

AGE OF SPIRITUALITY
LATE ANTIQUE AND EARLY CHRISTIAN
ART, THIRD TO SEVENTH CENTURY

Edited by Kurt Weitzmann

The Metropolitan Museum of Art, New York

Published in association with Princeton

University Press, New York 1979

(669 страна; 793 илустрације, 16 у боји;

додаци: хронолошка таблица, речник,

библиографија, индекс)

Овај каталог импозантних димензија следио је, са закашњењем од годину дана, изузетно значајну изложбу, истога назива, одржану у Метрополитен Музеју у Њујорку од 19. новембра 1977. до 12. фебруара 1978. године. Пропагандни подаци су ови: највећа изложба о том раздобљу која је икада организована; једна од највећих уопште представљених у неком уметничком музеју; у организовању је учествовало 110 институција из читавог света; сакупљено је било 450 експоната, не рачунајући фотографије на којима су били заступљени архитектура и други објекти. Сви ти предмети нашли су места у овом каталогу, као и они који су били предвиђени за излагање, али нису били добијени.

Инспиратор и главни организатор изложбе и издавач каталога је Курт Вајцман (Weitzmann), заслужни професор Универзитета Принстон и кустос-саветник Метрополитен Музеја. Свакако да је и основна замисао о начину представљања материјала и епохе управо његова, или је то највећим својим делом.

Раздобље које је ова изложба имала намеру да осветли — III—VII век — јесте ера раскида с антиком и стварања византијске уметности. Кључни догађај који је битно утицао на стварање једне нове државне творевине — каква је била Византија, која је водила главну реч у европској политици, култури и уметности у тој епохи, и била њихов покретач кроз цео средњи век — било је ширење хришћанства и његово коначно државно признавање.

Ти векови уметничког рађања једне и умирања друге епохе, иначе преобогати хетерогеним стилским струјањима, нису нам о себи оставили довољно разумљиву представу. Тачније речено, није још увек могуће јасно издвојити стилске правце који су пресудно формирали „праву“ византијску уметност, ону која је препознатљива већ на постиконокластичким делима IX и X века. На некада важно питање „источног“ или „римског“ порекла византијске уметности не можемо ни данас афирмативно одговорити опредељујући се за једну од ове две варијанте, већ само ако преобличимо садржај питања — тако да оно гласи: како се родила византијска уметност? Одговор би био да ју је условно сплет религиозних, етничких и економских садржаја. Но, уколико и постоји таква сагласност о генези „византијског“, следеће питање је какав се значај у њој даје

свакоме од тих елемената и њиховим саставцима.

Један поглед на тај проблем међуодноса оних чинилаца од којих је створено језгро византијске уметности дала је изложба »Age of Spirituality« (»Доба духовности“) и он је изложен у великом каталогу изложбе. Материја је подељена на подручја, и то не по техници или хронологији, већ по функцији садржаја уметничких дела. Добијено је тако пет подручја (домена) — на енглеском: realm — у којима се испољавала, по гледишту аутора изложбе, византијска уметност овог раздобља:

1. подручје царског
2. подручје класичног
3. подручје световног
4. јеврејско подручје
5. хришћанско подручје

Без обзира на условљеност и условност сваке поделе, па и ове, која је била и наметнута нужношћу разграничавања материје, она подстиче на размишљање о сопственој сврсисходности. Да ли је било потребно да се тако радикално функционално, чак прагматистички, наметну оквири уметности, која их је пре имала на духовном нивоу, испољеном кроз стилску припадност дела. Међутим, управо је стил најмање дефинисан састојак уметности овог раздобља, или је можда, боље речено, састојак дефинисан на највише различитих начина. Препреке разумевању стилских еволуција и „револуција“ су и релативно одсуство тачно датираних дела, нарочито целина, које би биле поуздан хронолошки ослонац, или сасвим недовољно присуство неких медија, као што су иконе, за чије се непостојање догује иконоборачкој хајци на ове култне предмете. Колико су понекад опречна мишљења о стилу овог периода, можда је најбоље илустровано примером фресака из Кастелсеприја (Castelseprio), које су алтернативно стављене у период од VI—X века, код којих је ова последња крајност везана за име једног од најбољих познавалаца овог периода и издавача каталога, Курта Вајцмана. Оно око чега се, ипак, већина истраживача сложила, када је у питању уметност овог раздобља, то је постојање јаким хеленистичких центара, као што су Александрија и Антиохија (у прво време чак црквено-политички јачих и од самог Цариграда, будуће патријаршије), из који су све ово време струјали класицизирајући токови у византијску уметност. Спасоносни термин за одређивање посебности и новине који она сама собом доноси јесте „абстрактно“ и, по Вајцману, на дихотомији „абстрактног“ и „натуралистичко-класичног“ ова уметност почива током читавог свога постојања.

Материјал који је изабран за изложбу и представљен у каталогу недовољан је за илустрацију такве једне идеје, и поред озбиљности с којом је замисао представљена. Изгледа да се Вајцман посебно залагао за рехабилитацију представе о појединим медијима, као што су стакло, текстил и златарство, или предмети за

свакодневну употребу. Ограничен могућностима изложбе, која је морала скоро да занемари велике непокретне споменике, или да их представи фотографијама и копијама, Вајцман је са сарадницима, одлучио да искористи могућност која се тиме пружила да упоредо са великим делима монументалне уметности прикаже, у знатно већем броју, предмете примењене уметности. Тиме су они говорили најпре о свакодневном животу, о оним уметничким делима која су највише живела са византијским човеком, било којег сталежа.

Друга велика предност овакве поделе и презентације материјала јесте истицање неких посебно значајних феномена византијске уметности овог раздобља. Први је „јеврејско подручје“ — речено језиком каталога — чији се утицај у самој сржи византијске уметности донедавно, до открића синагоге у Дура Еуропосу, није ни могао знати. С друге стране, пак, обим у којем је „јеврејско подручје“ приказано сасвим је незадовољавајући, с обзиром на значај који му је дат издавањем у посебно подручје изложбе. Критеријуми поделе су уздрмани када је у питању „хришћанско подручје“, јер оно обухвата свакако много више уметности овог раздобља него што је то показано овде. Ипак, без обзира што „хришћанско подручје“ формалино припада тек пети део књиге, ово је заступљено на скоро половини од укупног броја страница. Ово само за себе говори о положају овог домена у укупној слици уметности овог периода. Даљи опис овог „подручја“ скоро би се поклапао са оним што смо знали о ранохришћанској уметности и из других књига са истим насловом, бар по представљеним предметима. Донекле је нов начин поделе унутар овог „подручја“, а то је: скраћене представе (и у оквиру ових: рани споменици, Стари завет, Стари и Нови завет, Нови завет), наративне представе (Стари завет, Стари и Нови завет, Нови завет и апокрифи), иконичне представе, апсидалне теме, представе светих места и олтарске сасуди и литургијски предмети (благо из Хамаха, олтарске сасуди, други култни предмети, реликвијари, црквени намештај) и архитектура. Подела представа донекле се подудара са оном коју је Грабар донео у свом делу *Хришћанска иконографија*, само што је Грабарово дело било у већој мери теоријске природе, па је у том смислу било далеко разрађеније.

Оно што за нас може да буде нарочито занимљиво, то је учешће материјала с нашег подручја на овако широко замишљеној изложби, посебно стога што је у касноантичком и рановизантијском раздобљу наше тле било место значајних догађаја и интензивног — па и уметнички — живота. Ипак, заступљеност нашег материјала на изложби скоро да је неприметна. Стоби и Сплит у архитектури, портрети царице из Балајнца (Еуфемije) и Константина из Ниша, камеја из Кусатка, како и сребрна посуда из Ниша (сада у Бостонском музеју). Извесно је да је још неки број предмета приближних вредности могао да се нађе на изложби. Да набројим само мозаике из Гамзиграда и Хера-

клеје, фреске из Стоба или гробнице у Бешкој — но то је све могло да буде и ствар укуса. Чини се да каталогу недостаје извесан историјски увод, који би разјаснио хронолошку и геополитичку ситуацију у овом делу света од III до VII века. Тако се може десити да мање упућени по броју предмета из одређеног града придају и одговарајући политички или уметнички значај том граду у оквиру византијске државе, што може да буде сасвим погрешно. Тако Цариград, судећи по количини предмета којима је заступљен, има далеко мањи значај од Рима, што се не може прихватити. Тачно је да је уклапање у одређену замисао о изложби условило и избор објеката и да циљ изложбе није био да прикаже целокупност развоја византијске уметности овог раздобља, већ да нагласи многоструку античког наслеђа у њој и њене особености, као и њена главна врела надахнућа.

Текстови у каталогу су двојаки; једни су општег карактера и представљају увод у сваку од јединица од којих се састоје „подручја“, а друга су кратки каталошки описи појединачних предмета. Списак аутора на крају књиге открива да је огроман број писаца из Сједињених Америчких Држава, од којих је приличан број недовољно познатих аутора, свакако млађих. Најпозванији међу њима су писали уводне текстове, а то су, поред Вајцмана и Маргарет Фрејзер — два организатора изложбе — и Алфред Фрејзер (Frazer), Ричард Брилијант (Brilliant), Џејмс Брекенриџ (Breckenridge) и др. Уводни текстови су општег карактера, те у њима није ни било места за изношење некаквих нових погледа. Међу најзанимљивијим је, већ и по предмету који обрађује, текст Маргарет Фрејзер о апсидалним темама. Од почетка црквене архитектуре апсиде су привлачиле главну пажњу хришћанских иконографа, с обзиром да су се у олтару обављале најсветије литургијске радње. Сачувани примери декорације ранохришћанских базилика казују да су бочни зидови цркве садржавали наративне циклусе и повезане низове слика, док је апсидални украс преносио главне догматске поруке. Вишезначне слике апсида имале су у многим појединачним примерима богату, али и на разне начине изнијансирану основну садржину догме. Без обзира што већ више година постоји каталог ранохришћанских апсида Кристе Им (Im), освежени приступ овој теми донео је плода у суочавању с другим медијима и друкчијим средствима изражавања.

Каталошки описи појединачних експоната имају сви јасно прописан облик — димензије предмета, материјал, порекло, датација. Опис је сасвим сажет, али су у њему дате све значајне промене на самом предмету, па често и историјат. Оцене стилских вредности су крајње концизне, но читав текст је редовно врло информативан и користан, а на крају сваког текста су наведене и библиографске одреднице о датом предмету. Неки текстови, мада ограничени наменом, претварају се и у минијатурне студије, као што су сјајни Брекенриџови описи портрета.

У свему, каталог, и пре њега изложба, заслужују изузетно признање у обогаћивању нашег знања о овом важном раздобљу европске, пре свега византијске, уметности. Тиме су створене и нове могућности и нови путеви њиховог истраживања. Књига је не само луксузни изложбени каталог, она је и изванредни студијски инструмент свакоме ко изучава ранохришћанску и рановизантијску уметност. Највећи део вредности ових подухвата треба приписати Кургу Вајцману, организатору изложбе и издавачу каталога, чији су рафиновани укус и свестрано познавање уметности раздобља о коме је реч заштитни знак изложбе. Све врлине, а можда и понеки недостатак таквог „вајцмановског“ става у византологији и, шире, историји уметности, моћи ће боље да буду сагледани у књизи са симпозијума одржаног поводом изложбе »Age of Spirituality«, која ми је за сада остала недоступна, занимљивој првенствено за ужи круг познавалаца.

Срђан Ђурић

Светислав Мандић, ЧРТЕ И РЕЗЕ, ФРАГМЕНТИ СТАРОГ ИМЕНИКА, Београд, „Слово љубве“, 1981., стр. 239, цртежа 10.

Светислав Мандић је личност која је вишестрано допринела развоју заштите споменика културе у Србији. Поред тога што је као припадник првог послератног нараштаја сликара учествовао у спасавању и откривању наших најдрагоценијих фресака, он је свакако један од најзаслужнијих посленика, који су свој дар и снаге усредсредили на покретање и издавање значајних едиција и књига о споменицима, а као оснивач ЗОГРАФА сврстава се у узан круг људи који су испољавали изузетну културу и инвенцију у остваривању оваквих, у нашим условима готово непоновљивих подухвата.

Свакако је најзанимљивија Мандићева појава међу истраживачима наше старе уметности. Потекло из додира са споменицима и продубљивано кроз конзерваторску делатност, његово живо интересовање за поједина питања из наше уметничке прошлости усмеравано је на откривање и тумачење споменика, трагање за ствараоцима старих уметничких дела и личностима које су имале удела у стварању услова за њихов настанак.

Када се појавила његова књига ДРЕВНИК, која је истински обрадовала многе наше истраживаче, могла се успоставити доста сигурна представа о тематском кругу који га је заокупљивао, али и наслутити знаци његовог новог научног занимања за питања која су најчешће излазила из видокруга наших историчара.

Сада се то најбоље потврђује његовом новом књигом, ЧРТЕ И РЕЗЕ, ФРАГМЕНТИ СТАРОГ ИМЕНИКА, која се, додуше, могла очекивати, али која је по многим својим несвакидашњим врлинама не само пријатно изненадила, већ и изазвала изванредно интересовање међу познаваоцима и љубитељима наше прошлости. Међу прве одлике овог дела спада изразита тематска кохерентност коју чине 16 студија, расправа, чланака и записа посвећених првенствено тумачењу и расветљавању имена наших историјских и других личности у писаним изворима јужнословенског средњовековног света. Оно што ће већину читалаца изненадити је чињеница до које мере је писац успео да уђе у научни проблем који се на први поглед чини готово споредним и којег су се најозбиљнији историчари само успутно дотицали, често на неприхватљив начин. Реч је заправо о проблему двоструких или двочланих имена владара, обласних господара, властелина, владарки, монаха, писара и других људи у средњем веку, добро знаних или споменутих у повељама, надгробним и ктиторским натписима и другим писаним документима. Скромно насловљена ЧРТЕ И РЕЗЕ — речима граматика Чрнорисца Храбра, којима је забележио прве вести о писмености Словена — ова књига знатно више својом садржином обогаћује нашу научну мисао о овој области, него нека друга амбициозније названа и писана дела. Довољно је истаћи да она покреће и оправдава једно доста запостављено и осетљиво научно питање и да га приказује у сасвим новом светлу, па да се схвати њен вишестрани значај. Није тешко сагледати колико је напора и труда писац уложио да би своје поставке аргументовано и уверљиво образложио, наставши најчешће најпримеренија и најприхватљивија решења која, чини се, у највећем броју случајева не могу бити оспорена ни по методолошком поступку ни по коначном исходу. Кад се при том, напомене, да су све студије писане ретко јасним језиком и стилром, што је чест недостатак стручних и научних штива, може се разумети да смо Мандићевом књигом добили целовито и драгоцено дело, које ће још дуго изазивати пажњу и радознаост не само научног света, већ многих поштовалаца надахнуте и лепе писане речи о историјским темама.

Студија „Венцоноски“ представља сјајан прилог познавању титуларних имена код Јужних Словена а посебно код Срба. Писац је од времена када су Срби коначно примили хришћанство пратио појаву имена Стефан које су српски жупани и кнежеви, а касније и краљеви и цареви — сви који су имали право да носе неки владарски знак — добијали као потврду свог владарског достојанства. Мандић је запазио да стефанска традиција у Србији не почиње од Немање као што се обично мисли, иако нема писаних докумената о његовом веома старом титуларном својству. Први, међутим, забележени титуларни Стефан код рашких Срба је Стефан Вукан из 1093. г. Осврћући се на значајне писане документе (натпис на цркви Св. Петра у Бијелом Пољу, затим онај на беранским Ђурђевим Ступовима

и др.), као важне изворе сазнања о стефанској традицији код Срба, он брижљивом систематизацијом и анализовањем многих докумената долази до недвосмисленог закључка, да је први забележени јужнословенски Стефан, Мутимиров син, добио то лично име на крштењу и да је касније име Стефан, као обележје владара — носиоца венца у српским земљама, накнадно давано као титуларно, најпре жупанима, великим жупанима, кнежевима, великим кнежевима, а потом краљевима и царевима који су га носили испред свог личног имена. Доносећи попис владара који су у српском средњем веку имали име Стефан, показује да је било 18 Стефана у немањићкој династији, од којих 12 са титуларним, а 6 са личним именом Стефан. У времену пре Стефана Мирослава (1170—1190) било је четири историјска и један легендарни Стефан. Овај низ имена који иде све до последњег Немањића, до Стефана Дуке, сина цара Симеона, рођеног око 1355. г., утврђен свестраном и зналачком анализом података, чини, у ствари, рекапитулацију бројних питања које је аутор у овој расправи темељно тумачио на занимљив, свеж и сугестиван начин. Тешко да би се било шта могло додати или одузети овој јединственој и за сва будућа истраживања полазној расправи.

Опсежна, вишеструко значајна и, чини се, далекосежна по закључцима, студија „Свето име Јован“ доноси низ нових погледа не само у тумачењу имена Јован у нашој, бугарској и румунској прошлости, већ у оквиру образлагања појединих теза садржи више правих малих научних расправа о српским средњовековним личностима које су имале име Јован. Основна поставка овог рада темељи се на закључцима да је име Иван у српском средњем веку било искључиво лично, лаичко име, а Јован — монашко; да се име Јован никада није деци надевало на крштењу; да су поред монаха, име Јован стицале неке угледне личности; да код нас име Јован није било везано за одређени владарски чин, као у Бугарској за цареve или у Румунији за војводе, већ да су га стицали најчешће угледни људи и за „нека богољубива дела“; име Јован, као почасно и титуларно, давано је као одликовање, као знак наклоности онога ко има право да такво одликовање додељује. Према пишчевим истраживањима у српским областима у средњем веку, било је само пет истакнутих световних личности које су имале име Јован и то не као лично, већ као почасно-титуларно: велики казнац Јован Драгослав, први наш властелин који је почетком XIV века својим средствима подигао задужбину — цркву у Муштушту, велики деспот Јован Оливер, деспот Јован Вукашин, деспот Јован Угљеша и деспот Јован Драгаш. Претпоставља да их је свакако било још, али нема писаних извора који би то потврдили. О свакој од ових личности са титуларно-почасним именом Јован, писац веома обавештено расправља. Посебно бисмо истакли широко осветљавање личности великог деспота Јована Оливера, за којег, поред осталог, верује да није Грк, већ српски властелин, можда даљег грчког порекла и да је уз лично име

Оливер добио име Јован, као почасно због ктигорских дела, вероватно подизања манастира Лесново. „Свето име Јован“ је студија која својом обухватношћу и мноштвом логичних и мудрих идеја сливених у један ток, спада међу најбоље радове ове врсте у нашој новијој историјској науци и њој блиским дисциплинама. Колико само разјашњених питања садржи и шта ће све пронаћи у њој многи радознали истраживач прошлости!

Необично корисна и занимљива опажања садржи текст „Ђурађ Остоуша и Никола Радохна“, где су изнети нови исходи истраживања тзв. двоструких имена. Мандић је запазио низ занимљивих појава прегледајући писана документа и тумачећи бројне гробне натписе. Из његових изучавања произашло је неколико важних закључака, од којих је најзначајнији да ни један наш владар, властелин па и обичан човек није имао двоструко лично име, већ само једно добијено на крштењу. Остала имена била су или монашка, титуларна или почасна. У разматрању многих познатих епитафа, писац јасно и са искуством одличног познаваоца доказује да ни један наш човек из средњег века није могао ни у каквој комбинацији да има два народна имена. Он наводи бројне примере гробних натписа из којих се види која су имена народна — мирска, а која монашка. Са изванредном лакоћом решава сложеније натписе, који су у погледу имена покојника раније тумачена по шеми да се црквено име добијало на крштењу, а домаће — народно у кругу породице. У овом тексту аутор се задржава на натпису у дечанској припрати који означава гроб једног од ктигора — Ђурађа Остоуше из властелинске породице Пећпала. Иако се за овог покојника у натпису везују два световна имена, што је изазивало недоумице у односу на његово лично име, Мандић проналази убедљиво и једноставно решење: натпис, у ствари, исписан у сажетом облику са правописним и графичким неправилностима, садржи лично име — Ђурађ, монашко име — Јефрем и лично име оца — Остоуша. На сличан начин показује недрживост тумачења надгробног натписа Јелене, сестре деспота Јована Угљеше, у манастиру Св. Јована Претече на Меникејској Гори код Сера, и оправдано претпоставља да Јеленин муж, властелин Никола, није истоветан са Радоњом, братом Вука Бранковића, указујући на могућност другачијег истраживачког односа према неким питањима за чија решавања постоје други полазни основи.

Премда нема сигурних података који би сведочили о титуларности женских имена, С. Мандић промишљиво покушава да на основу неких наговештаја наслути могућност двочланих имена јужнословенских средњовековних владарки, полазећи првенствено од сличних појава у византијском свету. У чланку „Ане и Јелене“ он подсећа на могућност да су поједине бугарске, хрватске, српске и босанске владарке стицале титуларна имена. У српској историји је било неколико краљица. Јелена, за које писац сматра да су титуларна имена. Околност да су три наше владарке: жене Стефана Немање, Стефа-

на Првовенчаног и Стефана Радослава имале име Ана наводи на помисao да то није случајно, већ да је у питању њихов титуларни карактер. У неким примерима, како писац наводи, може се назрети да су извесне наше краљице и високе властелинке у монаштву задржавале титуларна имена. У оскудици писаних сведочанстава писац није могао чвршће да образложи своје тезе, али изложане претпоставке, ништа не губе у својој основаности.

Омиљена тема писца књиге „Чрте и резе“ јесте краљ Радослав, на чију се судбину раније враћао у својој сјајној студији „Ана и Радослав“ објављеној у „Древнику“. Мандић је, наиме, одавно уочио извесну неправду историографије према овом владару, која је, изгледа, доста олако изрекла оштре судове који се могу оспоравати. У својој расправи „Заручни прстен Стефана Дуке“, једној од најлепших и најобухватнијих у овој књизи, он је узорно показао како се, на основу новог сагледавања и тумачења појединих извода, могу изменити раније изречене оцене. Заручни прстен Стефана Дуке, о коме постоји читава мала научна литература, послужио је овом истраживачу само као повод да се, пошавши од урезаног текста записа на овом драгоценом поменику нашег уметничког златарства из средњег века, упусти у разматрање сложених и осетљивих питања везаних за личност краља Радослава — Стефана Дуке. Са пуном мером критичности и научничке опрезности, Мандић је успоставио у многу чему нову слику о збивањима чији је учесник био краљ Радослав, установивши, на пример, да је овај злехуди краљ — Стефан Дука — учествовао у преписци са охридским архиепископом Хоматијаном, још у доба када је био краљ — престолонаследник, пре него што је основана Српска архиепископија и да се у Хоматијановом писму, писаном између 1217. и 1219. г., сусреће први помен краља Радослава као Стефана Дуке. Радослав је, по њему, презиме Дука добио врло рано по мајчином роду, а титуларно име Стефан вероватно на крунисању за престолонаследника, заједно са титулом краља, и истовремено када је његов отац Стефан био крунисан за првог или великог краља. Кад се има у виду да је краљ Радослав у историји наше уметности занимљива, али и доста тајанствена личност, онда се може схватити да ће сви нови погледи на изворе који говоре о његовом животу унапредити знања о његовом уделу у развоју нашег оновременог градитељства и сликарства.

Несвакидашња упућеност и сигурност у новим тумачењима титуларних и личних имена историјских личности, омогућили су С. Мандићу да се позабави неким важним историјским изворима као што су повеље босанских владара. Тако је у раду „Велики бан Матеј Стјепан“ новим тумачењем повеље, која је издата Дубровчанима у марту 1249. г., где, је избрисано име Нинослав и уписано Стјепан, дошао до изванредног открића: детаљним сагледавањем свих својстава овог документа који је изазивао пажњу многих историчара, закључио је да је то повеља великог бана Матеја Стефана. То

би био једини прави писани документ са спомињањем овог великог бана, који је био на босанском престолу у времену између Матеја Нинослава и великог бана Пријезде, од 1249—1255. г. За име овог владара историја Босне није до сада са поузданошћу знала, па ће отуда Мандићево сазнање вероватно произвести живо интересовање у научним круговима. Специјалисти за питања средњовековне прошлости босанске државе највероватније ће строго одмерити његов пут до овог важног проналазка, али се чини да је све разматрао на потпуно коректан научан начин.

Оштроумним запажањем, као једним од најважнијих оружја научничког дара, Светислав Мандић открива неке мале заблуде на које са смелошћу, али и са разложношћу указује, покушавајући да их отклони или бар да помогне да се другачијим посматрањем дође до датих решења. У сажетој расправи „Котроман Гот“ покренут је низ питања, и нађена нека решења: Котроман је крштено, а Стефан титуларно име сина Пријезде, великог босанског бана из краја XIII и почетка XIV века; надимак Гот односи се само на бана Стефана, а његов син личног имена Стјепан је први Котроманић.

Три краће расправе, „Аз Свети Гргур“, „Племенити муж Убан“ и „Белешка о Стефану Вуку“, као и претходне две опширније, обрађују такође занимљива питања из историје Босне и Херцеговине, везана за поједине владарске личности. У првој писац с правом верује да је Гргур име које се помиње у неким повељама чланова династије Котромановића, у ствари титуларно име уз крштено које су имали бан Стјепан II, кнез Владислав и бан Твртко.

У другој, пак, изражава хипотетично уверење да је бан Пријезда имао титуларно име Убан — како је забележено у неким латинским документима, за које сматра да је оно у суштини Јован или Иван. Упоредо са овом претпоставком излаже се могућност постојања двојице узастопних босанских банава са именом Пријезда, од 1233. до 1287. г. Да су се босански владари сасвим уклопили у титуларни именски систем показује у трећој расправи примером да је босански владар, млађи брат краља Твртка — бан Вук — имао име Стефан које је несумњиво титуларно.

Трагање за старим именима и потребом новог тумачења заустављала су писца нарочито у старим уметничким споменицима, где је брижљиво ишчитавао ктиторске и друге натписе.

У Белој цркви каранској његову пажњу задржао је натпис ктитора жупана са двоструким именом Петар и Брајан. Како се овај случај не подудара са закључком о непостојању двоструких имена у средњовековној Србији, писац је био подстакнут да испита разлог овој појави. Новим читањем натписа и покушајем реконструкције његових истрвених и нејасних делова, долази до могућег закључка да ктитор ове цркве није жупан Брајан, како се одавно веровало, него војвода од чијег се имена сачувало само прво слово Б, са женом Струјом

и децом. Жупан Брајан би могао да буде први ктигор раније Беле цркве, а име Петар било би његово титуларно или монашко. Мора се рећи, а и аутор то истиче, да је питање каранског ктигорског натписа и даље отворено, али је неоспорно да постоје добри разлози за преиспитивање његовог првобитног тумачења.

Пажњу историчара уметности посебно ће скренути текст „Ктигори и приложници цркве у Кучевишту” који, у методолошком погледу, стоји у комплементарном односу са претходним о жупану Брајану из Карана. Реч је заправо о закључку који доводи у питање досадашња знања о ктигору цркве у Кучевишту и, истовремено, о једном истраживачком поступку који својом смишљеношћу и очигледном научничком имагинацијом просто задивљује. Резултати до којих је дошао истанчаним опажањем преосталих детаља у неповратно несталој ктигорској композицији на јужној фасади и студирањем још сачуваног ктигорског натписа не морају бити сасвим одрживи, али они на најбољи начин сведоче о изузетним и драгоценим оклоностима овог испитивача наше уметничке прошлости да неконвенционално, готово инстинктивно улази у траг многим тајнама које други и не примећују. То изражено осећање за откривањем неслућених података и елемената, на основу којих се рађа и осмишљава трагалачка идеја и доводи до аргументованог исхода — једна је од најсамороднијих врлина Светислава Мандића чијом је активношћу на овом пољу историја наше уметности добила много више него што се понекад мисли. Пошавши од текста молитвеног натписа на фасади цркве, у коме је разрешио међусобни однос трију дародавца који се у том документу спомињу, он је уочио један ликовни детаљ „кључни и срећни податак” помоћу којег је протумачио данас непостојећу представу епископа Јована и брата Дмитра, синове мајке Владиславе-приложничке породице некада насликане изнад врата на јужној фасади храма у Кучевишту. Пажљивим посматрањем главног ктигорског натписа у самој цркви, уочио је могућу грешку у читању имена првог ктигора, закључивши да је највероватније цркву у Кучевишту подигла властелинка по имену Марена уз помоћ неких својих сродника, свакако у време Стефана Дечанског, пре 1331. г. Без обзира да ли ће овај налаз бити прихваћен, остаје чињеница да ће овај проналазач много више учинити у погледу научне актуелизације овог споменика једним самосвојним и оригиналним истраживачким захватом, него други који су се свестраније бавили његовом историјом и уметничким творевинама.

Паралелно са проучавањем личних и титуларно-почасних имена, С. Мандић се у две своје расправе у овој књизи бави тумачењем симболичних знакова уз имена истакнутих историјских личности, убележених у писане документе или изведених на градитељским делима. Тешко је веровати да се неће прихватити његово тумачење знака у облику троугла који је уз свој потпис на повељи манастиру Кутлумушу, из 1358. г., исцртао Угљеша Мрњавчевић. При-

писујући овом знаку симболично својство Божије милости, он исправно покушава да реконструише могућу ширу текстуалну варијанту Угљешиног потписа, где претварајући знакове у речи дописује Угљешино титуларно име Јован и остале вероватне речи инвокације и девоције. У тексту „Поруке са Орестове куле у Серезу” размотрено је значење неколико знакова различитог облика изведених од опеке на овој грађевини. Ови геометријски знаци (крст, круг, троугао и четвороугао) немају, према мишљењу аутора, декоративни карактер, већ молитвено-заштитну сврху чувања куле и читавог града од непријатеља, што се скоро без резерве може прихватити.

Ни у једном делу наших медијалиста није присутан тако срећан и успешан спој и прожимање поетике и научне мисли као што је случај са већином текстова С. Мандића. Такве врлине, ретка и драгоценост својства, издвајају овог писца као особену личност која се може сматрати најсвежијом и најпривлачнијом појавом међу проучаваоцима наше древности. Тешко се у научним радovima, без обзира колико се бавили занимљивим питањима, може избећи сухопарост, херметичност и извесна заморност која произилази из потребе сталног фактографског поткрепљивања постављених теза. Отуда је најчешће сасвим сужен круг њихових читалаца, осим у ретким случајевима. Мандићеви прилози, међутим, макар колико се бавили строго стручним и научним темама, блиским углавном малом броју познавалаца материје из чијег су састава оне изабране, проналазе много једноставније пут до читаоца захваљујући, у првом реду, што их он друкчије пише, што има чудесну моћ неког неодолјивог раскришавања, широког и приступачног отварања теме у чије тумачење уноси извесну топлину и присност, којима се сетно и освојиво увлачи у нашу душу необоривим доказима и логичним претпоставкама, однегованим у крилу његовог самосвојног опажања, оригиналног размисљања и расуђивања. Начин на који он исказује своја уверења и виђења неког проблема, на који изводи закључак или осмишљава идеју или претпоставку, или, коначно, на који оповргава неки став — редак је у нашој научној пракси већ и по томе што он то чини опрезно и суздржано до бојажљивости, знатно обазривије него што му подаци и аргументи омогућавају. Кад се томе дода чињеница да је идејна разгранатост његове слојевите мисли до те мере подстицајна и јасна, да се у свести читаоца настањује као ново и немерљиво оплођење, и да као такво отвара нове погледе на дати проблем, онда се може објаснити она необична покретачка снага његових текстова, који се исто тако надахнуто и мотивисано читају као што су и писани.

Као можда најлепши пример прожимања поетике и научности истакли би сјајан оглед „Бег Костадин” — сетно и инспиративно писан текст, који осликава битне особине писца: урођену склоност ка својеврсној медитативности и поетским асоцијацијама, које се увек засни-

вају на тачно уоченим и изазовним мотивима и способност да сигурним научно-истраживачким методом тај изазов и, условно речено, властити немир, недоумице и тајне отклони и претвори у радост открића које обасјавају светлости нове и поетске и научне истине. Заиста није лако исказати сву сложеност заноса, надахнућа и духовних путева којима се Мандић упућује у „зелене и сиве магле“ наше прошлости, али ретко ко као он отклања тмине и размиче видике у минула времена. Мека и осетљива ткања готово метафоричног исказа у овом научном есеју прате разматрање једне, изгледа, погрешно изречене поставке наших еминентних научника о двоструком личном имену млађег сина деспота Дејана. Готово неосетно он нас уводи у све познате савремене историјске изворе које загоњеног Константина само тако називају. Друго његово име Драгаш, споменуто у повељи цариградског патријарха Антонија светогорском манастиру Кутлумушу, производ је необавештене византијске средине и познијих докумената. Аутентични извори, међутим, слове га, доказао је, само Костадином, Костандином и Константином и никако друкчије, осим ако за то постоје посебни разлози које писац редом открива. Као што се Мандић присећа своје слике детињства о „далеком и нејасном“ бегу, тако исто осећали смо се над насловом још непрожаног текста, да би нас после на душак прочитаних редова испунила нека чудна и нова лелујава светлост и неко брујање налик помало на хармонију и патину стихова прелепе народне песме „Марко Краљевић и Бег Костадин“.

Књига се завршава мањом текстуалном целином под насловом „Острови Константина Филозофа“ посвећеном питању којим су се бавили многи наши историчари и историчари уметности. Наиме, у биографији деспота Стефана, у делу где се говори о подизању манастира Ресаве, Константин Филозоф је истакао да је деспот за живописање своје задужбине тражио најбоље сликаре па да „шиљаше чак на острва и свуда“. Различито тумачећи реч „острво“, наши научници су предлагали низ решења од којих је свако имало понеки основ. Мандић је, опет, сасвим оправдано указао на могућност да се у поглављу биографије, где се говори о бежању становништва после деспотове смрти, „у градове и она острва“, мисли, кад је у питању реч „острва“ на значење именице „планина“, тј. да се српско становништво склањало у градове и планине. У покушају да појам „острво“, у данашњем основном смислу географски одреди, са доста разлога предочава решење по коме су градитељи и сликари Ресаве тражени и налажени на полуострву — „острву“ Халкидику, на коме се налазе Атос и Солун, истакнута средишта византијске уметности.

Ако бисмо желели да сажмемо вредности ове књиге, морали бисмо да кажемо да она има фундаментални значај за даља изучавања, не само личних и титуларнопочасних имена у нашој и балканској прошлости, већ и у истраживању многих спорних и недовољно разјаш-

њених питања која улазе у област историје, историје уметности, епиграфике, дипломатике, палеографије, лингвистике и хералдике. Открића, нови погледи и тумачења, нова и особена расуђивања и запажања, са обиљем свежих и оригиналних идеја, које најчешће, воде ка прихватљивим решењима, чине ову књигу делом пуним својеврсног набоја и изазова који сигурно неће оставити равнодушним многе наше и стране историчаре и друге зналце културне и уметничке прошлости. Са сигурношћу се може тврдити да се одавно није појавила оваква књига, која садржи толико нових резултата и поузданих података за даља истраживања, на први поглед не толико уочљивих, али, уистину, веома важних питања из низа научних области које обухватају живот и стваралаштво нашег човека у минулим временима. Више научних дисциплина мораће да рачуна с новим делом Светислава Мандића које, чини се, колико изненадно толико и сигурно избија у први план, ако ни по чему другом а оно по томе што покреће мноштво нових научних проблема и што су они представљени на начин који значи нови и неоспорни допринос нашој научној пракси, како по ширини погледа и идеја, тако и по средствима њиховог уверљивог и јасног саопштавања. Она је, најзад, вредна пажње и по томе што на извештан начин ослобађа и оплођује често спутану и стереотипну научну мисао отварајући јој просторе за нови израз и домаћај.

Радомир Станић

RAPPORTS PRESENTES AU X^e CONGRES
INTERNATIONAL D'ARCHEOLOGIE
CHRETIENNE, Thessalonique 1980, 1—570.

Под насловом „Главни реферати поднети на X Међународном конгресу хришћанске археологије“, овај зборник објављен је уочи конгреса који је одржан у Солуну од 28. септембра до 4. октобра 1980. године. Посвећен је Источном Илирику, префектури некадашњег Римског Царства, која је обухватала данашњу Грчку, Албанију, западну Бугарску и југоисточну Југославију (Македонију, Србију, Црну Гору). Два од 13 реферата поднели су југословенски научници, а један је заједнички, француско-југословенски.

Peter Marzolf, DIE RELIGIOSE
ARCHITEKTUR IM OSTLICHEN
ILLYRICUM, 1—17.

Под насловом „Верска архитектура у Источном Илирику“, аутор даје преглед ранохришћанских базилика само у Тесалији, уз напомену да је преглед непотпун због недовољне истраже-

ности терена. Међу 35 разматраних локалитета, најзначајнија је Тесалска Теба (Неа Анхијалос). На овим локалитетима, само је шест крстионица, преовлађују базилике средње величине, тробродне, истурене апсиде, често са мозаицима на подовима, и то искључиво геометријским.

Thilo Ulbert, DIE RELIGIÖSE
ARCHITEKTUR IM ÖSTLICHEN
ILLYRICUM, 19—30.

Проучивши око 200 грађевинских ансамбла (130 у Грчкој и Албанији, 50 у Југославији и 20 у Бугарској), аутор закључује да преовлађују базилике у односу на грађевине централне основе — ротонде, октогоне, тетраконхосе. Попречни брод (трансепт) завршава се каткад апсидама, што заједно са апсидом на источном крају даје триконхални облик источном делу базилике. Баконикон, гробна капела, крстионица додају се уз главну грађевину цркве. Велики број крстионица у мањим црквама, чак по неколико у једном граду, показује да оне нису везане искључиво за епископске или катедралне цркве, како се обично сматрало. Датовања су непоуздана.

Jean-Pierre Sodini, LA SCULPTURE
ARCHITECTURALE A L'EPOQUE
PALEOCHRETIENNE EN ILLYRICUM, 31—119.

Аутор разматра капители и импосте, олтарске преграде и амвоне. Развоју капитела, који је обележио Kautsch, додаје нове примере (сл. 1—25). Прати промене у начину украшавања (сл. 26—36). Датовање капитела није поуздано утврђено, јер не знамо колико трају и како се развијају поједине врсте капитела. Капители из Епископске базилике у Стобима сродни су капителима из Св. Софије у Цариграду који припадају трећој деценији VI века, што значи да ове стобске не би требало датовати много раније. Порекло импоста можда треба тражити не у Цариграду, већ у Македонији, око Стоба. Приказ плоча и ступчића олтарских преграда илуструју сл. 37—44. Канелирани стубићи и лукови исклесани из једног комада најчешће потичу од циборијума или царских двери. Четири су типа амвона: са два наспрамна степеништа, са једним степеништем, лепезасти амвони и они са два степеништа, али под углом, украс једног амвона на сл. 45.

Аутор разликује дела престоничких радионица, цариградске и солунске, од дела месних радионица (у Епиру и Македонији) и од оних на којима су помешане одлике и једних и других.

Hugo Brandenburg, SPÄTANTIKE UND
FRÜHCHRISTLICHE SKULPTUR IN
THESSALONIKI, 121—139.

Релефни саркофази из солунских радионица од II до IV века носе обележја локалне македонско-трачке традиције под утицајем уметности Западног Римског Царства. Почетком IV века, Галерије је учинио Солун својом резиденцијом и престоницом Источног Илирика. Од тада, утицај Цариграда бива све већи — Галеријев славолук, амвон из Св. Ђорђа и низ других релефа то јасно показују.

Helmut Buschhausen, KUNSTGEWERBE DES
OSTILLYRICUM, 141—171.

Међу предмете уметничког занатства, аутор уврштаје и бронзане главе, портрете царева — Константина Великог из Ниша, Констанса или Валентинијана II из Печуја и царице Теодоре или принцезе Еуфимије из Кулина код Ниша. Релефне бронзане оплате ковчежића и реликвијара са сценама из митологије или Библије, распрострањене по целој Панонији (Сирмијум, Чалма, Нови Сад), Мезији (Идимум, данашња Медвеђа) и Далмацији (Новаље на Пагу, Пула), носе обележје панонске уметности римског стила. Богато украшена војна опрема је из радионица у легијским логорима — два гардијска шлема из Беркасова, по један из Будимпеште, Деурне. Око 6.000 керамичких светиљки нађених у Коринту сведоче да је радионица морала бити у близини, али је у Цариграду ипак средиште највеће производње и извоза керамике. Бронзани амuleти са христорамом, бронзане кадионице из Београда, Зајечара, Куршумлије, Сплита, Софије, Атине, бронзане светиљке (леп примерак из Манасије), поскурник (печатна еулогија) ископан испод Св. Димитрија у Солуну, производи су локалних радионица, док би чувена београдска камеја са царем Константином Великим као победником била импортована.

Искуцавање у сребру развија се у Илирику од почетка IV века. Нарочито се истиче царска радионица у Нишу. Од великог броја сребрних здела израђених у овој радионици, две се налазе у Београду, по једна у Бечу, Бостону, Лондону и приватној збирци, има их и у остави из Минхена и из Кајзерогста (ту је записан и мајстор Еутихије из Најса). Овакве радионице из Сирмијума и Солуна мање су познате.

Ruth Kolarik, THE FLOOR MOSAICS OF EASTERN
ILLYRICUM. NORTHERN REGIONS, 173—203.

Преглед који даје Р. Коларик обухвата око 70 мозаика, већином проучених, и то недавно, те ћу се посебно осврнути на оно што се раз-

ликује од већ предложених датовања и тумачења (вид. Г. Цветковић-Томашевић, *Рановизантијски подни мозаици (РВПМ). Дарданија, Македонија и Нови Епир*, Београд 1978: каталог, датовање и тумачење иконографије и симболике 96 мозаика овог подручја).

За IV век, Р. Коларик наводи геометријске мозаике из Сирмијума и Диоклецијанове палате, а из Медијане и Гамзиграда геометријске мозаике у које је продрла фигурална слика. Сирмијум и Диоклецијанова палата нису, међутим, у Источном Илирику, сем тога, ови мозаици су пагански, а не ранохришћански.

Геометријским мозаицима из Стоба и Хераклеје, већ раније датованим у прву половину V века, аутор придружује и део фигуралног мозаика из триклинијума Перистериине палате у Стобима.

Раздобљу од средине V до средине VI века, Коларик приписује све остале фигуралне мозаике из Хераклеје, Стоба, Охрида и других локалитета са овог подручја, било да су то геометријске или биљне мреже испуњене фигуралним елементима (назива их „фигурални ћилими“) или да су „велике симболичне слике“ (не објашњава шта тачно под тим подразумева), и то другој половини V века приписује мозаике у југозападној одаји, крстионици и лађи Епископске базилике, у триклинијуму и одаји 5 Куће псалми (Полихармосове палате) из Стоба, источну композицију и фриз у егзонартексу и мозаике у крстионици и катехуменеуму из Хераклеје, као и мозаике у охридској крстионици и Св. Еразму, док првој половини VI века приписује све остале фигуралне мозаике са наведених локалитета, укључујући и мозаик у хераклејском нартексу.

Средини VI века Р. Коларик приписује другу фазу мозаика из Перистериине палате и западну композицију из хераклејског егзонартекса, као и већ раније тако датован ансамбл мозаика у хераклејском манастиру.

Р. Коларик датује једне мозаике према археолошким показатељима, друге по сличности са овима, за треће не даје објашњење. Археолошки показатељи, које углавном чини новац ископан испод мозаика, пружају међутим, само *terminus post quem*, дакле доњу временску границу за датовање, не и датовање само. Време израде тек треба ближе одредити у наредних 100 или 150 година после ове границе и за то треба наћи друге ослоњце — стилске, иконографске, историјске. Р. Коларик, међутим, то не чини, већ узима овај *terminus* као време када је мозаик направљен, иако је то само најранији могући датум. Стога су ови мозаици датовани сувише рано, бар за пола века, и стога, како искрсавају нови налази који дају нови *terminus post quem*, тако Коларик помера све касније и касније своја првобитна датовања стобских мозаика (*Стоби*, II, 79, 90) — то је 450. година уместо раније 423. за доњи мозаик у јужном броду, а 474. уместо раније 450. године за мозаик у

крстионици, што је померило и датовања са распона почетак-крај V века у распон средина V средина IV века за још четири стобска мозаика: горњи мозаик у јужном броду и мозаик у југозападној одаји Епископске базилике, као и два мозаика из Куће псалми, у триклинијуму и одаји 5. Тиме се Коларик приближио датовању у прву половину VI века, које сам ја била предложила за исту групу мозаика (*РВПМ*, 85). При том, она мења и свој ранији редослед — пребацује мозаик крстионице са средине на крај, а мозаик југозападне одаје са краја на средину V века.

Зашто разликује две фазе у Перистерииној палати Коларик не објашњава. За прву фазу, она преузима датовање Ђ. Мано—Зисија на почетак V века, које је он предложио за цео мозаик, по аналогiji са аквилејским. То је, међутим, време нефигуралних мозаика — едикт из 427. године чак забрањује фигуралне представе на подовима. За другу фазу, Коларик преузима датовање на средину VI века, које сам ја била предложила, и то за цео мозаик такође (зато што носи посвету Перистерииних синова, не може претходити доњем мозаику јужног брода који носи посвету самој Перистерии, а има за *terminus post quem* средину V века); сем тога, овај мозаик (сл. 1) је близак мозаицима у хераклејском манастиру (уп. *РВПМ*, сл. 37) који су најпознији фигурални мозаици у овој области; и најзад овај мозаик,

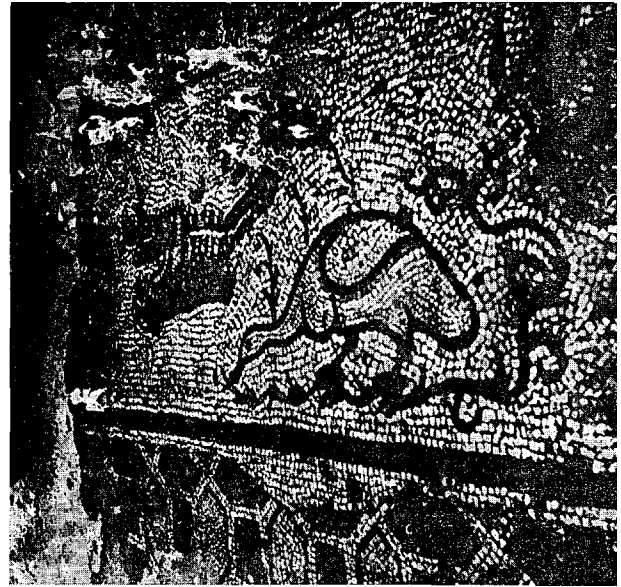


Сл. 1. Стоби, Перистериина палата, триклинијум, мозаик на поду, детаљ

ако представља кубични космос, како сам га ја објаснила (вид. даље), не би могао претходити трактату о кубичном космосу који је написао Козма Индикоплов у трећој деценији VI века).

Р. Коларик датује источну композицију из егзонартекса на средину V века — читав век скоро раније од западне — позивајући се при том на расправу М. Медића, који је, међутим, сматрао да су источна и западна композиција у егзонартексу настале убрзо једна за другом крајем V века (*Хераклеја*, II, 1965, 70—71). Ја сам обе композиције датвала у трећу-четврту деценију VI века (*РВПМ*, 83) — (а не у четврту-пету деценију како наводи Р. К.) — јер сам сматрала да је време које их дели, ако их уопште дели, занемарљиво, зато што имају много заједничког — скоро исте представе птица, плодова, ужета, коцкице су исте врсте, боје и величине, само је извођење западне композиције грубље. Коларик налази три фазе на овом мозаику: трем, под њим источна композиција, а између стубова трема, у интерколумнијама, симетричне слике (I фаза); комади друкчијег мозаика на местима са којих су уклоњени стубови трема (II фаза); и на крају, западна композиција у делу којим је просторија проширена (III фаза). Многе чињенице, међутим, доводе у питање и ове фазе и ред којим се смеђују. Прво, питање је да ли су симетричне слике биле предвиђене за интерколумније, јер се нижу у јединственом фризу, а не на одвојеним пољима између стубова (*РВПМ*, цртеж 42), штавише, постављање стубова (?) је чак пореметило прве две симетричне слике, оне су одсечене и грубо рестаурисане још у антици — реп десног пауна једне и задњи део лавице друге — да би се начинило место првом стубу. Не може се прихватити ни мишљење Р. Коларик да комади мозаика којим су попуњене рупе од уклоњених стубова колонеде (II фаза) претходе западној композицији (III фаза), јер се на приложеној фотографији (сл. 2) види како је тим комадом захваћен и део западне композиције. Она је значи постојала у време кад су рупе од стубова попуњаване. Фриз у виду *L*, који Коларик приписује I фази, делом уоквирује западну композицију коју она приписује III фази, што значи да је или истовремен са њом, а не са источном композицијом, или да два крака овог фриза нису истовремена, већ да је источни ранији и истовремен са источном, а западни познији и истовремен са западном композицијом, али и са оквиром на јужној страни источне композиције, с којим је по много чему истоветан. Са те стране чини се да је одаја такође била проширена, али само за дебљину зида. Очигледно, тек треба утврдити кроз које фазе пролази овај мозаик и којим редом.

По аналогији са источном композицијом у егзонартексу, Р. Коларик датује мозаике из крстионице и катехуменеума у Хераклеји у другу половину V века, иако је мозаик крстионице аналоган западној композицији, коју Коларик датује век касније. Ја сам их датвала у трећу-четврту деценију VI века, као и обе композиције у егзонартексу.



Сл. 2. Хераклеја Линкестис, мала базилика, егзонартекс: комад друкчијег мозаика на месту уклоњеног стуба који захвата и део фриза и западне композиције

Према датовању Р. Коларик, мозаик крстионице охридског тетраконхоса претходи мозаику самог тетраконхоса, што је супротно досадашњим сазнањима о међусобном односу цркве и крстионице.

Датовање мозаика растуреног типа, такозваних „фигуралних ћилима“, у V век, Коларик сматра оправданим, упркос чињеницама које показују да пре треће деценије VI века једва да постоји неки поуздано датовани пример овог типа: сви такви мозаици из Герасе, Бејсана, Мадабе, Кабр Хирама и других места источног Средоземља, датовани записаном годином, што је непобитна хронолошка чињеница, познији су од треће деценије VI века. Сем тога, фигурални мозаици нашег подручја, сви сем једног, одговарају источним мозаицима из VI века, а могу се разврстати, према својим стилским, иконографским и другим одликама, у првих пет-шест деценија тог века.

Е. Кицингер тумачи подне мозаике у источном Средоземљу као расуту емблему и назива их „фигуралним ћилимима“, што Коларик преузима (емблема је покретна слика, митолошка или из свакодневног живота, израђивана у паганској уметности). Ја сам их објаснила као представу космоса — четири групе мотива од којих се састоје идентификовала сам са четири области космоса, а њихов распоред на неким примерима, хијерархијски и по зонама, као пројекцију космичке структуре — сферне или кубичне — док су на свим осталим мозаицима ови мотиви помешани и растурени у мрежу одељака или увојака (*РВПМ*, 55—66, 87—101). Ослањајући се на поуздано датоване источне мозаике, одредила сам и етапе кроз које су ови мозаици пролазили током своје историје: у другој половини V века, преовлађују представе космоса концентричне сферне структуре — таква је група „лововских“ мозаика из Антиохије од источних,

а мозаик нартекса из Хераклеје од балканских — док у VI веку преовлађују разбијене космичке представе чији су фигурални елементи растурени у мрежу одељака или увојака, као на мозаицима хераклејског егзонартекса и крстионице, онима из Санданског, Радолишта, амфиполијских базилика А и Г и други. Од мозаика из VI века који су остали неподељени, једни и даље својом концентричном композицијом оцртавају сферни космос (у Св. Јовану из Гераса и трансепту из Никополиса), други међутим по својој композицији правих зона на редове, нова су појава, дотад невиђена — објаснили смо их као представу кубичног космоса: у хераклејском и стобским триклиними. Оглушивши се потпуно о ово тумачење Коларик изоставља и тумачење под насловом „Представа космоса на поду нартекса и његова иконографска формула“, које сам била предложила у монографији посвећеној овом мозаику (Г. Цветковић-Томашевић, „Мозаик на поду нартекса“, *Хераклеја*, III, 1967, 48—63), али зато наводи своје тумачење под насловом „Космос и календар“ које је прочитала 1976. године у Чикагу, али до данас није штампано; познато је само из резимеа. Ја сам и у овом мозаику видела симболичну слику космоса, и то у композицији изведеној од сферне структуре — четири групе мотива означавају четири области хришћанског космоса: ту је симетрична слика за царство небеса, плодна дрвета, птице, цвеће за рај, борба животиња, звер и плен за земљу, слика вода и њених становника за воду, четврту и последњу област космоса; ови мотиви ређају се хијерархијски, идући од средине ка периферији. Коларик, међутим, даје друго тумачење, али не представе у целини, већ само неких истргнутих делова — лозу тумачи независно од симетричне слике чији је део, као дрво живота, у коме затим види симбол земаљског раја; плодна дрвета тумачи као годишња доба, а њих погрешно поистовећује са земљом, трећом космичком облашћу. Симетрична слика, међутим, апстрактна и хијератична, одговара апстрактној и натчулној области космоса, а то је царство небеса, прва област, а не земаљски рај, област чулног света, друга по реду у овом космосу. Пошто прво занемари два од десет плодних дрвета, по два од осталих осам намењује сваком годишњем добу; при том она мења врсте дрвета, јер не одговарају годишњим добима која им је приписала. Тако јабуку проглашава за кајсију, маслину за дуд, палму за суво дрво. Упркос томе, она добија поремећен ред годишњих доба — зиму између лета и јесени; идући с лева, бор и трешња, који су први, значили би пролеће, кајсија и дуд лето, суво дрво и дуња (или лимун) зиму, а смоква и нар јесен. Плодна дрвета, птице, цвеће, међутим, уобичајена су слика раја или земаљског раја, што је друга област и припада чулном свету; исту космичку вредност имају и годишња доба, она, као и 12 месеци године, знаци зодијака, седам дана (планете), звезде и друга небеска тела, симболишу не земљу, већ небо, област једнаку рају. Коларик би, пак, да то по сваку цену буде земља, јер је рај већ приписала средишњој, симетричној слици, која то такође није.

Очигледно, слика космоса коју Р. Коларик види на овом мозаику окрњена је и погрешно идентификованих области, али она, сем ове слике, ту види, да би ваљда збрка била потпуна, и једну дионизијску симболику: прогласивши гепарда у слици звери која прождире плен за пантера, она повезује ову слику са митом о Дионисосу и бербом грождја. Једно је несумњиво, тумачења која Коларик нуди не доприносе бољем разумевању овог изузетног мозаика, још мање је њиме обеснажено раније тумачење. Сем тога, она помера датовање овог мозаика са краја V у VI век, сматрајући да на то упућују како његов стил (нема илузије дубине и облика), тако и његова иконографија (топографска и космографска симболика). Исте стилске особености, међутим, чак израженије, нису сметале да Коларик датује стобске мозаике из крстионице и оба триклинума у V век. Што се космичке симболике тиче, она није (ограничена само на мозаике из VI века, како сматра Р. К.), већ сви рановизантијски подни мозаици имају ту симболику, а они из V века и из источних области, какви су наведени мозаици из Антиохије, имају још и концентричну структуру, и по томе, као и по представљеним мотивима, најближи су мозаику из хераклејског нартекса.

Παναγιώτα Ἀσημακοπούλου — Ἀτξαῖα, ΤΑ ΠΑΛΑ-ΙΟΥΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΑ ΨΗΦΙΔΩΤΑ ΔΑΠΕΔΑ ΤΟΥ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΙΑΛΥΡΙΚΟΥ

Аутор даје преглед мозаика по провинцијама, од Крита преко Ахаје, Тесалије, Старог и Новог Епира и Македоније све до Дарданије. У групама сродних мозаика открива регионалне школе и радионице. Углавном се држи раније важеће хронологије по којој геометријски украс влада од краја IV до средине V века, а геометријска мрежа испуњена фигуралним елементима и симболичним фигурацијама од средине V до краја VI века. Једини изузетак би представљао фигурални мозаик у Павловој базилици у Филипима, чије је раније датовање на крај V, почетак VI века померено за век-два раније идентификовањем епископа Порфирија, дародавца овог мозаика, са епископом тог имена који је учествовао на сабору у Сардији 343. године. Питање је, међутим, да ли је ова идентификација тачна. Епископ тог имена могао је живети и касније, током потоњих 150 година, јер нам из тог времена — од средине V до краја VI века — имена већине епископа нису позната: од 10, 15, колико их је морало бити, неки се могао звати и Порфирије. Сем тога, на фотографији се јасно види да натпис на табула ансати са Порфиријевом посветом није усклађен са околним украсом (сл. 3), већ је убачен тако да је шара „врх таласа“ поремећена, а ансе на табули окрњене и пресечене, и то укриво. Да ли то треба приписати недавним рестаураторским радовима, када је оригинални натпис извађен и пренет у музеј, а на његово место постављена копија, или она верно одражава затечено стање, дакле неправилности настале било укључивањем старијег натписа у познији мозаик,



Сл. 3. Филипи, Павлова базилика, подни мозаик, део са посветом епископа Порфирија

или убацивањем познијег натписа у старији мозаик. И сам натпис као да није изједна изведен — име епископа у првом реду и крајеви другог и трећег реда исписани су златним словима на црној позадини, док су остала слова црна на белој позадини. Одговоре на постављена питања би требало да пружи сам мозаик. Док се он не испита и у овом смислу, раније предложено датовање овог мозаика у Филипима — на крај V или почетак VI века — не би требало одбацити.

Gordana Cvetković-Tomašević, MOSAÏQUES PALEOBYZANTINES DE PAVEMENT DANS L'ILLYRICUM ORIENTAL. ICONOGRAPHIE, SYMBOLIQUE, ORIGINE, 283—347

Аутор тумачи све рановизантијске подне мозаике као представу хришћанског космоса који се састоји од четири области, а то су царство небеса, рај небо, земља и воде, али су ове представе већином разложене. Док је интегралне разматрала на претходном конгресу (вид. АСИАС IX II, Рим 1975 (1978), 527—543.), овде су разложене представе космоса на првом месту. Од тих 67, 25 фигуралних представа означавају једну или две области космоса, које су издвојене из космичке композиције (сл. 1—24); 14 је представа на којима су неке области остале јединствене, неподељене, док су друге разложене, помешане и растурене у мреже (сл. 25—37); њих 27 представљају све области помешане и растурене (сл. 38—56). Изворну космичку слику аутор налази на паганским куполама (сл. 65), од ње изведену на паганским и ранохришћанским подовима (сл. 57—62, 67—70), а надживелу на ранохришћанским и средњовековним куполама (сл. 63).

Ivanka Nikolajević, NECROPOLES ET TOMBES CHRETIENNES EN ILLYRICUM ORIENTAL, 349—367.

Четири типа ранохришћанских гробова — укупани у земљу, покривени каменим плочама или опекама равно или на две воде, и они озидани циглом — срећу се на некрополама у Илирику. У Сирмијуму, Мачванској Митровици, Коринту и у једној гробници у Сандански насликан је Јустинијанов крст између две маслинове границе.

Маузолеји — засведене подземне собе, неке и осликаних зидова — откривени су у Сопијани (сцене из Старог и Новог завета, Христов монограм), у Најсусу, Сердици, Филипима, Солуну и Крупнику.

Гробљанске цркве, као Св. Софија у Сердици и базилике ван бедема у Филипима и Стобима, налазе се на некрополама, али гробова има и у градским црквама, као у Улпијани, Царичином граду, Филиповој базилици у Стобима, Лину и другим местима.

Noël Duval et Vladislav Popović, URBANISME ET TOPOGRAPHIE CHRETIENNE DANS LES PROVINCES SEPTENTRIONALES DE L'ILLYRICUM, 369—402.

Градови овог подручја претежно су неистражени, те се реч о њиховом урбанизму најчешће своди на опис две три цркве, дела улице, бедема. Обухваћено је преко 50 градова у седам провинција на тлу наше земље претежно, и у Скитија Минор и другим областима у Румунији: од градова у Сремској Панонији, Сирмијум и Басијана; у првој Мезији и Приобалној Дакији, најзначајнији градови као Сингидунум, Виминацијум, Рацијарија нису

истражени, као ни Хореум Марги, Маргум, Акве, Кастра Мартис и Ескус; једино је Гамзиград који и није био град, већ царска палата, истражен у већој мери, као и неколико кастела на лимесу. Од градова у Средоземној Дакији, испитани су у већој или мањој мери Сердика, Пауталија и Јустинијана Прима (Царичин град), док се о Најсусу и Ремезијани мало зна; од градова у Превалитани, једино је Доклеа делом испитана, док је од Скодре, престонице провинције и митрополије, као и од Рисинијума, Акрувијума, Бутуе, Олцинијума и Лисуса мало откривено; од градова у Дарданији, Скупи је главни град провинције и митрополија до 518. године али његова урбана структура није испитана, док је Улпијана, можда митрополија од 518. године, делом испитана: бедем је са потковичастим кулама, сем на угловима где су куле кружне, у инсули уз северну капију откривена је базилика, северно и западно од бедема су гробља; Дирахујум, главни град провинције Нови Епир и митрополија, није испитан, од Лихнида, који је дао мученика св. Еразма, откривене су ранохришћанске цркве ван бедема, на узвишењима западно (Имарет) и источно (Студенчиште), а 5 km западно, мартријум Св. Еразмо, место ходочашћа а затим манастир, док су цркве с крстионицом откривене у недалеком Радолишту, Октисију и Лину. Од многобројних градова у Македонији Салутарис, аутори се ограничавају на три — Стобе, Хераклеју Линкестис и Сандански (? Партикополис). Иако је у Стобима ископано највише ранохришћанских зграда — читаве инсуле са палатама и црквама дуж две упоредне улице, једино базилика епископа Филипа одступа од уличне мреже, што се објашњава оријентацијом грађевина ископаних испод ове. У Хераклеји, две базилике и епископски двор (или манастир) нижу се по дужини и дуж јужног бедема. У Санданском, иако се зна за четири базилике и једну крстионицу, урбанистички склоп није јасан; сем тога, аутори наводе средину V века као предложено датовање за базилику са мозаицима, иако су бугарски аутори (Т. Иванов и др., затим В. Бешевљев) предложили датовање у VI век. И на крају, осврт на Томис, Хистрију, Калатис, Аграмум, Новиодунум, Диногецију, Тресмис, Аксиополис, Тропеум Трајани и Сусидаву — градове у Скитија Минор и другим областима Румуније.

Г. Αἰββα, ΟΙ ΠΟΛΕΙΣ ΤΩΝ „ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΩΝ ΒΑΣΙΛΙΚΩΝ“, ΜΙΑ ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ ΤΟΥ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΙΛΛΥΡΙΚΟΥ, 403—445.

Под насловом „Градови хришћанских базилика: знак урбанизма у Источном Илирику“, аутор се ограничио на оне истражене у већој мери — Солун (сл. 1—3), Дион, Никитис, Верија, Неокастро, Едеса, Лефкадија, Акрини, Св. Параскева код Кожана, Амфиполис, Филипи (сл. 4, 5, 15), Никополис, Неа Анхијалос (сл. 6—10), Димитријада (сл. 11), Егина (сл. 12), Атина (сл. 13, 14), Коринт (сл. 16—18). Мапа градова, према Хијерокловом „Синегдему“ на сл. 19.

Jon Barnea, L'EPIGRAPHIE CHRETIENNE DE L'ILLYRICUM ORIENTAL, 447—495.

У Источном Илирику је откривено око 1.100 хришћанских натписа од III до VII века на око 150 локалитета (вид. мапу). Преко 1.000 натписа је на грчком, а само око 100 на латинском. Већином су на камену (само је око 50 мозаичких натписа), од тога су на латинском само девет, и ти су из Стојника, остали су на грчком. Аутор затим даје библиографију, идући по локалитетима.

Око 20 натписа је приписано времену пре Константина Великог — II, III веку. Највише је надгробних натписа, неки се односе на мученике, неки наводе библију или пружају податке о црквеној организацији — спомињу се архиепископи (на пример митрополит Стефан из Пријепоља), епископи и други црквеностојници и службеници, затим натписи из свакодневног живота, разноврсна световна зани-

мања (на пример $\chi\acute{o}\mu\eta\varsigma$ и $\delta\omicron\upsilon\lambda\kappa\alpha\nu\acute{\alpha}\rho\iota\omicron\varsigma$ из Хераклеје, *principalis i lentiariaris* из Стојника), едикти се обично односе на зидање или обнову; велики је број натписа посвете, на њима је име често окривено формулом „зна бог“, завршавају се формулом „завета ради“ ($\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\ \acute{\epsilon}\nu\chi\eta\varsigma$) *voto fecit*, неки почињу призивањем бога „спаси боже“ ($\chi\acute{o}\rho\iota\epsilon\ \beta\omicron\theta\eta\delta\iota$)

Dimitrios Palas, L'EDIFICE CULTUEL CHRETIEN ET LA LITURGIE DANS L'ILLYRICUM ORIENTAL, 497—570.

Нема писаних сведочанства која би се односила на старост цркава у Источном Илирику, или на обреде који су се у њима вршили, сем за Св. Димитрија у Солуну. Сматра се да литургија у Источном Илирику није била као у Цариграду, већ као у Риму, само на грчком језику. Црква је место где се изводе хришћанске тајне — причешће и крштење. Причешће, у ствари духовна жртва, основни је обред не само у цркви већ и у маузолеју, мартријуму. Скоро по правилу, цркве у Илирику су тробродне хеленистичке базилике. На основу оног што је од зграде цркве, њених уређаја и одељења остало и на основу њиховог распореда, аутор реконструираше и литургију и поједине обреде хришћанског култа.

Служба је почињала у атријуму, месту окупљања верника, колективним уласком у цркву, у поворци са свештеницима и епископом на челу. Атријум или двориште испред њега служили су и за спавање ходочасника, а и за проповед катехуменима. Чесме и цистерне давале су воду, сем за обредно прање верника, и за церемонију благосиљања воде на Богојављење и почетком сваког месеца. У црквама Источног Илирика, атријум се среће од почетка V века. Где нема атријума, егзартекс је преузимао његову улогу. Нартекс је пред-

ворје цркве, одатле су катехумени пратили службу. У нартекс се улазило кроз двоја бочна врата на западном зиду, из нартекса у наос кроз једна широка и свечана — трибелон — а у бочне бродове кроз двоја бочна врата, лево за жене, десно за мушкарце. Служба се држала у наосу и зато је ту под луксузнији него у бродовима; дуж стилобата, клупе за значајнија световна и црквена лица. Амвон се првобитно налазио у осовини лађе, а онда се помера северно или јужно остављајући слободан пролаз за свечану поворку која, прошав кроз трибелон, преко наоса иде ка олтарском простору. Чини се да се у исто време помера амвон и поставља трибелон — крајем V века. Презвитеријум (бема) на источном крају цркве одељен је преградом од наоса. У Источном Илирику, прво је ниска преграда, затим висока са епистилом о који се качи завеса да се обред анафоре не би гледао. На прегради, врата надвишена луком прерастају у тријумфални лук у виду балдахина под утицајем, рекло би се, старих јеврејских светилишта. Синтронон сложеног типа састоји се од полукружне екседре са епископским престолом у осовини апсиде и од пара клупа за свештенство лево и десно од часне трпезе, а среће се од краја V века у северном делу Источног Илирика и у Грчкој, док се једноставни тип синтронона састоји од седишта по полукругу апсиде; овај тип је познији и плод је цариградског утицаја.

У прво време, верници су остављали дарове на олтар у презвитеријуму, а улазили у цркву кроз источна врата, уз апсиду, пре почетка службе. Забрана да се нееухаристички дарови стављају на часну трпезу довела је до грађења ђаконикона уз нартекс или атријум. То има за последицу увођење службе протезе — благосиљања дарова — и обреда преноса еухаристичких дарова преко наоса на олтар у свечаној поворци, великом входу, која је на самом почетку службе. Источни Илирик је колевка анексног ђаконикона који се уводи крајем V и почетком VI века, да би затим био умерен на исток, уз светилиште, где није више приступачан споља, већ само из наоса.

Гордана Цветковић-Томашевић

Др Дејан Медаковић, СРПСКА УМЕТНОСТ XVIII ВЕКА, Београд — Српска књижевна задруга, 1980, стр. VII + 264+171 црно-бела репродукција

Сагледавајући сложене путеве развоја старе српске уметности, истраживачи су одавно учили да XVIII век има прекретнички значај, јер су у овом раздобљу нови друштвено-политички, економски, духовни, идејни и естетски токови усмерили наше уметничко стварање ка коначном раскиду са поствизантским традицијама и ка европеизацији иконографског и стилског схватања. Настављајући проучавања која су

успешно и методолошки савременије започели Вељко Петровић и Милан Кашанин а научно-критички усмерили и дали им нове подстицаје Павле Васић и Миодраг Коларић. Дејан Медаковић је данас један од најистакнутијих и најдоследнији трагалаца за уметницима и њиховим делима у српским областима у XVIII веку. Као писац неколико драгоцених књига („Српски сликари XVIII — XIX века“ — Београд 1958, „Путеви српског барока“ — Београд 1978, „Трагом српског барока“ Нови Сад 1976 и „Манастир Савина“ — Београд 1978), он је пружио доказ да је дубље и свестраније истраживање уметничког стваралаштва Срба у овом веку не само изузетан научни задатак наше историје уметности, већ и незаобилазна компонента у целовитијем сагледавању и осветљавању политичке и културне историје нашег народа: управо исходи таквог његовог истраживања допринели су употпуњавању опште историјске слике о животу нашег народа у времену од Велике сеобе Срба до Првог српског устанка.

Судбоносне историјске прекретнице, које су обележавале културни и уметнички развој српског народа, достигле су најдраматичније обележје после Велике сеобе Срба, 1690. г., када се у областима преко Саве и Дунава, у крилу Аустријске империје, обрео готово највиталнији његов део. У оним политичким, друштвеним и економским условима требало је опстати, очувати идентитет и наставити своје стваралачко исказивање. Живо осећајући своје духовно и етничко припадништво Пећкој патријаршији, српски живаљ, предвођен црквеним великодостојницима, није престао да сања о обнови српске државне територије у склопу аустријске монархије. Упоредо са тим, са посебном осетљивошћу испољавана је верност традицијама на свим пољима стваралаштва. На подручју ликовних уметности на коме се од почетка одржавала тесна веза са схватањима у матичној области, догађале су се неминовне промене. Преображаји који су захватили наш народ у Подунављу били су одраз општих кретања у источноправославној духовности. Јужна Русија, односно, Украјина постаје источник нових уметничких струјања која су се ширила на подручје Подунавља. Нова барокна теологија у српску уметност уноси стилске промене у сликању икона и фресака. Настају дела на основама новог схватања, али у бити задржавају нека изворна својства.

Развојем и јачањем грађанске класе и њеним постепеним преузимањем водеће улоге у друштвеној и политичкој одговорности за општи напредак свог народа, мењају се и услови за даљи уметнички развитак. Све су присутније тежње за одвајање од Русије и судбинску повезаност са Аустро-Угарском. Од шездесетих година отпочиње непосредно укључивање српске уметности у свет западноевропске културе. Идеје српског историзма, које је заступала црква, сада постају власништво национално самосвесних и економски ојачалих лаичких кругова, који модерније и организованије шире своју идеологију и у областима српског наро-

да што су остале под влашћу Турске и Млетачке републике. Раскид са превазиђеним обрасцима византијске уметности прати превласт нових облика, којима српски уметници, крајем XVIII века, најављују свој улазак у модерно доба. Спореднији токови у развоју уметности још су дуго и жилаво опстајавали у знаку преживелих зографских схватања, али они престају да буду преовлађујућа одлика.

Све ове догађаје и појаве Медаковић је у својој књизи, хронолошким следом у оквиру одређених поглавља, обрадио, обелодањујући поједине од њих шире и обухватније, нарочито оне који су обележавали дубље промене и најављивали далекосежније продоре и узлете. Дугогодишњим истраживањем, аутор је дошао до многобројних открића, преко којих је, на основу ранијих сазнања и резултата што су их остварили други млађи историчари уметности, успео да систематизује један целивит критички научни преглед развоја наше ликовне мисли у раздобљу које се одликовало специфичним политичким, друштвеним и економским приликама. Савременим методолошким поступком, пратећи уметничке личности, испитујући њихова дела и сагледавајући услове, утицаје и стваралачке домашаје у одређеним друштвеним околностима, установио је најважније развојне правце; са осетљивошћу и зналаштвом искусног истраживача проникао је у најсложеније и најтананије процесе, који су пресудно утицали на ове најважније уметничке промене са ознакама револуционарних и преовладавајућих одјека на будући развој свих области овог стварања.

Несумњиво да су се у сликарству, као најслојевитијем и најпотпунијем облику уметничког изражавања, највидније испољавала нова уметничка схватања. Стога је Медаковић овој грани ликовне уметности посветио највећу пажњу. Истовремено, чини се да су овде и најпотпуније сагледане све главне струје и њихови представници, посебно оне које су доносиле битне идејне и стилске промене.

Почевши од сажетог приказа општих прилика које су имале утицаја на уметност после Велике сеобе Срба, па преко осврта на дело зографа, на напуштање зографског стила и појаву Христофора Жефаровића, затим преко исцрпног тумачења украјинског удела у нашем сликарству и прихватања стилских схватања украјинског барока, писац је осветлио једну епоху у којој су се утемељила нова искуства на чијим ће се основама рађати нове појаве које ће извршити значајне припреме за прихватање западно-европских уметничких убеђења. Кроз поглавља „Напуштање зографског стила. Дело Христофора Жефаровића Бођани“, „Доба мајстора који су прихватили стил украјинског барока“ и „Подстицаји с југа Балкана. Сликарство у Боки“ дат је пресек оних уметничких гихања која означавају постепени излазак из поствизантијских традиција, несигурна и збуњена оклевања у настојањима да се изиђе из љуштуре застарелих и усахлих узора и, најзад, примера одсуднијег прихватања нових ути-

цаја који су се ширили следом духовног и иконографског прилагођавања савременим тековинама. Посматрајући живот уметности у старим крајевима паралелно са збивањима у новој домовини Срба, писац учоава и врло обавештено приказује суштину плодног стварања двеју уметничких породица: Лазовића (Симеон и Алексје) и Рафаиловића — Димитријевића, са бројним припадницима, чија су дела била одраз укуса клијентеле Старога Влаха и Боке Которске.

Уметницима који су наш барок и рококо сасвим приближили вредностима европског сликарства — Теодору Крачуну, Јакову Орфелину и Теодору Илићу-Чешљару — Медаковић посвећује главну пажњу, обележивши анализом њихових доприноса кључне преображаје у прилагођавању српске ликовне мисли западно-европским уметничким схватањима. Своја разматрања о развоју српског сликарства у овом раздобљу аутор закључује поглављима „Појава класицизма“ и „Иконографија српског сликарства“. Иако се наше сликарство у XVIII веку једва може везати за класицистички стил, аутор је зачетке овог схватања, чији је протагониста био Арса Теодоровић, видео на завршетку столећа. Оно ће до пуног изражаја доћи тек у наредном столећу. За дубље разумевање уметности у XVIII веку од посебне је важности поглавље „Иконографија српског сликарства“ У њему су изнете све оне важније новине које су програмски, тематски и садржајно обогатиле и измениле наше сликарство, али преко којих се може видети сва уздржаност и доследна оданост и зависност од старих и нових духовних средишта српског црквеног живота.

Ако бисмо закључивали о пишевој истраживачкој радозналости према заступљености неких важнијих појава у развоју сликарства у овом веку, онда се он мање него што се очекивало задржао на оним остварењима у првој половини овог столећа, која су представљала симбиозу поствизантијских и барокних схватања. Она су оличена кроз велике фрескоцелине какве су у Драчи, Раваници и Враћевшници. Не сме се изгубити из вида чињеница да ови уметнички споменици представљају ликовну баштину Срба у њиховим матичним областима у првој половини XVIII столећа, без обзира колико су одраз конзервативних иконографских и стилских искустава. Уметност зографа и даље остаје не само недовољно проучена, већ и несагледана у оним својим облицима и испољавањима преко којих се могу лакше разумети културне, духовне и друштвене прилике које су владале у првих неколико деценија после судбоносне сеобе Срба. Зографска уметност, у нашој науци прилично потцењена, захтева свестраније истраживање и проучавање, мада су неки од важнијих исхода досадашњих изучавања морали наћи овоје место у Медаковићевој књизи.

Пишево раније интересовање за развој архитектонских облика у XVIII веку, које је улазило у склоп његовог обухватнијег проучавања оновремене уметности, добило је у овом делу

вид синтетичног уопштавања заснованог на најважнијим резултатима његовог испитивања и исходима истраживања других историчара. Српско-византијске традиционалне одлике и барокна својства црквених и других грађевина — основна су обележја која прате градитељство из овог времена. Највећи замах барокна црквена архитектура доживела је на пространом подручју карловачке митрополије, док је профано градитељство барокног стилског схватања највеће домаћаје достигло у српским областима под млетачком управом.

Црквена архитектура у унутрашњости Србије се развијала ван утицаја струјања из Подунавља па има и другачија обележја. Иако нису подизане монументалне грађевине (изузетак су манастир Драча и Клисура), предузимају се, међутим, велики подухвати да се обнове старе задужбине: Манасија, Раваница, Каленић, Јошакица, Браћевница, Рача на Дрини, Криваја, Студеница, Св. Роман, Крчмар, Боговађа и др. Све ово говори о једном облику градитељске делатности која се непосредно везује за архитектонску баштину прошлости и у самосвојном виду је наставља. Ово питање још увек није довољно проучено, па ни у Медаковићевој књизи није нашло своје место, иако је то заслужило. Срби у старим крајевима нису имали потребе да подижу нове цркве поред толико задужбина својих предака које су биле опустеле или запуштене. Сва градитељска активност, дакле, везана је за напоре у васпостављању старих цркава и манастира. Још, на жалост, не постоји целовит преглед са научном документацијом ових важнијих остварења у области обнове црквених објеката овог времена што знатно отежава успостављање потпуније представе о овој врсти градитељске делатности Срба.

У области минијатуре, за коју се доскора веровало да је у XVIII веку доживела умирање, два су најважнија тока која означавају њено постојање. Калуђери манастира Раче на Дрини, пребегли у Угарску, развијају преписивачку и сликарску делатност у духу последног поштовања традиција украшавања рукописа у XVI и XVII веку. Кипријан Рачанин, као најистакнутији илуминатор с краја XVII и почетка XVIII века, управо је мајстор који помера границу живота српске минијатуре до овог раздобља и који из старих крајева у Угарску преноси сва она искуства којима се одликовало украшавање рукописа у претходна два века. Његов ученик Гаврило Стефановић Венцловић, познатији као књижевник него као минијатурист, негује, међутим, минијатуру у којој се стапа српско и руско графичко наслеђе и у коју уноси барокне елементе. Коначно напуштање средњовековних узора и приклањање тековинама украјинског барока, односно угледање на западњачке образце, доћи ће до изражаја у сликарству Николе Нешковића и Захарија Орфелина.

Примењеној уметности посвећена је у овој књизи значајна пажња, управо у мери у којој

то она, с обзиром на посебну улогу појединих њених дисциплина, с правом заслужује.

Дуборезно стваралаштво у Подунављу у првим деценијама, протиче у знаку стилских изукрштаности у којој, ипак, преовладава традиција наше средњовековне пластике. У унутрашњости старих српских области она се протеже скоро кроз читав XVIII век. Тек од седамдесетих година све више отпочиње превласт типа иконостаса западњачко-барокног облика. Уместо приземних једноставних олтарских преграда, подижу се богато рашчлањени дрворезбарени иконостаси са наглашеним вертикализмом у обликовању и са употребом злата и других тонова с циљем да се постигну јаки полихромни ефекти. „Нигде у нашој архитектури XVIII века не можемо срести тако изразите, немирне барокне линије, ону сталну тежњу да се незадрживо степенује утисак, оно рафиновано избегавање правих углова, ово скоро пркосно играње са масом и светлотамним ефектима, оно извлачење и увлачење соклова и зидова, као што је то остварено на иконостасу, том далеко најмонументалнијем делу наше барокне архитектуре" — закључује сасвим тачно писац. Уз истицање уметничких личности које су се истакле као аутори најрепрезентативнијих дела, Медаковић даје осврт на творевине у приморским српским областима које су као импорт италијанских мајстора означавале потпуну стваралачку декаденту.

Сигна пластика, уметнички вез и кожни повези књига, по прилици, доживљавају сличне стилске промене као и друге гране примењене уметности. Сазнања до којих су дошла Бојана Радојковић, Добрила Стојановић и Загорка Јанц, а које Д. Медаковић сажето износи, веома употпуњују слику општих и посебних прилика у којима се наша уметност између Велике сеобе Срба и Првог српског устанка.

Ниједна грана ликовне уметности није у толикој мери задржала у сферу идејнополитичког, друштвеног и културног деловања Срба у Јужној Угарској као графика. Закупљени идејном борбом за самоодржање, црквени великодостојници, од чијих је способности и лукавства често зависила судбина одбеглог народа у Угарску, имали су довољно патриотског заноса и жара и да непогрешивом интуицијом најпре одаберу, а затим тематски идејно усмере талентоване уметнике и да их укључе у облике значајне националне, верске, културно-просветне, уметничке и друштвене еманципације народа који су предводили. Посматрана у том светлу и разматрана са становишта ликовног развоја, графика је добила врло запажено место у овој књизи. Дрворез као графичка техника тешко се ослобађао старих традиционалних узора и решења. Уосталом, он и није имао тако даровите ствараоце као бакрорез. Појавом Христифора Жефаровића и Захарије Орфелина и читавог низа страних мајстора који су од српске клијентеле добијали наруџбине, напушта се стара зографска традиција и постепено прихватају најпре барокни и рокајни

а потом и класицистички уметнички облици. И Жефаровић и Орфелин највиши домет у свом стварању достигли су на основама барокног стилског схватања. Изванредна запажања и поуздани закључци о делу ових двеју истакнутих уметничких личности спадају међу најлепше странице у овој књизи.

За изузетно значајну и занимљиву личност Хаџи-Рувима Ненадовића (1754—1804) који је својом делатношћу, нарочито на подручју уметничког схватања у Србији, унео праве препородне подстицаје у погледу даљег развоја сликарства, а који је у области графике баш у овим крајевима утемељио нове облике, могло се наћи више места у књизи Хаџи-Рувимово, још недовољно истражено дело, ни по обиму ни по садржају, не може се упоређивати са другим графичарима, али појава овог уметника и његов утицај на потоње стварање у западној Србији има несумњиво велики историјски значај.

Књига „Српска уметност у XVIII веку“, и поред тога што није у довољној мери обухватила нека уметничка струјања у југоисточним српским областима, изврсно је дело. Оно што је у њему сагледано, приказано је на најбољи могући начин. У нашој науци се унапред зна да нико осим Д. Медаковића није у могућности да направи овако добру књигу о уметности ове епохе, која, поред ознака темељне и савремене научности, носи обележја врло читљивог и беспрекорног стилски написаног штива о збивањима у веку просвећености и где надахнута реч о уметности има својства врсног књижевног исказа. Штета је што је велики број добро одабраних репродукција дат у сувише малим размерама, а понекад се, и због лоше штампе, не може увек и на прави начин уочити оно што треба да покажу.

Појава оваквих књига у нашој савременој историји уметности може се означити догађајима, али тим поводом ваља и више рећи о приступима истраживању наше уметности из прошлих времена. Можда, ипак, књига професора Медаковића, више него друге, подстиче да се укаже на један недостатак наших историчара кад је у питању испитивање и изучавање уметности из новијег времена. Сваком, макар и површном познаваоцу наших уметничких кретања у XVIII и XIX веку знано је да су се кључни процеси одвијали у областима преко Саве и Дунава. Њихово добро познавање услов је да се разумеју сва питања везана за будући развој наших уметничких схватања на свим пространствима која је насељавао српски живаљ. Стога је сасвим разумљиво и оправдано што су наша проучавања усмеравана управо на истраживање уметничког стварања у овом подручју. У ствари, ако је уопште и било систематских испитивања сликарства и других грана ликовног стваралаштва у XVIII веку, она су спроведена управо у Војводини и јужној Угарској, па и другим панонским крајевима. Из тих истраживања произашле су врло вредне књиге, као што је, на пример, „Српска графика у XVIII веку“ др Динка Давидова. Медаковић спада свакако међу оне историчаре

који су се најактивније бавили испитивањем уметничког стварања у овим пределима. Отуда су три његове предходне књиге као и ова засноване на врском познавању уметничких збивања у овим областима.

Поставља се, међутим, питање: шта је са испитивањем уметности у унутрашњости Балкана, у старим рашким, моравским, дринским, херцеговачким, вардарским и другим крајевима? Не може се оспорити да је било вредних покушаја и лепих појединачних резултата, али све је то ипак недовољно да би се знања о њој упоредила са исходима изучавања уметности у панонским областима. Позније раздобље, доба класицизма, било је предмет озбиљнијег истраживања, из којег је произишло вишетомно дело „Класицизам код Срба“, али уметност претходне епохе, између 1690. и 1790, још увек чека марљиве и комплетне тимове истраживача. Мора се рећи да већ постаје непријатна чињеница што се олако изричу судови о потпуној безвредности стварања у старом завичају Срба, а да се при том оно довољно и не познаје. Право речено, оно још није сагледано не у општим цртама, а камоли на одговарајући начин и систематски истражено. Без одговарајуће документације и тачног увида у већину очуваних уметничких споменика, не могу се доносити коначне научне оцене о њиховим вредностима.

Можда је претеран утисак о извесној пустоши у уметности старих крајева, који се може стећи када се прочита књига професора Медаковића, али се ипак може запазити да је слика о ономе што је тамо постојало доста непотпуна и крња. У области зографског стварања у књизи је најбоље сагледана делатност Лазовића и Рафаиловића—Димитријевића, али нису осликане друге разноликости струјања и домета. Већ смо указали на одсуство једног круга уметничких споменика у Србији из прве половине XVIII века чија је подробнија научна оцена морала наћи место у књизи. Нису, такође, у овом делу довољно наглашене везе, успостављене поткрај века, између стваралаца из унутрашњости Србије са уметницима из „прека“, затим делатност зографа у Срему, Мачви и другим крајевима, чије је истраживање дало лепе резултате. Крајем XVIII века започиње своју несрећну и испрекидану сликарску активност значајна уметничка личност — Петар Николајевић Молер (иконостас у Гучи и Ћелијама), чија дела означавају почетак новог раздобља у уметности на овој страни од Саве и Дунава. Његова појава готово да није ни забележена.

Можда је овакав приступ и истраживачки поступак оправдан, јер се Медаковић доследно држао тезе да књига треба да обухвати само оно што је данашња научна мисао потпуно овладавала. Све што је остало ван основног научно-истраживачког тока, односно што није довољно осветљено није ушло у видокруг пишчеве научне пажње па је отуда сасвим мало места заузело у његовој најновијој књизи.

Навикнути смо да од оваквих књига, које се ретко појављују, очекујемо потпуно обухвата-

ње стварања у једној епохи, не само најнапреднијих и најзначајнијих појава, већ и оних спореднијих па и конзервативних токова који су показивали чудне промене, изузетну снагу и моћ разноликог и живог оплођавања. То је, у основи, била једина суштина стварања на пространим подручјима која су Срби насељавали у пределима удаљеним од главног матичног уметничког тока Подунавља. Свакако је целисходно и узорно све што је овај угледни историчар и изврсни писац сместио међу плаве корице овог значајног дела, али мислимо да би књига много више добила у целовитости, да су на њеним страницама више нашле места до сада обелодањене и добрим делом проучене ликовне творевине настале на овој страни од Саве и Дунава. У споју са оним што књига већ садржи, добила би се целина која би потпуније представила српску уметност у XVIII веку. Наравно, књига би тада била већег обима, што су писац и издавач морали имати у виду. С обзиром да је ова студија, како је наведено у уводу, писана за потребе „Историје српског народа“ — обимно научно дело које у шест томова треба да изађе у издању Српске књижевне задруге, ваља претпоставити да је писац имао на уму неке битне одреднице ове едиције које су га, вероватно, усмеравале како при утврђивању основне концепције прегледа уметности XVIII века, тако и у обради појединих целина и проблема. Кад се има у виду да је за „Историју српског народа“ обрадио и преглед уметности у XIX веку који свакако стоји у комплементарном односу са књигом „Српска уметност XVIII века“, онда се може помишљати да су неке празнине у њој надокнађене у рукопису о уметности прошлог века.

Ако бисмо тражили праве разлоге које су објективно условили склоп и природу овог Медаковићевог дела, могли би их само делимично открити у чињеници што је студија писана као саставни део „Историје српског народа“, чија је концепција вероватно наметнула извесне важне одлике. Чини нам се да они важнији произилазе из тренутног стања наше науке: писац није крив што је више и свестраније проучена уметност у Подунављу и што је, с друге стране, изучавање уметничког стварања у унутрашњости Балкана текло спорије и с мање система. Постаје сасвим јасно да се документована и потпуна научна слика о развоју и достигнућима уметности у XVIII веку на целом подручју где је живео и стварао српски народ, не може успоставити док се не оживи теренско истраживање, допунско и компаративно изучавање свих уметничких збивања, без обзира каквог су карактера и домаћаја била. У недостатку сабране научне грађе, објављених, макар и сажетих, монографија о појединим уметничким споменицима и ствараоцима или топографских прегледа уметничких дела појединих области, тешко је написати потпуну историју једне уметничке епохе која претендује на исцрпност и трајност. Дејан Медаковић је у овом тренутку учинио највише што је могао, чак знатно више него што би било ко други могао.

Радомир Станић

Hivzija Hasandedić, SPOMENICI KULTURE
TURSKOG DOBA U MOSTARU,
Sarajevo — »Veselin Masleša«,
biblioteka Kulturno nasljeđe, 1980,
стр. 224 + 44 црно-белих репродукција

Мостар спада међу ретке наше градове који су добрим делом очували свој стари лик. Овоме највише доприноси обиље сачуваних споменика који потичу, такође, од оснивања града па све до нашег времена. Усредсређени углавном у средишњем делу града, они чине једну архитектонску целину која са каменним обалама модрозелене Неретве представља ретко привлачну градитељско-урбанистичку и природну симбиозу. Са старим мостом као главним нагласком, амбијент Поткујунцилука, који је одавно добио ознаке савременог туристичког коришћења, улази у круг изузетно занимљивих и вредних споменичких агломерација, у којима су дошле до изражаја многе оријенталне и медитеранске архитектонске одлике. За ову занимљиву и слојевиту целину самосвојних одлика не престаје интересовање истраживача развоја наших градова и других стручњака који се баве проучавањем градитељске и урбанистичке прошлости. Осим споменика у скупини која је јединствени архитектонски организам са много чари, колорита и неодољиве сликовитости, мостарску културну баштину одликују и појединачни споменици у оквиру ширег градског подручја, који поред градитељске имају историјске, културне, етнографске и друге вредности, необично значајне за проучавање не само прошлости овог града, већ и читаве Херцеговине, па и шире.

Поред знатне очуваности, мостарско споменично благо је недовољно истражено. Додуше, за разлику од споменика неких наших других градова, поједине вредније древне грађевине биле су предмет дубљег и свестранијег научног изучавања. Најистакнутије место у том погледу несумњиво заузима стари мост на Неретви. Међутим, наша знања о њему, иако познатом у европским размерама, још увек су непотпуна и недовољна, а да не говоримо о другим не много мање вредним споменицима разноликог порекла и неједнаких архитектонских облика. Када се сажму укупна садашња сазнања о мостарским културно-историјским споменицима, без обзира на бројне покушаје да се поједини свестраније осветле, намеће се закључак да у целини много мање знамо њихову прошлост и суштину њихових архитектонских, културних, уметничких и других вредности него што то они заслужују. Шири и потпунија научна слика о разноврсном и слојевитом споменичком наслеђу Шантићевог града и данас недостаје.

Овај недостатак у извесној мери је отклоњен појавом корисне и веома прегледне књиге „Споменици културе турског доба у Мостару“, коју је написао Хивзија Хасандедић, познати мостарски архивист и оријенталиста, марљиви и савесни истраживач прошлости овог града.

Књига је плод дугогодишњих изучавања архивских и других докумената везаних за прошлост мостарских споменика. Као добар зналац арапског, турског и персијског језика и као архивист који је стекао велико искуство у проучавању ове врсте историјских извора, Хасандедић се раније истакао открићима и тумачењима бројних писаних докумената на поменути језицима, у којима је проналазио драгоцене податке не само о појединим споменицима, већ и о њиховим ктиторима и градитељима. Истовремено, у овим документима нашао је аутентичне изворе за проучавање историјских и других збивања, личности и појава у прошлости Мостара, који су му омогућили ново сагледавање развоја овог у прошлости значајног привредно-економског, културно-просветног и политичког средишта некадашње Хумске земље. Изучавајући дефтере, вакуфнаме (закладнице), сициле, хронограме, тарихе, записе и друге изворе писане на оријенталним језицима, а који се чувају у архивским, библиотечким, музејским, институтским и другим научним, културним и верским установама код нас и у свету, и који се као епиграфске творевине налазе очуване на споменицима, Хасандедић је објавио већи број стручних и научних радова који су готово увек уносили нову светлост у историју бројних мостарских споменика.

Замишљена углавном као синтеза низа раније објављених радова, ова књига прегледно систематизована и прилагођена ширем кругу читалаца, обухвата у најширем распону све културно-историјско наслеђе Мостара, оличено кроз очуване споменике па и кроз оне који данас не постоје, а сачувани су подаци о њима. Овде нису нашли своје место само споменици културе, како би се из наслова књиге могло схватити, већ далеко шири круг сведочанстава материјалне културе Мостара која излазе из оквира класичног појма споменик културе. Кад се овоме дода чињеница да се у саставу књиге налази списак мостарских породица које се у изворима до 1878. године спомињу онда се може разумети сва ширина замисли овог конструктивног и на научним основама утемељеног, по обиму невеликог дела.

У уводном делу писац је сажето изнео приказ мостарске прошлости, ослањајући се превасходно на исходе проучавања историје овог града, до којих је дошао Владимир Ђоровић у свом делу „Мостар и његова српска православна општина“, и истраживања других историчара. Разуме се, писац је овај део обележио и неким новим значајним сазнањима до којих је доспео сопственим испитивачким трудом.

Кроз укупно петнаест неједнаких текстуалних целина, у редоследу којим се спроводи начело хронолошко-стилског вредновања мостарске баштине, Хасандедић је обухватио све врсте архитектонских и других споменика. У сажетом приказу сваког споменика садржани су историјски подаци, који се односе на настанак, ктитор, понекад и градитеље уколико постоје подаци, обнову и друге моменте из прошлости грађевине. Описи споменика, дати

у суженом обиму, само наговештавају слику њихових архитектонско-просторних замисли и облика, што је најчешће недовољно да се сагледају битна обележја њиховог укупног садржаја; изостали су, што је аутор у уводном делу и нагласио, анализе, односно прикази архитектонских, конструктивних, ликовних и других компонената који их чине споменицима културе и уметности. Иако се ово може сматрати великим недостатком књиге, треба ипак поћи од ауторове амбиције која је управо сведена на замисао да се мостарски споменици обраде само са становишта историје, односно да се сагледа њихова прошлост у светлу очуваних и често досад сасвим непознатих докумената, критички размотрених и проучених. Оваквим приступом, који је до краја доследно спроведен, Хасандедић је успео да у сразмери са очуваним изворним подацима и доступности стручне и научне литературе, саопшти најчешће све оно битно што се односи на историјски вид споменика. Запажа се, међутим, извесна неуједначеност у обради појединих споменика, што није увек последица обима постојећих података, већ напросто ауторовог осећања или степена његове упућености у неке врсте грађевина. У оваквим случајевима писац је белешкама испод основног текста упућивао читаоца на изворе из којих ће моћи више да сазна о датим споменицима.

Да би се предочила ова обухватност споменичке грађе Мостара у овој књизи, ваља подсетити читаоца на нека њена поглавља у којима су исцрпно захваћене припадајуће врсте споменика. У поглављу „Сакрални споменици“ обрађено је свих седам очуваних и једанаест несталих цамија, шест очуваних и пет непостојећих месџита, затим текије, српске православне цркве — стара и нова, и католичка црква. У оквиру целине „Културно-просветне установе“ нашли су место: мектеби, медресе, српске и католичке школе, штампарије и библиотеке. Запажени су делови књиге посвећени мостарским мостовима, кулама и бедемима, затим водопривредним објектима (водоводи, чесме, шадрвани и др.) и хановима. Штета је што је стамбеним зградама, којима се Мостар посебно одликује, посвећено мање пажње него што оне заслужују. Слично се може рећи и за меморијалне споменике, односно некрополе, које као готово ни у једном граду представљају изузетно значајан и велики део културно-историјског наслеђа. У неколико великих муслиманских, затим у три православна и два католичка гробља постоји више стотина надгробних споменика са натписима који садрже драгоцене податке за проучавање социјалне, привредне, културне и просветне прошлости града, који до сада скоро уопште нису коришћени у научне сврхе. Међу очуваним надгробницима налазе се примерци који представљају права остварења клесарске и каменорезачке уметности.

У недостатку других и комплетнијих дела о споменицима културе наше земље, књига о мостарским сведочанствима културно-историјске прошлости, без обзира на недостатке о

којима је било речи, показује да је сваки покушај ове или сличне врсте целинског сагледавања културне баштине наших старих градова врло целисходан и оправдан пут. У мостарском примеру један трудољубиви и вредни историчар латио се опсежног посла, да о овим споменицима овог града културној и научној јавности предочи своја сазнања до којих је дошао као истраживач оријенталиста. Свестан чињенице да је обелоданио само један вид њихових вредности, писац ће вероватно бити срећан ако његова садржајна и лепо опремљена књига подстакне историчаре уметности и конзерваторе на даља истраживања споменичког наслеђа овог прелепог старог града. Његово задовољство може бити утолико веће што ће „Споменици културе турског доба у Мостару“ надокнадити велику празнину која постоји у области наше научне публицистике и што ће овом књигом задовољити значајан део културних, просветних, научних и друштвених потреба не само Мостара, већ и шире. Објављивањем ове књиге постављен је један од сигурнијих камена темељаца за будући подухват потпунијег истраживања мостарских споменика и за писање потпунијег и опсежнијег дела.

Озбиљан недостатак књиге јесте непостојање резимеа на неком од светских језика, што ће онемогућити иностране кругове, заинтересоване за културно-историјске вредности овог иначе у свету популарног и знаног града, да се њиме служе. Једној угледној библиотеци, као што је „Културно наслеђе“, у оквиру које се књига појавила, није смео да се догоди овакав пропуст.

Радомир Станић

Гојко Суботић, ОХРИДСКА СЛИКАРСКА ШКОЛА XV ВЕКА

Издање Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду и Завода за заштиту споменика културе и Народног музеја у Охриду, Београд 1980, 186 страна текста, 118 цртежа, 108 црно-белих фотографија, резиме на француском језику

С турским освајањима балканских области гаси се блистава епоха средњовековне уметности и отпочиње дуг период скромне, неуједначене уметничке активности. На тој временској граници углавном су се и заустављала занимања већине истраживача, па су дела стваралаца потоње епохе остала незапажена, неодговарајуће вреднована и недовољно представљена у науци. Драгоцен студиа Г. Суботића, плод вишегодишњих, свеобухватних истраживања, методама савременог научног одређења осветљава непознате временске и просторне оквири стваралаштва утемељеног на традицији често измењеној новим подстицајима.

Уметничка активност средишњих балканских области одвијала се под непосредним утицајем два јасно издвојена центра, Костура и Охрида, а многобројни споменици настали током XV века носе обележја њихових стилски одређених школа. Споменици охридског круга током XV века настају на тлу богате традиције и видно присутног, драгоценог уметничког наслеђа. Као седиште угледне архиепископије која је током више векова утицала на његов духовни и културни живот, Охрид је свакако био одабран и позван да продужи живот претходне епохе и обнови њену уметничку активност.

Историографију сликарства везаног за охридску школу XV века, уопштenu и непотпуну, тек делимично представљају стручни прегледи, осврти или успутна разматрања ове проблематике. Тек узак круг стручњака се, у мањој или већој мери бавио овим питањем. Треба свакако поменути, а и аутор то чини, Мирјану и Радивоја Љубинковића, Светозара Радојчића, Димче Коца, који су у свом дугогодишњем раду посветили пажњу и неким од споменика охридског круга XV века. Мање познатим сликарством турског периода у македонским областима баве се у последње време А. Николовски, К. Балабанов и Д. Чорнаков. С обзиром да смо до сада тек повремено обавештавани о појединачним споменицима, може се рећи да први пут пред собом имамо свеобухватну и документовану студију охридске сликарске школе XV века, каквих је мало у нашој науци и за друге епохе.

Књига садржи, најпре, уводне напомене којима се сасвим сажето износи проблематика која ће бити обрађивана, основна скица временског и просторног оквира, као и битне особине уметничке делатности. Како је Охрид, као велики, утицајни средњовековни центар, у току турске владавине ушао богат традицијом и споменичким наслеђем, то се у првом поглављу и даље, као увод и основа будућих излагања, веома сажето хронолошки развија, његова плодна уметничка активност. Преглед охридских споменика обухвата, заправо, само оне чији се утицај и својства могу јасно уочити и препознати у уметности XV века. Кренувши од монументалне фреско-декорације Св. Софије из XI века, преглед објеката који су утицали на даљи развој наставља се сликарством из времена обнове византијске државе под Палеолозима у другој половини XIII века. Уобличавању уметничких схватања сликара охридске радионице у измењеним условима рада свакако су битно допринели сликани украси охридских храмова, Св. Јована Канеа, Богородице Перивлепте, Св. Николе Болничког, а затим капеле Јована Претече из северне куле, као и фреске на спрату унутрашњег нартекса Св. Софије. Продужено трајање у уметности XV века запажа се и код фресака Богородице Захумске, као и на неким сликаним целинама које су изведене на зидовима храма Богородице Перивлепте шездесетих година XIV века. Пећински храмови монаха пустиножитеља, никли на обалама Охридског језера, и њихова зидна декорација, настала углавном у другој половини

XIV века, били су свакако доступни и сликарима познијих времена. Међу њима се посебно издвајају пећинске цркве Архангела Михаила изнад села Радожде, Богородице Пештанске и Св. Атанасија у Калишту. Дела настала последњих година самосталности, какве су фреске у Малом светом Клименту и црквама Св. Константина и Јелене Богородице Болничке, била су, чини се, и временски и стилски најближа и најприхватљивија уметницима који су у првом столећу ропства преузели обнову уметности на тлу богате традиције.

Изражавање проблематике која је предмет овога рада замишљено је и изведено као низ мањих монографија споменика насталих у XV веку. Сви су објекти хронолошки одељени у две групе и тако обрађени, најпре у поглављу „Последњи издаци старог сликарства“, а затим као скупина под називом „Обнова и успон“.

У првом веку турске окупације издвајају се два центра за које се везује уметничка активност чврсто утемељена на традиционалним решењима и богатом наслеђу прошлости; охридско подручје, на коме се континуитет збивања не ремети, а затим Преспа и Пелагонија. Из групе охридског подручја обрађена су четири споменика: црква Архангела Михаила код Радожде, Св. Спаса крај села Вишни, Св. Илије у Елшанима и Св. Ђорђа у Годивју. Из преспанске области и Пелагоније обрађено је зидно сликарство цркве Богородице Милостиве на Великој Преспи, затим слика Богородице са Христом на Преспанском језеру, манастир Зрзе, Богородица Пречиста у Прилепу, фреске Богородице Пелагонитисе у манастиру Трескавцу, црква Пророка Илије у манастиру Долгацу, као и црква Св. Николе у Прилепу. У обе групе споменика углавном је реч о пећинским црквама или малим једнобродним сеоским храмовима скромне архитектуре.

Зидна декорација, неуједначено очувана, у већини случајева није сачувала писане податке, најпоузданије за датовање. Међутим, доследност основним идејама, иконографској схеми и стилским оквирима споменика друге половине XIV века, а истовремено недостатак надахнућа и вештине, рустичност и наративност, недвосмислено одређују први период под Турцима као време њиховог настанка. Има случајева да су до сада недатоване, мада углавном и незапажене сликане целине, овде први пут донете с откривеним и прочитаним натписима. Тако су објављени и цртежима документовани (што је уобичајени начин рада аутора), ктиторски натпис из цркве Богородице Милостиве на Преспи и натпис око Богородичиног лика на стени поред села Њивице на Великој Преспи, као и ктиторски натпис из цркве Пророка Илије у Долгацу и записи са фасада цркве Св. Николе у Прилепу. Изузетно је драгоцен тумачење текстова везаних за делатност зографа Макарија у прилепском крају двадесетих година XV века. Сви објављени натписи графички су представљени и језички и спелеографски одгонетнути. Код свих је доследно спроведена реконструкција оштећених делова у

границама које су дозволили присутни елементи или аналогне појаве. Такве интервенције аутора јасно су означене. Овде напомињемо — а односи се на све објекте у свим поглављима књиге — да су и зидне слике у већини случајева дате цртежом који знатно доприноси јаснијем сагледавању иконографског репертоара и распореда представљених призора.

У поглављу под називом „Обнова и успон“ аутор излаже прикупљену и простудирану грађу о охридском сликарству средине и друге половине XV века. Појединачно, готово монографски, као и у претходном поглављу, аутор обрађује већу скупину споменика насталих у Охриду или његовој непосредној околини. То су црква Успења Богородице у Велестову, црква манастира Свих светих у Лешанима, Св. Стефан Панцир, Св. Константин и Јелена у Охриду, Св. Никола у селу Веви, црква Вазнесења у Лесковцу, Св. Никола Болнички, Св. Никола у Коселу, Богородичина црква у Драгалевцима, Св. Димитрије код Бобошева и Матка.

Средином XV века шири се талас обнове хришћанских споменика. Многи објекти, сваки са особеним проблемима датовања, иконографије, стила, посматрани у целини испољавају сродне одлике које се могу везати за делатност једне стилске заједнице — сликарске школе. И у овој групи већина црква у непосредној близини Охрида настаје у пећинама или су у питању обнове мањих, скромних, сеоских храмова. У самом граду, у XV веку није саграђен ниједан нови објект, већ је поменуто зидно сликарство овог времена настајало из потребе да се оштећене зидне површине поново украсе. Нису, стога, случајно најчешће живописане фасаде храмова, јер су највише биле изложене пропадању.

Бавећи се студиозно и предано свим натписима, а посебно ктиторским, аутор запажа и истиче проблем ктиторства у новим политичким и друштвеним приликама као изузетно занимљив и важан и њиме се бави код сваког појединачног случаја када то налажу расположиви подаци. Ова размишљања, заснована на сигурном познавању историјских и социјалних прилика епохе о којој је реч, доприносе да се њени токови потпуније и свеобухватније спознају.

Иконографске особености сликаних целина уочене су и зналачки праћене како у живопису ранијих епоха тако и у аналогним појавама код временски блиских споменика.

Бавећи се охридским сликарством у оквиру школе XV века, кроз монографску обраду њених појединачних представника, аутор прати стилска одређења мајстора и њихове путеве и студира сликарско наслеђе сродних споменика других, чак удаљених области. Тако је сликар који је украсио зидове храма Св. Николе у Коселу, на северу охридског залеђа, пронађен и у рукопису сликане декорације цркве Св. Димитрија код Бобошева. Уочено

је, такође, да су његова дела блиска остварењима сликара фасаде Св. Константина и Јелене, сеоске цркве у Веви и манастира Драгалеваца.

Фреске настале у последњим деценијама XV века, поред поменуте везе Охрида са Бобошевом, показују и друге међусобне сродности. Иако удаљене од Охрида, цркве Богородице Витошке код Софије и Матке код Скопља такође се везују за последње изданке зидног сликарства охридске школе.

У поглављу „Путеви сликарства XV века“ аутор поново, наведеним редоследом и на основу исцрпне грађе, сажето излаже развојни пут, условљеност и особеност појединих токова, појединачни значај и међусобне односе и везе сликаних представа и целина.

Затим у посебном поглављу „Тематика, иконографија, идејне основе“, разматра питања која представљају својеврсну драгоценост ове студије. Иконографске садржаје сваког појединачног споменика већ смо упознали; сада се сви постављени проблеми међусобно одмеравају и сагледавају у односу на претходну епоху на чијим се искуствима граде. Тако се доводи до краја праћење главних уметничких полазишта и токова охридских мајстора и утврђују одлике једне препознатљиве сликарске школе. Коначно, студија се закључује освртом „Охридска школа у балканском сликарству XV века“ који прати активност других центара византијског света богате традиције и посебно појаву и траг охридске школе у том временском и просторном оквиру.

Посебан историјски значај охридске сликарске школе XV века лежи у чињеници да је она прва почела да ради у новонасталим, измењеним друштвеним и политичким условима на ширем подручју турских освајања.

На крају, свакако још једанпут треба нагласити несвакидашњу, изузетну документованост објављеног материјала; архитектонски снимци, графички прикази натписа, записа, сликане декорације као и црно-беле фотографије свакако су, уза сав истраживачки рад, плод дугогодишњег теренског и лабораторијског рада аутора и групе сарадника који су успешно допринели остварењу овог подухвата.

Савесно израђен индекс доприноси лакшем повезивању изложене грађе. Захваљујући коначно, искуством потврђеној штампи Београдског издавачко-графичког завода и неопходним здруженим средствима Републичке заједнице науке и културе Србије, Македоније и Заједнице културе Охрида, добили смо драгоцену студију, која је, да поменемо и то, штампана на српскохрватском и македонском језику.

Зорица Ивковић

Цветан Грозданов, ОХРИДСКО ЗИДНО СЛИКАРСТВО XIV ВЕКА Београд 1980.

Филозофски факултет у Београду
Институт за историју уметности
Завод за заштита на спомениците
на културата и Народен музеј — Охрид
Студије 2

181. стр. текста

63 цртежа и 2 карте у тексту

35 стр. резимеа (фран.)

Индекс

208 црно-белих репродукција

Студија Цветана Грозданова *Охридско зидно сликарство XIV века* својим синтетичким приступом представља логичан след у развојном луку многобројних делимичних истраживања проблема везаних за охридски живопис тога доба. Сам Грозданов је својим ранијим радовима умногоме допринео осветљавању неких важних питања о средњовековној уметности Охрида. Посебно су значајне његове расправе о појавама и продору портрета Климента Охридског, студије о Климентовој цркви Св. Пантелејмона, прилози проучавању Св. Софије охридске и Богородице Перивлетте. У овој књизи, аутор је сабрао резултате својих дугогодишњих истраживања и, користећи сопствена искуства, али и резултате других истраживача, представио историју охридског живописа XIV века са свом озбиљношћу научника који не настоји да по сваку цену разреши све дилеме које ова широка материја пред њега поставља.

Књига је подељена на седам поглавља: I. Охрид и охридска архиепископија у XIV веку; II. Уметност охридске архиепископије крајем XIII века. Споменици зидног сликарства с почетка XIV века; III. Зидно сликарство у доба архиепископа Николе. Дела зографа Јована Теоријана и његових савременика; IV. Заум; V. Конгинуитет градских радионица. Зидно сликарство у доба Григорија II; VI. Споменици зидног сликарства после 1371; VII. Основна обележја охридског зидног сликарства XIV века.

У поглављу „Охрид и охридска архиепископија у XIV веку“, аутор нас уводи у историјске одреднице времена када настају фреско-ансамбли о којима ће касније бити речи. Користећи обимну литературу и историјске изворе, прати историју охридске аутокефалне црквене организације почев од њеног успостављања крајем IX века. Истиче сталну уметничку активност у граду и удео ктитора из различитих друштвених структура, указујући и на почетке јачања култа Климента Охридског, који је после смрти канонизован за светитеља. Везе Архиепископије са Цариградом и Солуном допринеле су ангажовању истакнутих стваралаца, њиховом настањивању у граду и стварању радионица под заштитом охридских великодостојника. Детаљно су обрађене сложене црквено-политичке прилике у XIV веку у Охриду, који је до 1334. године био под влашћу Византије, после Душанових освајања ушао у састав српске државе, а по њеном пропадању потапао

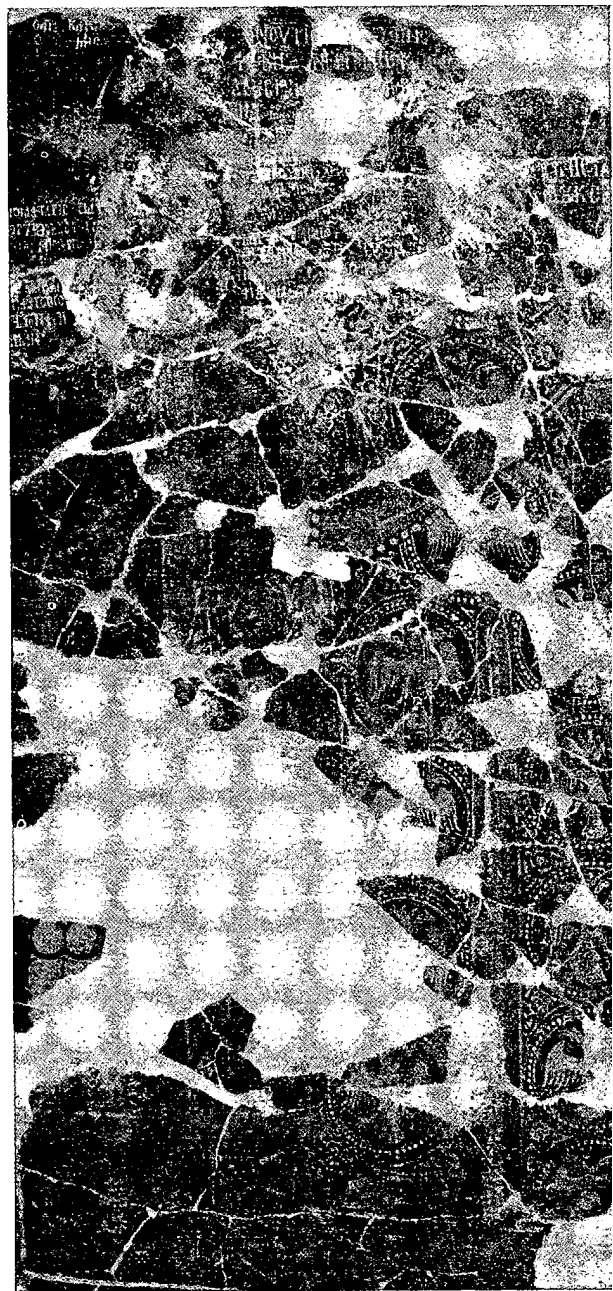
под власт локалних династа, све до успостављања турске управе крајем столећа. Разлучене су границе дијецезе Архиепископије, утврђен однос клира у периодима разних политичких управа, као и став охридске цркве према моћним обласним господарима. У сложеном ткиву историјских догађаја, Грозданов нас хронолошким редом упознаје са значајним личностима охридских архиепископа (Григорије I, Никола, Григорије II). На основу заумског ктиторског натписа из 1361, исправља раније судове о владавини Карла Топије Охридом, одређујући јој време после 1380. године. Осветљена је и улога других охридских намесника и господара током XIV века — севастократора Керсак севастократора Бранка, Андреје Гропе. Турци трајно запоседају Охрид већ 1385. године, али је Охридска архиепископија под непосредном турском управом успела да настави рад, проширујући црквену власт над епархијама Српске и Трновске патријаршије. Око 1400. године Архиепископија успоставља основе трајне сарадње с турском управом и обезбеђује даљи повољан третман у османској држави.

У наредном поглављу, после краћег прегледа историјско-уметничких збивања на подручју Архиепископије током XII и прве половине XIII века, говори се о задужбинама које негују ретардиране облике познокомнинског сликарства, где је нови пластични стил тешко пробијао пут. Живопис Михаила и Евтихија у цркви *Богородице Перивленте* из 1294/95. године означава потискивање познокомнинске уметности, међутим, аутор налази да је улога сликарства Перивленте у развоју касније охридске уметности сасвим ограничена. Поред елемената стила, ограничен је и утицај тематике и иконографије Згурове задужбине на потоњи охридски живопис, с изузетком Климентовог лика који је ту први пут насликан у наосу и где су уобличене неке типолошке карактеристике које ће се сретати на свим његовим портретима током XIV столећа. Указујући на једностраност приписивања неких икона из Перивленте тзв. „другој фази“ рада Михаила и Евтихија, Грозданов закључује да се поред специфичности иконописног изражавања, под сликарски језик ових мајстора могу подвести само иконе *јеванђелисте Матеја, Вазнесења Христовог* и, у извесној мери, *Томиног неверовања*.

Трећој деценији XIV века (пре 1331. године) припадају делови живописа у олтару, на источном пару стубаца и изнад северног зида наоса *Климентове цркве Св. Пантелејмона*, подигнуте око 893. године, касније више пута обнављане и прошириване. После подробног описа тематике ових делимично сачуваних фресака, посебна пажња посвећена је иконографији и стилу композиције *Визија Петра Александријског* (јужна страна пролаза из наоса у проскомидију). Друга сликарска целина ове цркве — портрети двојице византијских властелина које из сегмента неба благосиља св. Климент, настала је нешто касније, уклапајући се у већ постојећу декорацију храма. На основу садржаја дужих натписа сазнаје се да је до сада не-

познати властелин, чији се лик налази испод Климантовог попрсја, Димитрије, син ћесара Дуке, чији портрет заузима десну половину слике. Такође, постало је јасно да су овде насликани севастократор Дука Керсак и севастократор Керсак, односно кир Исак из Душанове повеље Перивленте, иста личност. У доба власти Палеолога он је управљао Охридом, када је настала портретска композиција у *Старом св. Клименту*.

Споменицима охридског зидног сликарства с почетка XIV века припада најстарији живопис *Св. Николе Болничког*, чију тематику сачињавају фигуре и композиције у олтарском простору, светитељски хор у наосу, низови меда-



Охрид: св. Пантелејмон (Св. Климент стари)
Севастократор Дука Керсак са сином Димитријем
(пре 1334. год.)

љона, циклус *Великих празника* и представе по дужини полуобличастог свода. Претпоставља се да је црква подигнута око 1330—40. године, што би одговарало и одликама живописа. Поред исправки и допуна старијих описа тематике, аутор знатну пажњу посвећује концепцији светитељског хора који постаје трајна основа декорације једнобродних задужбина охридског круга. Прати иконографију *Деизиса* и продор култова појединих светих ратника и мученика који налазе места на зидовима храма. Заједничко представљање св. Климента и светих лекара (јужни зид наоса) објашњава повезаност култа охридског заштитника и св. Пантелејмона, као и чињеницом да се у охридском кругу Климентов култ ширио с веровањем у исцелитељску моћ његовог гроба. Поред описа преосталих композиција *Великих празника* које у смислу иконографских појединости не доносе значајније новине, аутор задржава пажњу на композицији *Душе праведних у руци Божјој* (источна страна прозора на јужном зиду наоса), пратећи развој ове слике од њених најстаријих до најпознијих представа.

У сажетој анализи стила овог фреско-ансамбла, Грозданов издваја руке двојице мајстора. Слабијег, који је осликао фигуре св. ратника на северној страни наоса и црквене оце у олтару — у духу заосталих схватања ретардиране уметности друге половине XIII века — и сликара јужне стране цркве и западног зида наоса, ближег савременим кретањима, који усваја класицистичко пропорционисање фигура.

Преломне године с краја византијске и почетка српске владавине Охридом истовремено носе обележје поларитета између дела мајстора традиционалиста и представника напредних уметничких схватања. Мајстори традиционалисти задржавају конзервативни тип слике који налази поштоваоце и наручиоце међу градским великодостојницима. Међутим, ван круга ових сликара, појављује се одлучујућа личност охридске уметности четврте и пете деценије XIV века — Јован Теоријан, образован на делима изворног, класицистичког сликарства водећих радионица у време њиховог цветања. У личности тадашњег охридског архиепископа Николе, он налази утицајног заштитника. Заслуге архиепископа Николе у стварању главних сликарских споменика и пружању услова за окупљање уметника и стабилност градских радионица такве су да се може говорити о охридској уметности за време његовог архиепископовања. Две највеће сликарске целине из овог раздобља ипак се не могу тачније датирати — сликарство на спрату нартекса Св. Софије, чије се стављање у време око 1345. године мора сматрати условним, и, с друге стране, живопис Григоријеве галерије, чији се, једино поуздани, хронолошки распон (око 1355—71) не може доводити у питање. Око средине века примећују се и продори култова српске средњовековне државе и цркве, који се уклапају у структуру ктигорских композиција.

Анализом иконографије и стила фресака цркве *Мали св. Врачи*, Грозданов започиње тумаче-

ње сложених уметничких струјања из времена архиепископа Николе. Задржавајући се на неким неуобичајеним представама у византијској уметности (повезивање *Богородице Нерукотворене* из апсидалне конхе са иконографским типом *Животног источника*, представа *Климента* који подноси модел града Козми и Дамјану, чију идејну замисао везује за царску иконографију солунских владара, налазећи аналогije и на савременом нумизматичком материјалу, итд.), утврђује у декорацији источног зида удео једног зографа традиционалистичких схватања, доказујући тако да су „рецидиви познокомнинских схватања живели и после 1300. године“. После откривања потписа зографа Јована Теоријана на фрескама у припрати Св. Софије, В. Ј. Ђурић је успео да издвоји његово учешће у декорацији Малих св. Врача. Прихватајући овакву атрибуцију, аутор претпоставља да је овај Теоријанов живопис настао пре оног у светософијској припрати и да је претходио другим декоративним целинама из око 1345—55. године.

Пре него што приступи проучавању основних дела Јована Теоријана и његових сарадника у западном делу Св. Софије, Грозданов указује на посебне целине у *трему Св. Николе Болничког и Оливеровом параклису*, које, поред ликовних сазнања, доприносе потпунијем осветљавању ктигорске улоге архиепископа Николе и обележавају еволуцију у схватању ктигорске композиције после промене политичке власти у Охриду. Ктигорска композиција у Св. Николи Болничком, у којој се поред архиепископа Николе појављује краљ Стефан Душан са својом породицом, тумачи се чињеницом да је охридски архиепископ морао у новим политичким приликама сарађивати с Душаном како би сачувао положај поглавара Охридске цркве. Када је утврђено да истој ктигорској композицији припадају и портрети св. Саве и св. Симеона Немање, то је у науци изазвало различита тумачења. Грозданов усваја мишљење В. Ј. Ђурића по коме портрети Саве и Немање „сведоче да је склопљен споразум којим је српски владар признао самосталну Охридску архиепископију, а Охридска архиепископија примила српску власт и назад се сагласила са постојањем српске автокефалне цркве“ — што је у складу са ранијим ауторовим тврђењем да архиепископ Никола високу дужност у Охриду преузима као човек Душановог поверења.

Покушајем идентификације портрета севаста Јована Просеника, насталог око 1334. године, започиње се са разматрањем сликарства *Свете Софије*. Проучавања овог портрета проширују сазнања о ктигорским подухватима властеле која се окупљала око архиепископа Николе.

Ктигор *параклиса Св. Јована Претече* у оквиру Св. Софије (изнад стеленишта које води на спрат нартекса), постао је деспот Јован Оливер у доба највећег политичког успона. Испитујући фреско-декорацију параклиса, која је тематски прилагођена његовој величини, аутор се задржава на опису и анализи ктигорске композиције где се, поред деспота Оливера и чла-

нова његове породице, најављује и архиепископ Никола. Захваљујући тексту на западном доворотнику северног пролаза, познато је име сликара параклиса, зографа Константина, који остаје привржен сликарству Михаила и Евтихија, ослањајући се на фреске охридске Перивлепте. Грозданов налази да је Константин по својим уметничким схватањима био близак главном Теоријановом сараднику који је сликао на спрату припрате катедрале.

Сликарство *спрата припрате Св. Софије*, настало је пред крај прве половине XIV века, као ктигорија архиепископа Николе, који осликавање поверава Јовану Теоријану и једном сараднику. Идејно осмишљену целину фресака сачињавају илустрације Другог канона Јована Дамаскина на *Успење Богородице* (сводна површина западне стране калоте), циклус *Васељенских сабора* (полуобличасти свод), *Визија Петра Александријског* (јужни зид) и *Покајање Давидово* (северни зид). У најнижој зони су фигуре истакнутих монаха и ктигорска композиција. После детаљних описа и иконографске анализе свих фреско-композиција спрата нартекса, укључујући и ктигорску композицију где се још једном подвлачи значај личности архиепископа Николе, аутор изводи закључак да је „особеност светософијског ансамбла проистацала из саме посвете и катедралне намене цркве“. Следи анализа ликовног језика Јована Теоријана и указивање на његово удаљавање од класицистичких узора у тражењу сопственог израза. Теоријаново сликарство, које је по општем ликовном схватању сродно сликарству водећих мајстора западног дела цркве ман. Трескавца више Прилепа (пре 1346), постаће основа стварања новог ликовног смера у кругу ученика овог сликара и његове охридске радионице.

Једну од најсложенијих сликарских целина есхатолошког карактера у византијској уметности у доба Палеолога представља фреско-декорација *Григоријеве галерије*. Поред *Страшног суда* и *Деизиса* са Христом праведним судијом (североисточна страна), највећи део овог фреско-ансамбла захватају циклуси о старозаветном Јосифу, *Канон на исход душе* и ктигорска композиција. Користећи бројне аналогije и византијске изворе, уз изванредну теолошку обавештеност, Грозданов пружа исцрпне описе и иконографске анализе поменутих циклуса и појединих композиција, одређујући им место и улогу у декорацији овог дела храма. Такође, чини значајне допуне и исправке ранијих разрешења неких сцена *Канона* и *Јосифове историје*. Аутор темељно анализира допојасне ликовне мученика и светих лекара, мада су у сенци великих илустрованих циклуса, задржавајући се на представи *Св. Наума Охридског*, чије попрсје у светософијској Галерији, „смештено поред ликова исцелитеља васељенског значаја, показује пут којим се развијало схватање о овом светитељу“. Улазећи у анализу стила, утврђује рад Теоријановог атељеа и уметничку повезаност с претходним стварањем, те указује на проширеност радионице и одређену еволуцију Теоријанових схватања. Под-

влаче се у науци раније запажене аналогije ове фреско-целине са каснијим сликарством Марковог манастира код Скопља. Назад, потпуна превага црквенословенског језика рашке редакције на фрескама Галерије објашњава се чињеницом да је поручилац живописа био владар српске државе, што би, у исто време, била и једина позната сликарска декорација у Охриду која је настала као поручбина владарске куће Немањића.

Завршни део поглавља о сликарству из времена архиепископа Николе посвећен је представи *Богородице Памакарistos*, насликаној ван композиционо-идејне целине фресака Галерије, у источној ниши северне куле. Претпоставља се да она хронолошки претходи ансамблу Галерије, с обзиром на наглашене сличности у сликању одеће и третману драперије са *Нерукотвореном Богородицом* у апсиди Малих св. Врача.

На почетку четвртог поглавља Грозданов нас суочава са једном дилемом. *Заум (Св. Богородица Захумска)* није био подигнут на тлу охридске епархије, већ у непосредној близини њених јужних граница, у оквиру Деволске епископије, нити су сликари заумских фресака припадали кругу градских мајстора, па, на изглед, није јасно да ли је овом поглављу било места у садржинској структури књиге? Штавише, стиче се утисак да би цело поглавље о Зауму, уз додатне анализе облика архитектуре и керамопластичне декорације фасада, могло бити претворено у озбиљну монографију о овом споменику, која, за сада, не постоји. Као условно прихватљиво оправдање месту Заума у овој књизи стоји чињеница да су сликари заумских фресака познавали тематске особености и традиције охридског живописа и да се, с друге стране, ктигор живописа Григорије Деволски уздигао од деволског епископа до охридског прототрона, што се, између осталог, објашњава историјском повезаношћу Девола са Охридом и Костуром. Анализирајући ктигорски натпис (изнад улазних врата у наосу), из кога се јасно види да је црква подигнута за време Урошеве владавине 1361. године, да је ктигор архитектуре био ћесар Гргур а сликарства Григорије Деволски, аутор упозорава на помањкање имена ондашњег охридског архиепископа, закључујући да оно није уписано управо стога што Заум није био подигнут у охридској епархији.

После краћег осврта на проблем идентификације ктигора архитектуре ћесара Гргура, следи детаљан опис тематике заумских фресака. Аутор се највише задржава на иконографији фресака у трему, представи *Богородице Млекопитателнице* и *Визије Петра Александријског*. Такође, упућује на битне промене у начину приказивања појединих сцена из циклуса *Живота Богородице*.

Остаци живописа у трему први пут су ваљано проучени, а цео сликарски ансамбл овог простора са фигурама *Христа Цара* и *Богородице Царице*, односно „дарским Деизисом“, објаш-

њени су као јединствена композициона и идејна целина. Користећи многе аналогije у зидном сликарству и илуминираним рукописима, Грозданов тумачи заумску композицију као представу *Небеског Јерусалима*, налазећи јој место у континуитету развоја свих сликаних представа са овом темом.

При анализи стила износи закључак о ликовној уједначености фресака Заума, усвајајући многа ранија мишљења о нагљшеним уметничким вредностим овог сликарства. Полазећи од класицистичких узора, сликар Заума прихвата нове изражајне могућности у начину моделовања и грађењу пластичности волумена. Његово лирско, интимистичко сликарство није у складу с маниром охридских сликарских радионица, али, и поред тога, оно представља важну карику у разумевању ликовних токова друге половине XIV века на почетку друге велике етапе у развоју стила Палеолога.

Током седме деценије XIV века, за време архиепископа Григорија II, успостављене су присне везе охридске цркве са деспотом Јованом Угљешом, а у време разилажења српског цара и савладара, охридски архиепископ се приклања моћним господарима у Македонији. Такав положај Архиепископије допринео је да се одржи континуитет рада сликарских радионица, када стасају и ученици Јована Теоријана. Разматрајући у петом поглављу зидно сликарство у доба Григорија II, Грозданов природно започиње с тумачењем проблематике сликарства *анекса Перивлепте*, њеног северног и јужног параклиса, као и трема манастирске цркве чији је живопис у целини био окончан 1365. године.

На основу ктиторског натписа у *Григоријевом параклису* објављеном с извесним исправкама у односу на претходна читања, сазнаје се да је девољски епископ кир Григорије постао 1364/65. године ктитор северног параклиса, посвећеног св. Григорију Богослову. Из истог натписа, где се, први пут спомиње име архиепископа Григорија II, произлази да се у години подизања и живописања параклиса суверенитет цара Уроша у Охриду није доводио у питање. Аутор даље саопштава да је сликарство отвореног трема настало убрзо после подизања Григоријевог параклиса, док је живопис јужног параклиса Перивлепте нешто раније завршен. После исцрпне анализе портрета на ктиторској композицији, смештеној на спољној страни западног зида Григоријевог параклиса, износи значајно запажање да портрет на северној фасади цркве приказује Јована, тада архимандрита манастира св. Климента, а потом (после 1380. године) охридског архиепископа.

Приступајући опису тематике и иконографској анализи фресака *трема*, са доминантним циклусом *Богородичиног акатиста*, Грозданов веома аргументовано указује на све специфичности охридског акатиста и његових појединих сцена у односу на раније и касније представе са истом тематиком.

При анализи декорације јужног крила трема Перивлепте (циклус *Страшног суда*), аутор изостављање сцена Пакла тумачи као део ширих настојања тематско-репертоарске еволуције, започете од средине XIV века. Међутим, никако не стоји тврђење да споменици моравске групе не садрже овај циклус. Страшни суд представља основ декорације припрате Велућа (последња четвртина XIV века), истина, са изостављеним сценама Пакла.

Анализом стила Грозданов издваја двојицу мајстора трема који су настојали да превазиђу ликовне идеале првих деценија XIV века, показујући у сликарском поступку извесне сродности са делима Теоријанових ученика.

Фреске Григоријевог параклиса оцењене су као скроман занатски рад, док живопис *јужног параклиса*, дело двојице мајстора, представља значајан допринос уметности XIV века уопште. Један од њих постаће предводник охридских сликара Марковог манастира, у чијем маниру класични подстицаји уступају место експресивном стилу.

Велики сликар јужног параклиса Перивлепте извео је старији живопис *Св. Богородице Болничке* (после 1368), чему је посвећена потребна пажња. Такође, водећи охридски сликар око 1370. године добија поруџбину у *охридској катедрали*. За време Григорија II, после адаптације северног зида наоса Св. Софије, осликао је, с једне и друге стране накнадно отвореног пролаза, делимично и преко живописа из XI века, фигуре петорице мученика.

Стил фресака *Св. Богородице Пештанске*, које представљају највећи сачувани сликарски ансамбл у једној пећинској цркви на обали Језера, везује се за карактеристичне одлике охридске радионице из шездесетих година XIV века.

После радикалне реконструкције и проширења *Климентове цркве Св. Пантелејмона*, водећи охридски мајстор преузео је осликавање великих зидних површина, о чему сведочи више остатака фресака пронађених под рушевинама џамије. Грозданов претпоставља да је реч о ктиторији Карла Топије из времена око 1383. године.

Шесто поглавље књиге обухвата споменике зидног сликарства настале после маричке битке, када се у Охриду осетно смањила и уметничка активност. Нарочито после битке на Саурском пољу, 1385. године, после чега је успостављена непосредна турска власт над Охридом, водећи мајстори се померају у северније крајеве, где је потреба за стварањем и већим поруџбинама и даље присутна.

Скупини скромнијих храмова са зидним сликарством насталим после 1371. године припадају: *Мали св. Климент* са живописом прожетим особинама ранијег стваралаштва, *Св. Богородица Челница* (живопис после 1380. године) и пећинска црква *Св. Стефана* на локалитету Пан-

цир, са веома оштећеним и потамнелим фрескама. Сликаство једнобрадне цркве *Св. Димитрија* придржава се тематских начела охридских малих задужбина. Анализом тематике и стила Грозданов датује живопис ове цркве у седамдесете—осамдесете године XIV века.

Крајем XIV века бележи се појава интензивнијег подизања и осликавања црквених споменика ван градског подручја, о чему сведоче и фреске пећинске цркве *Св. Атанасија*, чији сликар налази узор међу мајсторима Заума, Зрза и ауторима фресака неких преспанско-костурских споменика.

Око 1400. године запажа се у Охриду стваралаштво сликарске радионице с одређеном уметничком и програмском концепцијом. Живопис основног споменика нових тенденција у цркви *Св. Константина и Јелене*, задужбини јеромонаха Партенија, великог духовника Охрида, Грозданов разматра користећи претежно резултате Г. Суботића из монографије ове цркве, али пружа и сопствена значајна тумачења иконографије композиције *Божанске литургије* са представом св. Тројице.

Мада излази из оквира теме књиге, аутор се разложно задржава на живопису *Св. Богородице Болничке*, насталом после реконструкције цркве почетком XV века, пре свега због повезаности тематско-сликарских особина овог сликарства с ансамблом Св. Константина и Јелене. Закључује да су сликарску радионицу из око 1400. године предводиле две изразите уметничке личности, уз још једног мајстора који је свој рукопис прилагодио ликовном језику првог сликара. Формирање ове радионице у Ох-

риду нашло је основну претпоставку у одржавању традиција локалне уметности све до краја XV столећа.

Последње поглавље — Основна обележја охридског зидног сликарства XIV века — изражава настојања аутора да пружи преглед кључних догађаја и иконографско-стилских одредница које карактеришу раздобље сложених историјско-уметничких збивања на подручју Охридске архиепископије у XIV веку. Такође, подвлачи се повезаност сликарских споменика, континуитет радионица и генерацијска веза уметника као карактеристика једног великог културног и ликовног центра какав је у то време био Охрид.

Високе вредности књиге Цветана Грозданова не треба посебно истицати. Замишљена и у највећој мери остварена као синтеза, она представља драгоцен приручник за све истраживаче средњовековне уметности с подручја византијског културног утицаја. Књига је, истовремено, подстицајна за даље напоре на истраживању оних проблема у охридском сликарству XIV века који су у овом тренутку морали остати без правих објашњења. Није претерано рећи да је то један од највреднијих доприноса у научној литератури када су у питању средњовековни споменици на тлу Македоније.

Остварена сарадња између Института за историју уметности из Београда и охридског Завода за заштиту споменика културе и Музеја, захваљујући којој је ова студија угледала светлост дана, може бити узорна за будуће сличне издавачке подухвате.

Владислав Ристић