R. (1988). Visual Dynamics. *American Scientist*, 6, 585–591.
- Beaumont, J. G. (1985). Lateral Organisation and Aesthetic Preference: The Importance of Peripheral Visual Asymmetries, *Neuropsychologia*, 23(1), 103–113.
- Berlyne D.E. (1971). *Aesthetics and Psychobiology*. New York: Meredith Corporation.
- Berlyne D. E. (1974). *Studies in the New Experimental Aesthetics*. Washington, D. C: Hemisphere Publishing Corporation.
- Chokron, S. & De Agostini, M. (2000). Reading habits influence aesthetic preference, *Cognitive Brain Research*, 45–49.
- Christan, S. & Pinger, K. (1997). Lateral Biases in Aesthetic Preferences: Pictorial Dimensions and Neural Mechanisms, *Laterality: Asymmetries of Body, Brain and Cognition*, 2(2), 155–175.
- Levy, J. (1975) Lateral dominance and aesthetic preference, *Neuropsychologia*, 14, 431–445.
- Marković, S. (2007) *Opažanje dobre forme*, Beograd: Filozofski fakultet.
- Mead, A., M. & Laughlin, J. P. (1992). The roles of handedness and stimuli asymmetry in aesthetic preference, *Brain and Cognition*, 20, 300–307.
- Palmer, S. E., Gardner J. S, Wickens T. D. (2008). Aesthetic issues in spatial composition: effects of position and direction on framing single objects, *Spatial Vision*, 21, 421–449.
- Palmer S. E. & Guidi S. (2011). Mapping the perceptual structure of rectangles through goodness-of-fit ratings, *Perception* 40, 1428–1446.
- Palmer S. E. & Griscorn W. (2013). Accounting for taste: individual differences in preference for harmony. *Psychonomic Bulletin and Review*, 20(3), 453–461.
- Palmer S. E. (1991). Goodness, Gestalt, groups, and Garner: local symmetry subgroups as a theory of figural goodness. In *The Perception of Structure: Essays in Honor of Wendell G. Garner*, ed. G Lockhead, J Pomerantz, Washington, DC: APA
- Polovina, M. & Marković, S. (2006) Estetski doživljaj umetničkih slika. *Psihologija*, 39(1), 39–55

Tošković, O. & Marković, S. (2003) Estetska preferencija položaja elemenata na slici, *Psihologija*, 36(3), 313–330.

Tošković, O. (2004). Stabilnost estetske preferencije položaja elemenata na slici, *Psihologija*, 37(4), 507–525.

Vuković, I. (1994) Estetska preferencija i lateralna organizacija slika, *Psihologija*, 27, 341–348.

APPENDIX 1: pairs of pictures used in both experiments (in their original shape)



APPENDIX 2: instrument used in experiment 1 (with marked structure of subscales)

ADJECTIVES								SUBSCALE	
Unprecise	-3	-2	-1	0	1	2	3	Precise	Regularity
Vaguely	-3	-2	-1	0	1	2	3	Clear	Regularity
Irregular	-3	-2	-1	0	1	2	3	Regular	Regularity
Unsettled	-3	-2	-1	0	1	2	3	Settled	Regularity
Usual	-3	-2	-1	0	1	2	3	Unusual	Arousal
Unimaginative	-3	-2	-1	0	1	2	3	Imaginative	Arousal
Unimpressive	-3	-2	-1	0	1	2	3	Impressive	Arousal
Uninspirable	-3	-2	-1	0	1	2	3	Inspirable	Arousal
Ugly	-3	-2	-1	0	1	2	3	Beautiful	Attractiveness
Unpleasant	-3	-2	-1	0	1	2	3	Pleasant	Attractiveness
Ill	-3	-2	-1	0	1	2	3	Healthy	Attractiveness
Dirty	-3	-2	-1	0	1	2	3	Clear	Attractiveness
Otrusive	-3	-2	-1	0	1	2	3	Unotrusive	Calmness
Tense	-3	-2	-1	0	1	2	3	Relaxed	Calmness
Disturbing	-3	-2	-1	0	1	2	3	Calm	Calmness
Strict	-3	-2	-1	0	1	2	3	Gentle	Calmness
	1	2	3	4	5	6	7	Amazing	Aesthetic experience
	1	2	3	4	5	6	7	Extraordinary	Aesthetic experience
	1	2	3	4	5	6	7	Unique	Aesthetic experience
	1	2	3	4	5	6	7	Deep	Aesthetic experience

Оливер Тошковић, Љубица Јовановић

НЕКА ЈЕ СИЛА УЗ ВАС –
ЕСТЕТСКА ПРЕФЕРЕНЦИЈА И ОПАЖАЈНЕ СИЛЕ

Циљ овог истраживања је био да се провери да ли Арнхајмова хипотеза о опажајним силама нуди добре предикције у вези са естетским доживљајем и преференцијом (Arnheim, 1988). Тачније, истраживали смо да ли промена облика оквира слике утиче на наш субјективни доживљај и естетску преференцију слика. Извели смо два експеримента у којима смо користили 20 слика, од којих је 10 задржало оригинални облик, а других 10 је имало промењен облик, од правоугаоног у обли и обратно. У првом експерименту 30 испитаника је процењивало слике на 5 скала субјективног доживљаја (регуларност, побуђеност, атрактивност, смиреност и естетски доживљај). Резултати су показали да не постоји ефекат промене облика оквира слике ни на једну од скала коришћених у истраживању. У другом експерименту 46 испитаника је изражавало своју естетски суд о свакој од слика, током чега је мерено време реакције као и укупна естетска преференција. Промена облика оквира слике није утицала на време реакције, али јесте утицала на естетску преференцију. Изненађујуће, испитаници су показали више естетску преференцију за слике промењеног облика оквира, што је у супротности са предвиђањем хипотезе о опажајним силама.

Садржај

Contens

Предговор • Foreword	V
Petar Petrović IN MEMORIAM: PROF. MIODRAG JOVANOVIĆ, PH.D. (ZRENJANIN, 1932 – BELGRADE, 2013) <i>Trans. Jovan Milojević</i>	VII
МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ 1932–2013 <i>MIODRAG JOVANOVIĆ 1932–2013</i>	IX
Зоран М. Јовановић, Јасмина Петровић БИБЛИОГРАФИЈА ПРОФ. ДР МИОДРАГА ЈОВАНОВИЋА BIBLIOGRAPHY OF PROF. MIODRAG JOVANOVIĆ, PH.D	XVII
ТОКОВИ УМЕТНОСТИ У ВРЕМЕНУ И ПРОСТОРУ <i>THE FLOWS OF ART IN TIME AND SPACE</i>	
Aleksander Bassin SLOVENIAN FINE ART FROM POETIC IMPRESSIONISM TO ECOLOGICAL AND SCIENTIFIC RESEARCH	3
Zoja Bojić A CONTRIBUTION TO THE READING OF THE PAINTING BY UROŠ PREDIĆ <i>YOUNG WOMAN AT THE FOUNTAIN</i>	23
Јелена Божиловић, Јелена Петковић ПОЛИТИЧКО-ЕСТЕТСКА ДИМЕНЗИЈА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ НОВОГ ТАЛАСА	35
Nikola Božilović ESTETIKA POPULARNOG	49
Dominika Buchowska AESTHETICS OF THE MARIONETTE IN MODERNIST BRITISH AND CENTRAL EUROPEAN ART. SELECTED EXAMPLES	67
Мирјана Глигоријевић-Максимовић УТИЦАЈИ АНТИКЕ НА СЛИКАРСТВО С КРАЈА XIII И ПОЧЕТКА XIV ВЕКА У СРБИЈИ	81
Ješa Denegri EMANUEL VIDOVIĆ U BEOGRADSKOM UMETNIČKOM SVETU	93

Предраг Драгојевић МИТОВИ И ДОКУМЕНТА О ФОРМИРАЊУ ЈЕДНОГ СРПСКОГ УМЕТНИКА	103
Neven Duvnjak, Nikola Križanac VOJIN BAKIĆ U (POST)SOCIJALISTIČKOJ HRVATSKOJ: DRŽAVNI UMJETNIK U SLUŽBI IDEOLOGIJE ILI AUTENTIČNI MODERNISTIČKI KIPAR	117
Зорица Златић Ивковић ПРИЛОГ ПРЕПОЗНАВАЊУ ЗАДУЖБИНЕ РАДИЧА ПОСТУПОВИЋА У ХРАМУ МАНАСТИРА ВРАЂЕВШНИЦЕ	131
Миодраг Марковић НЕПОЗНАТА СТРАНСТВОВАЊА ПАВЕЛА ПЕТРОВИЋА НОВИ ПРИЛОЗИ ЗА БИОГРАФИЈУ СРПСКОГ СЛИКАРА И АВАНТУРИСТЕ XIX ВЕКА	145
Велимир Матановић ПРИЛОГ ТУМАЧЕЊУ ВИЗАНТИЈСКО-СРПСКИХ УТИЦАЈА У ПОЉСКОЈ	169
Ана Милошевић ВЛАДАРСКЕ ВРЛИНЕ КАРЛА VI У СВЕТЛУ АУСТРИЈСКО-ТУРСКОГ РАТА 1716–1718.	183
Lida Fabian Miraj THE EARLY CHRISTIAN MOSAICS FROM DURREŠ	207
Радмило Пекић НЕКРОПОЛА БУНЧИЋА: ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ СРЕДЊОВЈЕКОВНИХ СПОМЕНИКА ЗНАЧАЈНИХ ЗА СВЈЕТСКУ КУЛТУРНУ БАШТИНУ	227
Rafał Quirini-Popławski ON THE DATE OF THE MAP ATTACHED TO CODEX LATINUS PARISINUS 7239 ONCE AGAIN	241
Ιωάννης Σίστου (Ioannis Sisiou) ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΖΕΤΗΡΗ ΣΤΑ ΒΕΛΕΓΡΑΔΑ	255

Irina Subotić ANTINOMIJE <i>MEDIALE</i>	275
Дејан Тубић СРПСКА СИМБОЛИСТИЧКА, СЕЦЕСИЈСКА И АР ДЕКО СКУЛПТУРА	293
Branislav Cvetković SERBIAN MEDIEVAL ART BETWEEN BYZANTIUM AND WEST	311
Димитар Ќорнаков СОБОРНИОТ ХРАМ СВ.ИЛИЈА ВО ДОЈРАН СПОМЕНИК НА КУЛТУРАТА ОД МАКЕДОНСКАТА ПЕРИОДА И СЕДИШТЕ НА ПОЛЈАНСКАТА ЕПАРХИЈА	329
Redžep Škrijelj LIKOVNI FENOMEN ISLAMSKЕ EPIGRAFIKE NA SPOMENICIMA KULTURE U NOVOM PAZARU	339
ОДЈЕЦИ СВЕТСКИХ РАТОВА, МЕМОРИЈАЛИ, ПОЛИТИКЕ... <i>THE ECHOES THE WORLD WARS, MEMORIALS, POLITICS...</i>	
Владан Виријевић СРПСКА ВОЈНИЧКА ГРОБЉА У ОСМАНЛИЈСКОЈ ИМПЕРИЈИ И ЊИХОВА СУДБИНА НАКОН БАЛКАНСКИХ РАТОВА (1912–1913) И ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА (1914–1918)	355
Љубодраг Димић ПРВИ СУСРЕТ ЈОСИПА БРОЗА ТИТА И ЛЕОНИДА ИЛИЧА БРЕЖЊЕВА (24. СЕПТЕМБАР – 5. ОКТОБАР 1962)	371
Zoran M. Jovanović ON “THE CHURCH DEDICATED TO THE MEMORY OF THE SALONIKA FRONT” OR ON THE SERBO-FRENCH CONNECTIONS AND THEIR REFLECTIONS IN SACRAL ART	389
Anita Pisch STALIN SAVES THE WORLD! THE USE OF THE WARRIOR AND SAVIOUR ARCHETYPES TO PORTRAY STALIN IN SOVIET POLITICAL POSTERS	407

УМЕТНОСТ ФОТОГРАФИЈЕ, ФИЛМ, МЕДИЈИ...
THE ART OF PHOTOGRAPHY, FILM, THE MEDIA...

Милена Ђњатовић
УЛОГА ФОТОГРАФИЈЕ У ОЧУВАЊУ ЛИЧНИХ СЕЋАЊА 433

Горан Малић
СРПСКА ФОТО СЦЕНА НАКОН ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА
И УЛОГА ПРОФ. ДР МИОДРАГА ЈОВАНОВИЋА КАО
ХРОНИЧАРА И КРИТИЧАРА ФОТОГРАФИЈЕ 449

Јелена Стојановић
НОВИ ОБЛИЦИ ДЕЛАЊА У УМЕТНОСТИ И ПОЛИТИЦИ:
ФИЛМ, ИКОНОКЛАЗАМ И НЕО-АВАНГАРДА
НА САМОМ ПОЧЕТКУ ХЛАДНОГ РАТА 465

Миланка Тодић
ФОТОГРАФИЈА У ВРЕМЕ АГИТПРОПА И ХЛАДНОГ РАТА 477

АРХИТЕКТУРА И УРБАНИЗАМ
ON ARCHITECTURE AND URBANISM

Небојша Антешевић
РЕГИОНАЛИЗАМ У МОДЕРНИЗМУ
VS. ТУРИЗАМ У СОЦИЈАЛИЗМУ 493

Богдан Јањушевић
ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ СТАМБЕНИХ И
СТАМБЕНО-ПОСЛОВНИХ ПАЛАТА ЕПОХЕ ИСТОРИЗМА
У ВОЈВОЂАНСКИМ ГРАДОВИМА 513

Душко Кузовић, Недељко Стојнић
НЕОПХОДНОСТ ОЧУВАЊА ИДЕНТИТЕТА
ФОРМЕ ГРАДОВА ЦЕНТРАЛНОГ И ЗАПАДНОГ БАЛКАНА 535

Miroslav Malinović
THE ARCHITECTURE OF CATHOLIC SACRED AND PUBLIC BUILDINGS
IN BANJA LUKA BETWEEN 1878 AND 1918 555

Владана Путник СОКОЛСКИ ДОМОВИ У КОНТЕКСТУ РАЗВОЈА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ АРХИТЕКТОНСКЕ СЦЕНЕ (1918-1941)	583
Мирјана Ротер Благојевић МОДЕРНИЗАМ VS ТРАДИЦИЈА – ПРИХВАТАЊЕ ЕВРОПСКИХ СТИЛОВА У СТАМБЕНОЈ АРХИТЕКТУРИ БЕОГРАДА У 19. И ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА	597
Ksenija Hiel, Ivana Blagojević DURABILITY AND CHANGE IN THE IDENTITY OF THE LANDSCAPING OF THE MAIN SQUARES OF VOJVODINA TOWNS	617
МУЗЕОЛОГИЈА, ХЕРИТОЛОГИЈА И ЗАШТИТА НАСЛЕЂА <i>MUSEOLOGY, HERITOLGY AND THE PROTECTION OF HERITAGE</i>	
Драган Булатовић НАДРАСТАЊЕ МУЗЕОЛОГИЈЕ – ХЕРИТОЛОГИЈА КАО ОПШТА НАУКА О БАШТИНИ	637
Марко Николић МОГУЋНОСТИ ЗАШТИТЕ И ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ОСТАКА АРХИТЕКТУРЕ У ОКВИРУ УТВРЂЕЊА FELIX ROMULIANA	655
Јелена Павличић ПОЧЕТАК ОРГАНИЗОВАНЕ ЗАШТИТЕ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ: РАД ПОВЕРЕНИКА ЗАВОДА ЗА ЗАШТИТУ И НАУЧНО ПРОУЧАВАЊЕ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ НРС	675
Милан Попадић SCRIPTA MANENT: МУЗЕОЛОГИЈА КАО ПРЕДМЕТ НА ФИЛОЗОФСКОМ ФАКУЛТЕТУ У БЕОГРАДУ (ЕМПИРИЈСКО-ДЕСКРИПТИВНА ФАЗА 1948-1978)	695
A. Popovska, S. Mamucevska-Miljkovic, L. Kovacevska SCIENTIFIC RESEARCHES OF THE UNIDENTIFIED ICON FROM THE MONASTERY KARPINO NEAR KUMANOVO	709

ЛЕПОТА У ОКУ ПОСМАТРАЧА – EKSPERIMENTALNA ESTETIKA I PSIHOLOGIJA
BEAUTY IN THE EYE OF THE BEHOLDER – EXPERIMENTAL AESTHETICS AND PSYCHOLOGY

Marco Bertamini, Letizia Palumbo THE AESTHETICS OF SMOOTH CONTOUR CURVATURE IN HISTORICAL CONTEXT	729
Jasmina Vuksanović WHAT GENDER DO WE ASSIGN TO MUSICAL INSTRUMENTS - IS ETHNOMUSICOLOGICAL GENDER DIVISION OF INSTRUMENTS PSYCHOLOGICALLY RELEVANT?	741
Akiyoshi Kitaoka SLOPE ILLUSION (MAGNETIC HILL) IN RADAN	751
Slobodan Marković OBJECTIVE FEATURES OF PATTERN GOODNESS: UNIFORMITY, COMPACTNESS OR SYMMETRY?	761
Oliver Tošković and Ljubica Jovanović MAY THE FORCE BE WITH YOU – AESTHETIC PREFERENCE AND PERCEPTUAL FORCES	777

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

72/77(100)(091)(082)
069(082)
7.01(082)

MEĐUNARODNI tematski zbornik Уметност и њена улога у историји: између трајности и пролазних -изама посвећен сећању на проф. др Миодрага Јовановића (1932-2013) = International Thematic Proceedings Art and its Role in the History: Between Durability and Transient -isms Dedicated to the Memory of prof. Miodrag Jovanović, Ph.D (1932-2013) / [уредили и приредили Зоран М. Јовановић ... [и др.]]. - Косовска Митровица : Филозофски факултет у Приштини, 2014 (Kraljevo : Graficolor). - XXXVI, 800 стр. : илустр. ; 24 cm

Радови на више језика. - "Зборник је резултат истраживања на пројекту Одрживост идентитета Срба и националних мањина у пограничним општинама источне и југоисточне Србије (179013)..." -> колофон.
- Слике М. Јовановића. - Тираж 200. - Миодраг Јовановић 1932-2013.: стр. XIII-XIV. - Напомене и библиографске референце уз сваки рад. - Библиографија уз већину радова. - Резимеи на више језика.

ISBN 978-86-6349-034-5

а) Уметност - Зборници б) Музеологија - Зборници с) Естетика
- Зборници
COBISS.SR-ID 212649484