

---

РЕПУБЛИЧКИ  
ЗАВОД  
ЗА  
ЗАШТИТУ  
СПОМЕНИКА  
КУЛТУРЕ  
БЕОГРАД



INSTITUT POUR  
LA PROTECTION  
DES MONUMENTS  
HISTORIQUES DE  
LA RÉPUBLIQUE  
DE SERBIE  
BELGRADE

---

# COMMUNICATIONS

## LI-2019

### **Comité de rédaction**

Viktorija Popovska-Korobar (Skopje)

Rosa D'Amico (Bologna)

Ida Toth (Oxford)

Marko Popović

Dragan Vojvodić

Mirjana Đekić

Igor Borozan

Gordana Simić

Marina Nešković

Nevena Debljović Ristić

### **Pour l'éditeur**

Mirjana Andrić

### **Rédacteur**

Svetlana Pejić

### **Secrétaire de rédaction**

Ivana Prodanović-Ranković

YU ISSN 0354-4346

UDK 7 + 902 / 904

---

# САОПШТЕЊА

## LI–2019

### **Редакциони одбор**

Викторија Поповска-Коробар (Скопље)  
Роза Дамико (Болоња)  
Ида Тот (Оксфорд)  
Марко Поповић  
Драган Војводић  
Мирјана Ђекић  
Игор Борозан  
Гордана Симић  
Марина Нешковић  
Невена Дебљовић Ристић

### **За издавача**

Мирјана Андрић

### **Уредник**

Светлана Пејић

### **Секретар**

Ивана Продановић-Ранковић

**БЕОГРАД 2019.**

*Штампање ове публикације омогућило је  
Министарство културе Републике Србије*

*La présente revue a été imprimée grâce aux fonds  
du Ministère de la culture de la République de Serbie*

---

# Садржај / Table des matières

## Расправе и студије / Traités et études

<i>Гордана Д. Милошевић</i> <i>Gordana D. Milošević</i>	Сала за аудијенцију Константинове виле у Медијани . . . . .	7 25
<i>Роза Г. Дамико, Сања Р. Пајић</i> <i>Rosa G. D'Amico, Sanja R. Pajić</i>	Маестро ди Фаенца: уметничке везе између Истока и Запада у XIII веку . . . . .	27 43
<i>Таџијана А. Стародубцев</i> <i>Tatjana A. Starodubcev</i>	Службе архијереја у цркви Богородице Љевишке у Призрену . . . . .	45 62
<i>Милијана П. Окиљ</i> <i>Milijana P. Okilj</i>	Типолошка анализа цркава са прислоњеним луковима на Балканском полуострву . . . . .	65 87
<i>Александра П. Кучековић</i> <i>Aleksandra P. Kučeković</i>	Мач духовни, глагол Божји: две хералдичке представе из Славоније . . . . .	89 103
<i>Вук Ф. Даутовић</i> <i>Vuk F. Dautović</i>	Каснобарокна ретроспективност и златарство Нишавске епархије у XIX веку . . . . .	105 122
<i>Тамара С. Куџор</i> <i>Tamara S. Kucor</i>	Споменик краљици Елизабети Алајоша Штробла у Суботици: култ и место сећања . . . . .	123 138
<i>Олга Д. Жакић</i> <i>Olga D. Žakić</i>	Мотив сфинге у уметничком стваралаштву Ивана Мештровића . . . . .	139 153
<i>Ненад Л. Лајбенишпергер</i> <i>Nenad L. Lajbenšperger</i>	Гробља и костурнице српских војника из Првог светског рата у штајерском и тиролском делу Аустрије . . . . .	155 179
<i>Игор Б. Борозан</i> <i>Igor B. Borozan</i>	Уобличавање и затирање сећања: споменик ослободиоцима у Врању . . . . .	181 200

<i>Софија В. Мереник</i>	Идеја (југо)словенства и њена примена у међуратној српској црквеној уметности на примеру Светих Ћирила и Методија . . . . .	201
<i>Sofija V. Merenik</i>	The Idea of (Yugo)slavism and Its Application in the Serbian Ecclesiastical Art between the Two World Wars Using the Example of Sts. Cyril and Methodius . . . . .	216
<i>Вања М. Павићевић</i>	Правни изазови Републике Србије у процесу усклађивања са Конвенцијом о украденим или нелегално извезеним предметима од културног значаја (UNIDROIT конвенција) . . . . .	217
<i>Vanja M. Pavićević</i>	Legal Challenges of the Republic of Serbia in the Process of Harmonization with the UNIDROT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects . . . . .	226

## Прилози / Contributions

<i>Александар З. Стамковић, Милица С. Томић</i>	Примена дигиталне фотограметрије у документовању културног наслеђа на примеру средњовековног Крушевачког града . . . . .	229
<i>Aleksandar Z. Stamenković, Milica S. Tomić</i>	Application of Digital Photogrammetry in the Documenting of Cultural Heritage Using the Example of Medieval <i>Kruševački grad</i> . . . . .	242
<i>Мирјана Н. Ђекић</i>	Недовољно позната колекција фотографија фрушкогорских манастира . . . . .	243
<i>Mirjana N. Đekić</i>	Insufficiently Known Collection of Photographs of Fruška Gora Monasteries . . . . .	261

## Прикази и критике / Comptes-rendus et critiques

<i>Мирко Ч. Ковачевић</i>	Гордана Симић и Светлана Вукадиновић, УТВРЂЕЊЕ МАНАСТИРА РЕСАВЕ – ОД ЗАМИСЛИ ДО ОСТВАРЕЊА . . . . .	263
<i>Ивана Т. Ранковић Миладиновић</i>	Бранка Вранешевић, ИЗБОРНО ЈЕВАНЂЕЉЕ ВЕЛИКОГ ВОЈВОДЕ НИКОЛЕ СТАЊЕВИЋА . . . . .	266
<i>Горан М. Бабић, Небојша М. Анђешевић</i>	Zlatko Karač, Alen Žunić, ISLAMSKA ARHITEKTURA I UMJETNOST U HRVATSKOJ – OSMANSKA I SUVREMENA BAŠTINA . . . . .	269
<i>Ана Т. Радованац Живанов</i>	Група аутора, ИДЕНТИТЕТИ И МЕДИЈИ – УМЕТНОСТ АНАСТАСА ЈОВАНОВИЋА И ЊЕГОВО ДОБА . . . . .	271
	Упутство ауторима за припремање рукописа . . . . .	273

Гордана  
Д. Милошевић\*

Универзитет у Београду,  
Архитектонски факултет

## Сала за аудијенцију Константинове виле у Медијани\*\*

\* gordana.architect@gmail.com

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта Романизација, урбанизација и трансформација урбаних центара цивилног и војног карактера у римским провинцијама на ишту Србије (бр. 177007), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

**Апстракт:** Константинова вила у Медијани део је резиденцијалног комплекса, који у својој организацији обухвата више објеката различитог карактера, намене и конструкције. Образовању царског комплекса претходи формирање предграђа крајем III или почетком IV века, са мањим газдинствима (villa rusticae) изразито економског карактера. Реорганизацијом у првим деценијама IV века увођењем јавних и административних функција, канцеларија државних службеника (officium), радионица и магацина за чување робе мења се статус насеља и оно постаје саставни део царског домена (patrimonium). Другом великом реконструкцијом око 330. године у архитектури је јасно наглашена просторна организација, подређена церемонији у функцији царевог поштовања и обожавања (adoratio). Вила са перистилом је централни део архитектуре Константиновог резиденцијалног комплекса, а сала за аудијенцију (consistorium) представља завршни моменат царевог тријумфа (adventus). У раду се расправља о архитектури, декорацији и конструкцији монументалне просторије са апсидом у северном централном делу грађевине. Биће анализирани две фазе градње и могућности њиховог изгледа и реконструкције изведене на основу вишегодишњих археолошких истраживања и сачуваних материјалних остатака, као и тумачење порекла овог дела грађевине.

**Кључне речи:** Медијана (Наисус), резиденција, Константинова вила, царски домен (patrimonium), тријумф (adventus), сала за аудијенцију (consistorium)

**Abstract:** Constantine's Villa at Mediana is a part of the residential complex which within its scope includes several buildings of different characters, purpose and structure. The creation of the imperial complex was preceded by the setting of a suburb at the end of the 3<sup>rd</sup> or the beginning of the 4<sup>th</sup> century, with small holdings (villa rusticae) of distinctly economic character. With the reorganisation in the first decades of the 4<sup>th</sup> century by introducing public and administrative functions, civil servant offices (officium), workshops and warehouses for storing goods, the status of the settlement changed and it became an integral part of the imperial domain (patrimonium). The second large reconstruction conducted around 330 clearly emphasised in the architecture the spatial organisation which was subjected to the ceremony that served the function of revering and adoring the emperor (adoratio). The villa with peristyle is the central part of the architecture of Constantine's residential complex, while the audience hall (consistorium) represents the final moment of the Emperor's triumph (adventus). The paper discusses the architecture, decoration and structure of the monumental room with an apse in the north central part of the building. The paper will analyse two construction phases and the options regarding their appearance and reconstruction made on the basis of numerous years of archaeological surveying and preserved material remains, as well as the interpretation of the origin of this part of the building.

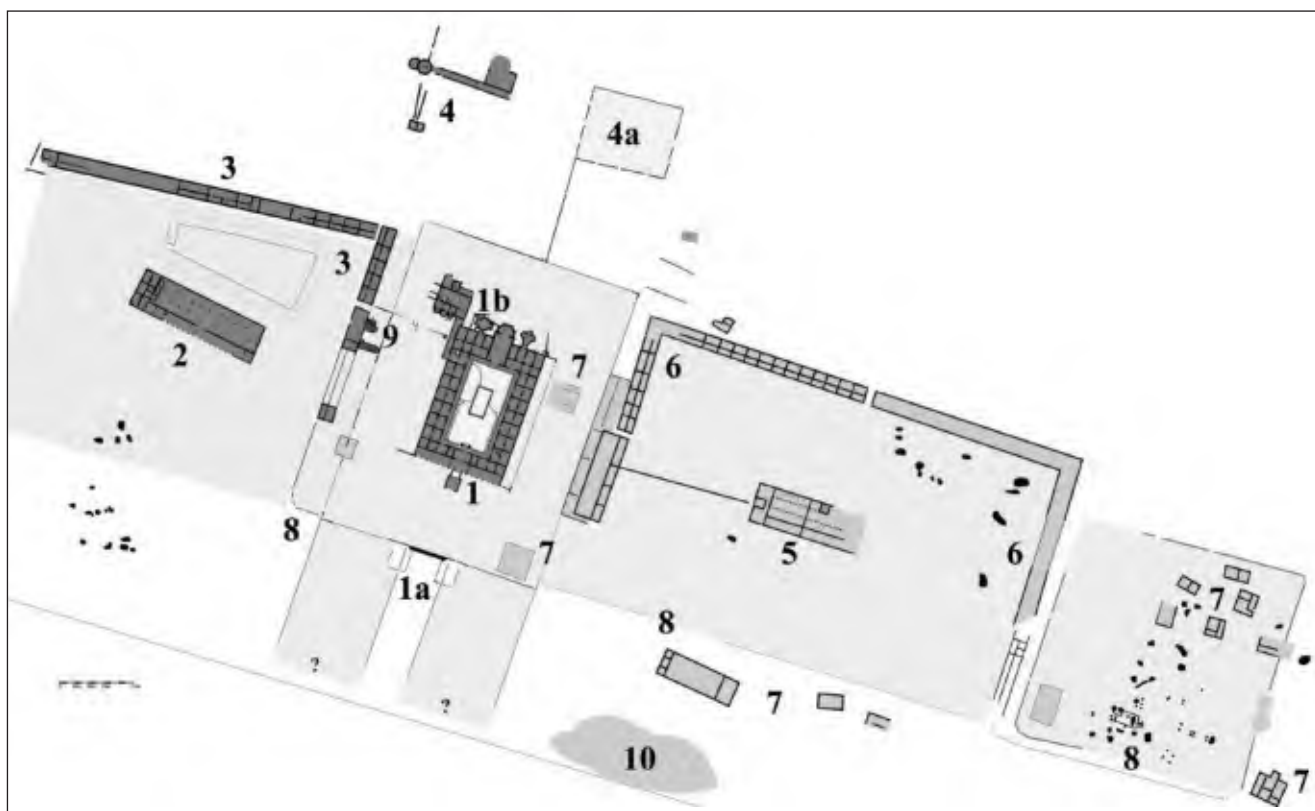
**Key words:** Mediana (Naissus), residence, Constantine's villa, imperial domain (patrimonium), triumph (adventus), audience hall (consistorium)

## УВОД

<sup>1</sup> Каниц 1985: 167–168; Oršić Slavetić 1934: 305–310; Bratanić 1938: 199–204.

<sup>2</sup> Петровић 1994: 22–54; Vasić 2005: 167–176; Milošević 2011: 174; Милошевић, Васић, Гавриловић 2013: 7–26; Васић, Милошевић, Гавриловић 2014.

Античко насеље у Медијани представља јединствен градителски комплекс на траси римског пута (*via publica*) према Сердици и Константинопољу. Образовано је на три римске миље источно од античког Ниша (*Naissus*), на лесној заравни у подножју Влашког врда, на северу омеђаном током Нишаве, данас у широј градској зони. Интересовање за тумачење локалитета започето је скромним истраживањима Феликса Каница 1864. године, а затим настављено у периоду између два светска рата (1932–1938), уз учешће археолога аматера окупљених око Музејског друштва Моравске бановине и Историјско-етнографског музеја у Нишу.<sup>1</sup> Сондажна рекогносцирања Археолошког института 1961. године утрла су пут будућим археолошким систематским истраживањима, која се организују и данас. На налазишту је утврђена граница простирања насеља, више објеката из различитог градителских периода и њихов међусобни однос.<sup>2</sup> Укупна површина на којој су потврђени археолошки слојеви и грађевине обухвата простор од око 80 ha.



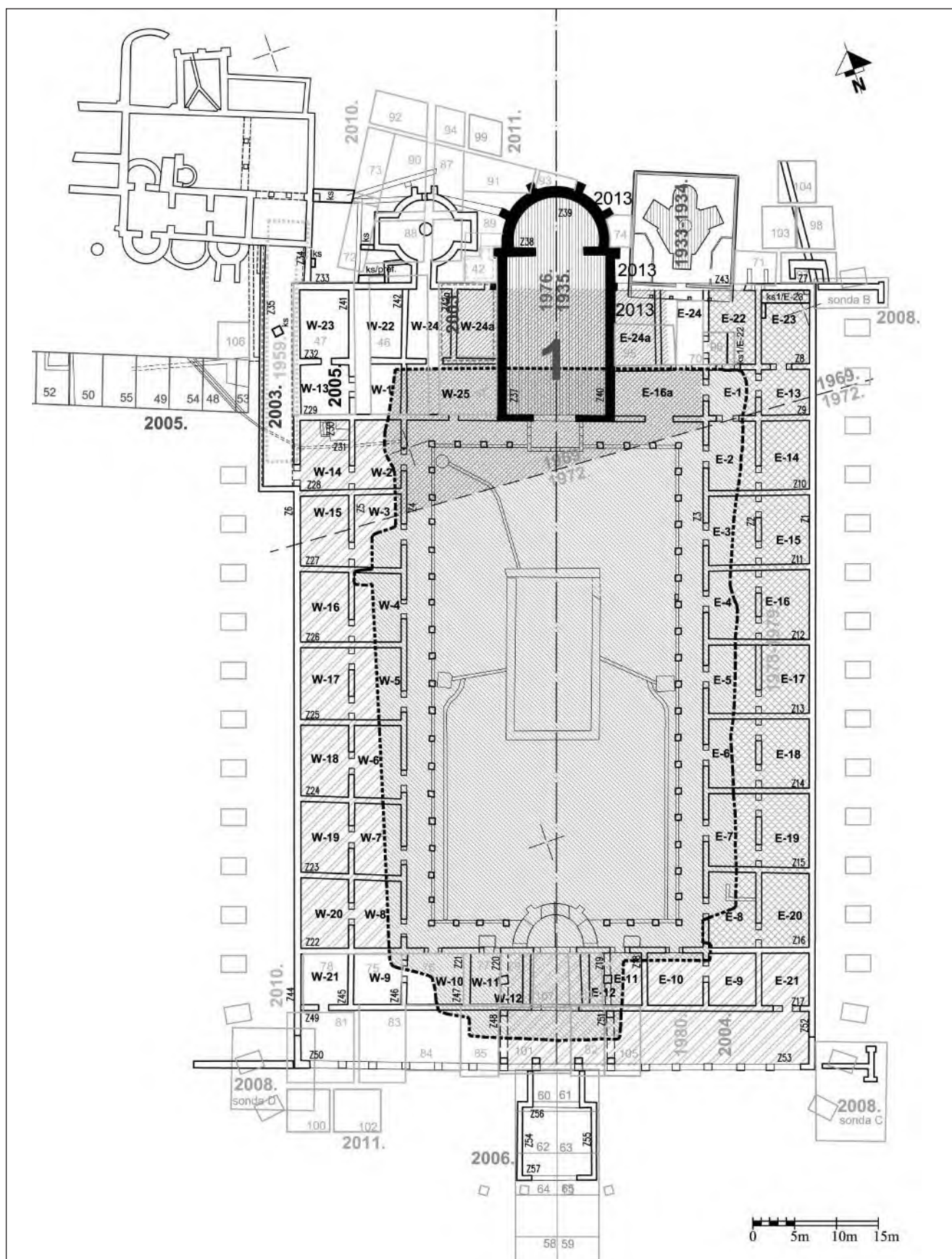
1. Медијана, ситуациони план:

1) резиденцијални комплекс; 1a) античка калница; 1b) терме; 2) хорреум 1; 3) западне војничке бараче; 4–4a) вила са октогоном и двориште (мањез за коње)?; 5) хорреум 2 (према геофизичким истраживањима); 6) источне бараче (према геофизичким истраживањима); 7) остали објекти (према геофизичким истраживањима); 8) оградни зид (према геофизичким истраживањима); 9) ранохришћанске цркве; 10) некропола (према Г. Милошевић 2013: 120, сл. 52).

1. Mediana, general layout:

1) residential complex; 1a) antique gate; 1b) thermae; 2) horreum 1; 3) west military barracks; 4–4a) villa with octogon and a courtyard (a horse manège)?; 5) horreum 2 (according to geophysical studies); 6) east barracks (according to geophysical studies); 7) other buildings (according to geophysical studies); 8) fence wall (according to geophysical studies); 9) Early Christian churches; 10) Necropolis (according to G. Milošević 2013: 120, fig. 52)





2. Медијана, Константинова вила са перистилом,  
план укупних археолошких истраживања;  
1) сала за аудијенцију, Г. Милошевић

2. Mediana, Constantine's villa with peristyle, plan of the  
overall archaeological surveys; 1) audience hall,  
G. Milošević







4. Медијана 1969. године, истраживања јужног дела и подијума сале за аудијенцију, Документација Археолошког института у Београду

4. Mediana 1969, surveying of the south part and the podium of the audience hall, Documentation of the Institute of Archaeology in Belgrade



5. Медијана, истраживања 1976. године, северни део сале за аудијенцију (просторија 15), поглед са југозапада, Документација Археолошког института

5. Mediana, 1976 surveys, north part of the audience hall (room 15), view from the south-west, Documentation of the Institute of Archaeology

<sup>7</sup> Испред музејске зграде је отворен најпре ископ, дужине 43,00 m и ширине 5,00 m, а затим проширен на око 600 m<sup>2</sup>, уп. Zotović, Petrović 1969: 185; Дневник археолошких ископавања за 1969. годину, Документација Археолошког института у Београду.

<sup>8</sup> Претпостављено је „... да се ради о централној сали палате, која је на истоку била повезана са нимфеумом и термама на западу...“. Обележена је као просторија 15. Утврђено је постојање просторија на источној и западној страни, али ови простори нису истраживани. Дневник археолошких ископавања за 1976. годину, Документација Археолошког института у Београду. По завршеним радовима извршена је конзервација зидова и мозаика (1975–1977. године) и презентација мозаика *in situ*. Конзерваторске радове извео је Милорад Медић, а конзервацију зидова архитекта Дивница Пешић.

<sup>9</sup> Префурнијум се не помиње у Дневнику ископавања за 1976. годину и вероватно да је откривен приликом конзерваторских радова.

<sup>10</sup> Дневник археолошких истраживања за 2003. и 2010. годину, Документација Археолошког института у Београду.

<sup>11</sup> Дневник археолошких истраживања за 2013. годину, Документација Завода за заштиту споменика културе у Нишу. Овом приликом се захваљујем археологу мр Александру Алексићу, саветнику конзерватору Завода на уступљеној грађи са археолошких истраживања.

<sup>12</sup> У апсиди је фино заглачани малтерни премаз од кречног малтера био искуцан и припремљен како би се повезао са мозаичком подлогом.

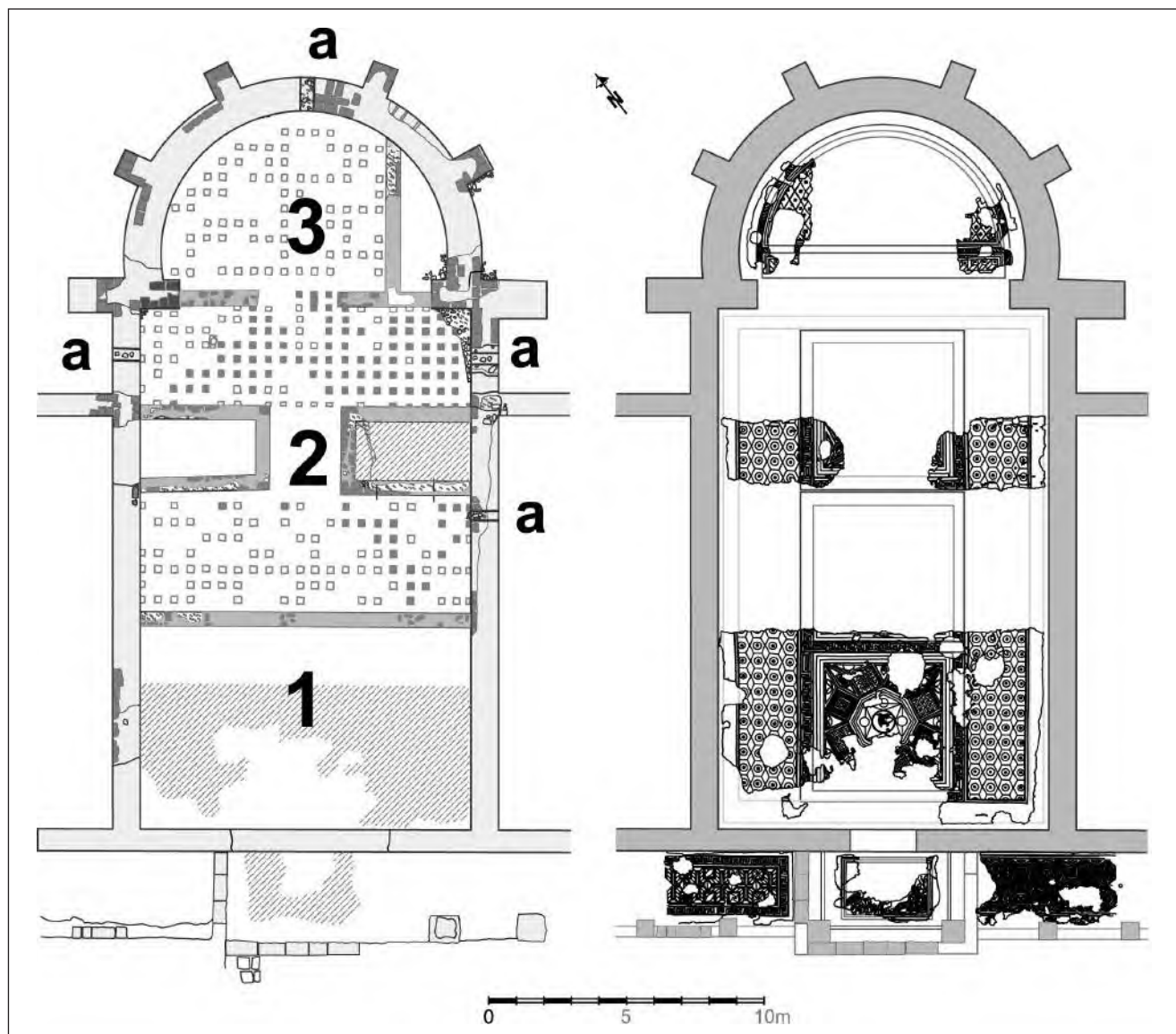
После више од три деценије, 1969. године, Археолошки институт и Народни музеј у Нишу наставили су испитивања већег обима у непосредној околини музејске зграде. Истражени су делови трема и северних просторија (сл. 4).<sup>7</sup> Радови су прекинути јер је било неопходно да се заштите откривени мозаици. Током радова 1976. године утврђен је габарит просторије, постојање и других делова мозаика, што је условило њена систематска испитивања (сл. 5, 6).<sup>8</sup> У 2003. години отворена је сонда на спољном северозападном делу, на месту где је делимично било видно реконструисано ложиште префурнијума.<sup>9</sup> Ископ је проширен на читав северозападни део виле са перистилом и у потпуности испитан 2010. године.<sup>10</sup> За потребе пројекта презентације и израде заштитне конструкције над вилом са перистилом 2013. године систематски је истражен североисточни део, између сале за аудијенцију и музејске зграде, као и простор поплочања непосредно испред (сл. 2).<sup>11</sup> На основу укупних истраживања може се утврдити степен очуваности архитектуре, технике градње, подна и делимично зидна декорација сале са апсидом.

#### АНАЛИЗА АРХИТЕКТУРЕ – ТЕХНИКЕ ГРАДЊЕ, ПОДНА И ЗИДНА ДЕКОРАЦИЈА

Сала за аудијенцију је пространа просторија, апсидално завршена на северу, унутрашњих димензија 12,00 x 26,30 m (до темена апсиде). Обимни зидови просторије неједнаких су дебљина (источни и западни 1,00 m, јужни 0,80 m, зид апсиде 1,20 m). Зидови су били повађени до нивелете темељног проширења (198,72) и само на појединим деловима незнатно сачувани до 0,50 m (сл. 6). Прелаз из правоугаоног у полукружни простор наглашен је испустима на истоку и западу, дебљине 0,90 m и дужине 1,50 m. На спољним странама ови се испусти продужавају у виду два контрафора, величине 1,60 x 1,25 m (западна) и 1,80 x 1,35 m (источна). Зид апсиде ојачан је са спољне стране са четири контраfore (1,04 x 0,91 m). Улаз у салу за аудијенцију налазио се на јужном зиду, али није позната његова величина.

Током истраживања евидентирани су већи делови сачуваног мозаичког пода *in situ* у јужном и средишњем делу, као и делимично уз зид апсиде на истоку и западу (сл. 6). Мозаички под (0,045 m) био је постављен преко старијег пода од заглачаног малтера (0,06–0,08 m) од креча, ситног шљунка и туцане опеке. Супструкција пода (0,20 m) била је од облутака, уломака опеке и мањих комада ломљеног камена. У источном делу апсиде супструкцију пода чини слој фрагментованих опека и тегула, косо ређаних, и облутака, заливених малтером са примесама туцане опеке. На појединим деловима оштећења у поду поправљена су и попуњена малтером различитог квалитета и структуре, који садржи и млевену опеку.<sup>12</sup> Остале површине у просторији биле су у потпуности девастиране и затрпане шупом дебљине од 0,60 до 0,80 m.





6. Медијана, сала за аудијенцију, истраживања 1976. године. Лево: ниво са хипокаустима (простори 1–3 и положај префурнијума а); Десно: распоред сачуваних и конзервираних мозаика и претпостављена реконструкција мозаичких поља и улаза у салу за аудијенцију, Г. Милошевић, према Документацији Археолошког института у Београду и Завода за заштити споменика културе у Нишу

6. Mediana, audience hall, 1976 surveys. Left: level with hypocausts (rooms 1–3 and the position of the praefurnium a); Right: distribution of preserved and conserved mosaics and the presumed reconstruction of the mosaic fields and the entrance into the audience hall, G. Milošević, according to the Documentation of the Institute of Archaeology in Belgrade and the Institute for the Protection of Monuments of Culture in Niš

Археолошка истраживања просторије пружила су највише података о начину и техникама градње, посебно у организацији система подног грејања. У организацији система за грејање уочава се смењивање стубића хипокауста и зиданих конструкција и преградних зидова, дебљине око 0,50 m, који представљају ослонац пода и лимитирају делове који нису били у систему хипокауста и нису грејани. Њихова је функција била усмеравање топлог ваздуха, тј. организовање редукованог система подног грејања. Евидентирани су у јужном, средишњем и источном делу апсиде. Ради лакшег разумевања истражени простор испод пода анализираћемо као три целине, различито организоване и конструкционо решене (сл. 6).

<sup>13</sup> Највећа висина очуваних стубића износи пет редова опеке (0,40–0,53 m), са малтерним спојницама, које садрже примесе шљунка.

<sup>14</sup> У Дневнику стоји напомена да је под који носи источна конструкција остао сачуван *in situ*.

<sup>15</sup> Делови малтерног пода који налажу на зидове конструкције боље су очувани, док је под на средини улегнут.

<sup>16</sup> Сачувана су два реда опека, дебљине 0,055–0,06 m.

<sup>17</sup> Очувано је седам опека укупне висине 0,75 m. Испред средњег стубића, према југу, прислоњена су још два, очуване висине 0,42 m, и у горњем делу повезана правоугаоном опеком, димензија 0,44 x 0,28 x 0,06 m.

Јужни простор (1) захвата површину (90 m<sup>2</sup>) омеђену јужним зидом и деловима источног и западног зида просторије, а са северне стране преградним зидом правца исток-запад (сл. 6). Зид, висине 0,75 m, грађен је од камена, облутака и делова опеке у белом кречном малтеру и омалтерисан жућкастим заглачаним малтером. Преко круне зида прелази малтерни под просторије. Темељ преградног зида (0,15–0,20 m) био је положен на низ пирамидално постављених тесаних камених блоква, висине 0,15–0,20 m, који су теменом укупани у слој здравице.

Средишњи простор (2) обухвата површину од 132 m<sup>2</sup> (сл. 5, 6). На целој откривеној површини видни су трагови прекопавања засути шутом дебљине 0,80 m. На северном и јужном делу овог простора истражен је хипокаустни систем. Стубићи хипокауста сачувани су неједнако и највећим делом повађени.<sup>13</sup> На основу сачуваних отисака и сачуваних опека (0,24 x 0,24 x 0,06 m) утврђено је да се налазе на међусобном растојању између 0,32 и 0,35 m. Под хипокауста је малтерна подница, постављена на подлогу црвенкасте песковите здравице. У средишњем делу простора две површине, источна (4,70 x 3,10 m) и западна (4,70 x 3,20 m) нису обухваћене подним грејањем. Удаљене су 4,30 m од преградног зида простора 1. Источна конструкција омеђена је са три зида, на северу, западу и југу, и прислоњена на источни зид просторије. Зидови, висине 0,53–0,62 m, изведени су од притесаног камена у кречном малтеру са додатком шљунка. Углови су зидани опеком.<sup>14</sup> Спољно лице зидова је омалтерисано и дерсовано. Горњи, либажни слој зидова је од целих опека (0,43 x 0,28 x 0,05 m) и делова опека мамата (0,53 x 0,07 m), слаганих по дужини. Малтерни под прелази преко круна зидова у читавој њиховој дебљини.<sup>15</sup> Западна конструкција прислоњена је на западни зид просторије. Зидови, висине 0,60 m, изведени су на исти начин као и код источне конструкције. Запажа се да су унутрашњост конструкција и простора 1 запуњени чврсто набијеном жућкастом земљом преко претходно постављене поднице од жуте компактне земље са премазом од белог кречног малтера, понегде са примесама туцане опеке.

Апсидални простор (3) заузима површину око 56 m<sup>2</sup> (сл. 5, 6). Стубићи хипокауста у западном и средишњем делу апсиде очувани су делимично или као отисак у малтеру, истих димензија и конструкције и на истом међусобном размаку као и у средишњем простору 2. У нивоу пода хипокауста у наставку рамена апсиде, на истоку и западу, изграђена су два преградна зида на међусобном растојању 2,85 m. Западни зид (2,85 x 0,84 x 0,55 m) прислоњен је на западно раме апсиде. Грађен је од притесаног камена везаног кречним малтером и дерсован је. У горњем делу је зидан опеком.<sup>16</sup> Источни преградни зид апсиде (3,20 x 0,94 x 0,53 m) девастиран је на месту спајања са источним раменом апсиде. Западни део, у дужини од 1,20 m, зидан је опекама и малтерним спојницама приближно исте дебљине (0,055–0,06 m). Источни сачувани део зида је од притесаног камена у кречном малтеру. У пролазу између преградних зидова очувана су три стубића хипокауста у низу, у правцу исток-запад.<sup>17</sup> У источном делу апсиде откривен је преградни зид правца југсевер (5,65 x 0,94 x 0,50 m). Северним крајем је

<sup>18</sup> Висина зидања опеком износи 0,45 m. Први либажни слој чине фрагменти опеке и тегуле, а затим три слоја опеке (0,54 x 0,06 m) и малтерних спојница (0,05–0,06 m). Темелј зида (0,25–0,35 m) укопан је у слој здравице.

<sup>19</sup> Два су археолошки истражена, а два током конзерваторских радова.

<sup>20</sup> Према евиденцији из Дневника археолошких истраживања за 1976. годину, зидови канала били су очувани на јужној страни у висини 0,42 m. За зидање су коришћене целе опеке (0,40 x 0,28 x 0,04 m) и фрагменти, Документација Археолошког института. Канал је конзервисан и приликом археолошких ископавања 2013. године поново отворен и делимично истраживан, Документација Завода за заштиту споменика културе Ниш.

<sup>21</sup> Канал је конзервисан и приликом археолошких ископавања 2013. године поново отворен и делимично истраживан, Документација Завода за заштиту споменика културе Ниш.

<sup>22</sup> Сонда 42, Дневник археолошких истраживања за 2003. годину, Документација Археолошког института; Сонда 120, Дневник археолошких истраживања за 2013. годину, Документација Завода за заштиту споменика културе у Нишу. Префурнијуми су у целости конзервирани и реконструисани 1977. године. Димензије западног префурнијума износе 0,40 x 0,47 m, а источног 0,50 x 0,50 m.

<sup>23</sup> Сонда 42, Дневник археолошких истраживања за 2003. годину, Документација Археолошког института.

<sup>24</sup> Испод првог реда квадера откривен је још један нижи ред, тако да укупна висина квадера износи око 0,25 m. Дневник Археолошких истраживања за 1969. годину, Документација Археолошког института у Београду.

прислоњен на зид апсиде, а на јужном делу је у превезу и конструкционо везан са источним преградним зидом апсиде (сл. 5). Западно лице зида грађено је солидно и дерсовано, у доњем делу (0,50 m) ломљеним каменом, а у горњем делу опеком.<sup>18</sup> Малтерни под прелази преко сачуваних делова зида. Овако формиран простор (3а) запуњен је слојем тамније жућкасте земље на сличан начин као у простору 1 и код конструкција у простору 2.

Утврђено је постојање четири префурнијума. Распооређени су у темену апсиде, два на источном и један на западном зиду просторије (сл. 6).<sup>19</sup> У темену апсиде на нивоу доњег пода хипокауста откривен је зидани канал, ширине 0,45 m, у пуној дебљини зида. Дно канала било је поплочано облацима и заливено малтером. Степен очуваности и остали услови налаза нису познати. Други канал је археолошки евидентиран на удаљености од 3,35 m северно од преградног зида простора 1, у непосредној близини источне подне конструкције. Канал је очуван у пуној дебљини источног зида.<sup>20</sup> Дно канала поплочано је облацима и заливено малтером и у односу на под просторије источно од сале за аудијенцију укопано за око 0,25–0,30 m.<sup>21</sup>

Приликом археолошких истраживања 2003, 2010. и 2013. године на западном и источном зиду сале за аудијенцију и између контрафора и северних зидова бочних просторија, утврђена је нивелета канала (1987,72) два префурнијума.<sup>22</sup> Испред западног префурнијума откривени су трагови укопаних дрвених дирека који су носили двосливни кров и штитили ложиште.<sup>23</sup>

Јужно од улаза истражена је супструкција (5,50 x 3,20–3,25 m) од опека и ломљеног камена, заливена дебљим слојем кречног малтера, која формира подијум на коме се налазио мозаички под. Нивелета подијума нижа је од пода просторије за око 0,14–0,15 m. На западној (2,60 m) и јужној страни (4,25 m) подијума нађени су квадери различитих дужина, који образују рам ширине 0,45–0,50 m и висине 0,12 m, и који је за 0,14 m нижи од пода супструкције подијума.<sup>24</sup>

## ХРОНОЛОГИЈА ГРАЂЕЊА И МОГУЋИ ИЗГЛЕД САЛЕ ЗА АУДИЈЕНЦИЈУ

Степен очуваности зидова и подова отежава јасно издвајање градитељских фаза и оне се само фрагментарно могу препознати. Извесно је да је простор између обимних зидова просторије трасиран у широком ископу на нивелети темелјних проширења (198,71). Затим је извршено темелјење обимних зидова просторије и контрафора до дубине 1,0–1,20 m и изградња система за грејање. Код појединих углова, на нивоу темелјног проширења, са спољне и унутрашње стране зидова и код контрафора извршено је ојачање мањим површинама облутака, заливених кречним малтером. Према сачуваним траговима могло би се претпоставити да су контрафоре и зид апсиде у целости зидани опекама, почев од нивоа темелјног проширења, док су источни,



<sup>25</sup> Ова техника је потврђена на сачуваним деловима зидова у северозападним просторијама виле.

<sup>26</sup> Поправке на малтерном поду, према евиденцији са археолошких истраживања указују на то да је просторија на овом нивоу била коришћена извесно време.

<sup>27</sup> Vasić 2006: 69–75; Gavrilović Vitas, Milošević Jevtić, Crnoglavac 2016: 81–102.

<sup>28</sup> Физичке и хемијске анализе фреска из западних просторија виле показале су висок уметнички домет и употребу скупих боја, Васић 2016: 18–19; Лекић 2014: 239–249.

западни и јужни зид просторије грађени у алтернацији камена и опеке (*opus mixtum*).<sup>25</sup>

Археолошки и архитектонски контекст указује на то да су обимни зидови просторије и ојачања у виду контрафора, као и зидови бичних просторија на истоку и западу, зидани једновременно и да припадају истој градитељској фази. Укупни систем грејања (хипокаустни стубићи, конструкције, преградни зидови и четири канала за ложење) такође се могу одредити као јединствен архитектонски концепт, замишљен и изведен истовремено са зидовима просторије (прва градитељска фаза). Супструкција пода и малтерни под који прелази преко хипокауста, круна преградних зидова и зидних конструкција изведени су на исти начин и истом техником градње, па се закључује да припадају истој, првој градитељској фази.<sup>26</sup>

Другој градитељској фази или, исправније, реконструкцији просторије припада постављање мозаичког пода и вероватно украшавање зидова мермерним оплатним плочама и фреско-декорацијом. У овој реконструкцији дошло је и до мањих промена у систему грејања. Изградњом две мање слободно постављене грађевине,<sup>27</sup> источно и западно од апсиде био је онемогућен слободан приступ ложиштима у овим деловима просторије, па су она по свој прилици била ван употребе. Ложиште у темену апсиде и канал на источном зиду (према суседној просторији) вероватно су и даље били у функцији.

Архитектонски склоп просторије са апсидом доминира не само као централни део северног крила грађевине већ и у приказу укупне архитектуре. Својим габаритом просторија продире кроз пуну дубину северног крила и излази из равни северног зида за више од 11 m, што је незнатно мање од њене ширине (12 m). Шест контрафора на северном слободном крају појачавају утисак монументалности и прихватају монументалну полукалоту, полупречника око 6,00 m. Испод зупчасто обрађеног кровног венца контрафори су завршени косо. Над правоугаоним делом је двосливни кров. У унутрашњости, на прелазу из правоугаоног у полукружни простор, тријумфални лук, распона 9,00 m, ослања се на пиластре обликоване у горњим зонама мермерним полукапителима. У правоугаоном делу таваница је по свој прилици била равна са спуштеним плафоном. Застакљени прозори били су у горњим зонама просторије и у апсидалном делу. Њихов положај био је лимитиран кровним равнима бочних просторија. На слободним крајевима источног и западног зида могли су бити постављени и у два реда по висини. Прозори на апсиди били су распоређени између контрафора, у једном или два реда (сл. 7).

Општи изглед просторије успостављен у првој градитељској фази задржан је током читавог IV века. Нађени делови мермерне пластике, фреске и мозаик указују на висок степен украшавања просторије, који се повезује са другом градитељском фазом, када је према укусу новог власника већи део виле реконструисан, а просторија са апсидом добила у потпуности измењен унутрашњи изглед. За декорацију зидова коришћене су мермерне обложне плоче и мермерне траке у комбинацији са фрескама.<sup>28</sup> Може се претпоставити да су вели-





7. Медијана, могући изглед сале за аудијенцију, изглед са севера, Г. Милошевић, 3D модел Г. Јеринкић.

7. Mediana, possible appearance of the audience hall, appearance from the north, G. Milošević, 3D model by G. Jerinkić

<sup>29</sup> На овакву претпоставку указује велики број полукапитела, мермерних обложних и украсних плоча, који су сакупљени током претходних истраживања, али без поузданих података о месту налаза.

<sup>30</sup> За израду мозаика коришћене су камене и стаклене коцкице беле, црне, црвене, сиве, браон, окер и жуте боје, различитих нијанси, Васић 2016: 21, 25–27.

<sup>31</sup> Могло би се претпоставити да је средњи медаљон открио Братанић 1935. године. В. опис на стр. 10 у овом раду.

<sup>32</sup> Детаљнији опис в. у Васић и др. 2015: 25–26.

<sup>33</sup> Очувана висина система за подно грејање (хипокауст, преградни зидови и зидане конструкције), на који належе под просторије, показује да је апсидални простор могао бити узвишен за око 0,15 cm.

ке површине зида у унутрашњости могле бити раздвојене вертикалним представама плиткорелефних пиластера, који се ослањају доњим делом на парапет од обложних плоча, а у горњем делу носе „архитрав“ са мермерним полукапителима.<sup>29</sup> У пољима између били су медаљони фреско-ослигани или изведени од танких мермерних плочица и трака. Фреско-ослигани плафон и полукалота подражавали су монументалне камене касетиране таванице.

Под просторије био је покривен мозаиком изведеним у техници *opus tessellatum*.<sup>30</sup> По дужој страни уочава се троделна подела (сл. 6). Источно и западно су широке траке, у којима се налази мрежа повезаних шестоугаоника, са уписаним мотивом четворолисне розете и ромбова који се секу. Централни део заузима композиција од три уоквирена квадратна поља. Унутрашња оквирна зона око квадратних поља је у виду свастика меандра. Очувано је већим делом јужно поље и незнатни део средњег.<sup>31</sup> Унутар четворокраке звезде, у кружном медаљону, приказана је глава Медузе, уоквирена праменовима косе, у коју су уплетене змије. На врху главе налазе се раширена крила.<sup>32</sup> Мозаик у апсиди је оштећен и само делимично сачуван уз источни и западни зид са представом мреже дијагонално постављених квадрата и оквирне зоне у виду плетенице.<sup>33</sup>

На улазу у просторију налазио се подијум, као надвишени део трема, са двосливним кровом и троугаоним забатом, који су носили масивни мермерни стубови. Двострука врата, архитравно надвишена и са мермерним довратницима, раздвајала су простор подијума од просторије. На мозаику у подијуму налази се фигурална композиција речног божанства и митолошки приказ Леде и лабуда (Зевса), уоквирена двема паралелним четвороугаоним тракама. На десној страни приказано је речно

<sup>34</sup> Васић 2016: 22–23; Trovabene 2005: 19–30; Trovabene 2006: 127–144; Јеремих 2006: 145–158.

<sup>35</sup> Milošević, Peters, Wendling 2011: 275–284.

<sup>36</sup> Milošević 2011: 167–176; Васић 2013: 99–101.

<sup>37</sup> У бројним примерима из архитектуре слично обликовање простора јавља се као централни мотив у кућама код високих војних достојанственика, у палацијалним комплексима, у војним командним зградама (*principia*) и зградама заповедника логора (*praetorium*), али и у организацији цивилних базилика, уп. Lavin 1962: 1–27; McKay 1998: *passim*; Ćurčić 1993: 67–90; Lavan 1999: 135–164; Wilson 2011: 55–88; Wulf-Rheidt 2007: 59–79; Wulf-Rheidt 2011: 1–14; Ellis 1988: 556–576.

<sup>38</sup> Куће припадника аристократије и магистрати, према њиховом статусу, треба да садрже велике и простране вестибиле, простране атријуме и перистиле, паркове и вртове, као и библиотеке, пинакотеке и базилике и просторије јавне намене у складу са пословима које они обављају у царству, уп. Витрувије VI. 1. VI.

божанство у полулежећем положају, са венцем на глави и крчагом у руци. На десној страни је представа Леде и лабуда у тренутку када се припрема за купање.<sup>34</sup>

### Порекло форме и значење

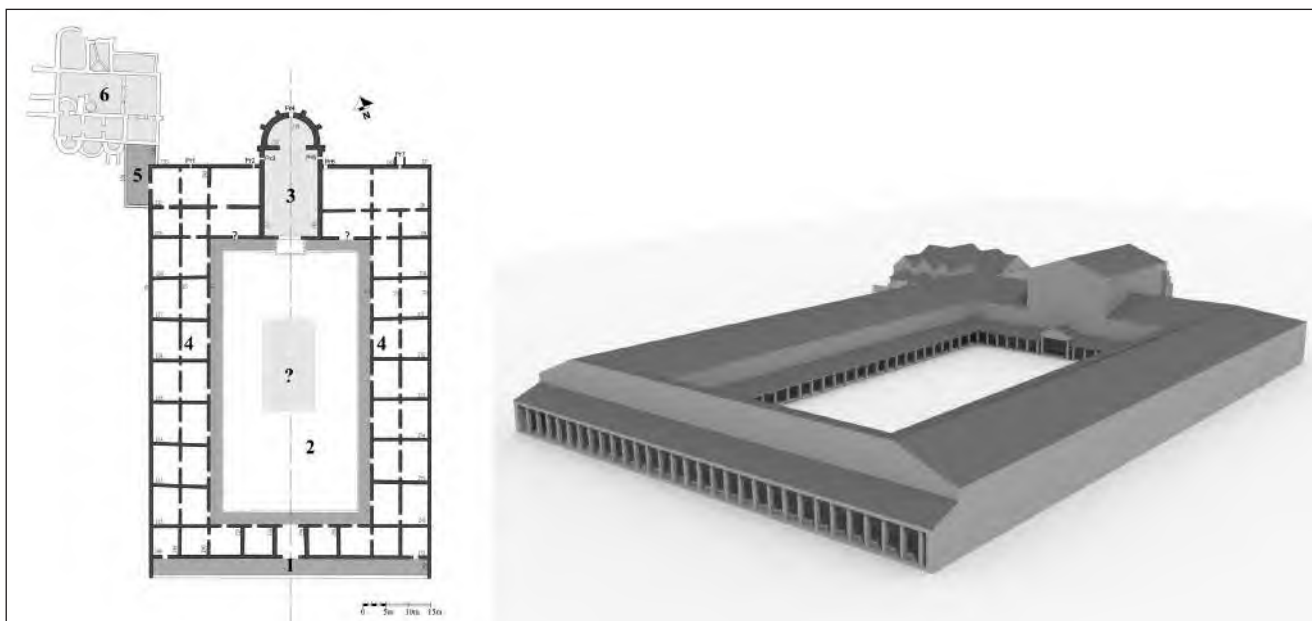
Архитектонски контекст и начин украшавања јасно потврђују да је просторија са апсидом имала посебно место и значење у комплексу у Медијани током дужег временског периода, па се мора тумачити као саставни део целокупне градителске идеје и намене.

Археолошка и геофизичка истраживања у Медијани потврдила су велике градителске активности почетком IV века, посебно у средишњем и источном делу комплекса.<sup>35</sup> Планирају се и граде објекти великих размера и површине, смештени у пространа ограда дворишта. Уводе се нови садржаји који мењају изглед и намену првобитног насеља са мањим газдинствима (*villa rusticae*) изразито економског карактера. Јасно се раздваја административни и стамбени део од економског, у коме се налази хореум, војне бараке, радионице, магацини за чување и организацију занатске и пољопривредне производње (сл. 1).<sup>36</sup>

За потребе организовања контроле, као и занатске и пољопривредне производње, изграђена је монументална грађевина са двориштем, са јасно назначеном симетријом по дужој оси (сл. 8). У северном делу распоређено је више просторија, неједнаке величине, око централне велике сале са апсидом. Ложишта (*praefurnium*) и хипокаустни систем за грејање упућују на дужи боравак и коришћење северног крила објекта, па се може претпоставити да су биле стамбеног или јавно-стамбеног карактера. Јужни део грађевине је пространо двориште са тремом и низом просторија на истоку, западу и југу. На јужном делу објекта налазио се још један прилазни трем, обликован на исти начин као и у дворишту. Просторије у бочним крилима, истих димензија и организације вероватно су биле намењене администрацији (*officium*), али није искључено да су неке од њих могле имати и неку другу намену. Истом градителском опусу припадају и терме на северозападном крају објекта.

Монументална грађевина са бројним просторијама различите намене око великог дворишта, са пространом просторијом насупрот улазу, може се уопштено посматрати као објекат централног распореда, организован у архитектонској форми преторијума.<sup>37</sup>

Основна функција преторијума у касној антици је службено седиште, пребивалиште управитеља провинције, који по стилу живота треба да одговара аристократији у Риму.<sup>38</sup> Осим чланова породице, који ту бораве повремено или стално, овај тип објекта може да пружи гостопримство високим достојанственицима и представницима двора. По свом статусу, они се упоређују са резиденцијама и у својој организацији садрже просторије приватне и јавне намене, као што су триклинијум,



8. Медијана, грађевина са двориштем и њером, средишње царског домена (*patrimonium*): 1) улаз и јужни њер; 2) двориште; 3) сала за њријеме и гозбе; 4) канцеларије (*officium*), 5) ходник њрема њермама; 6) њерме, Г. Милошевић, 3D модел Г. Јеринкић

8. Mediana, building with a courtyard and a porch, centre of the imperial domain (*patrimonium*): 1) entrance and the south porch; 2) courtyard; 3) hall for receptions and banquets; 4) offices (*officium*), 5) hallway towards the thermae; 6) thermae, G. Milošević, 3D model by G. Jerinkić

<sup>39</sup> Lavan 2001: 46.

<sup>40</sup> Управитељ је био задужен за све цивилне послове, порез, примену закона, полицију и јавне радове и обично столује у центрима. Исти аутор детаљно анализира резиденције гувернера у касној антици, које у организацији садрже јавне и приватне просторије. У Британији (*Corinium Dubunorum*), у Германији (*Colonia Agripinensis*), у Шпанији (*Colonia Patricia Cordoba*), у Панонији (*Aquincum. Gorsium – Villa Amasia*), у Тракији (*Serdica – St. Gorge Complex*), у Ефесу и др., уп. Lavan 1999: 135–164; Lavan 2001: 46, 50.

<sup>41</sup> Milošević 2011: 167–176; Васић 2013: 99–101; уп. Vasić 2005: 167–176; Petrović 1995: 232–241.

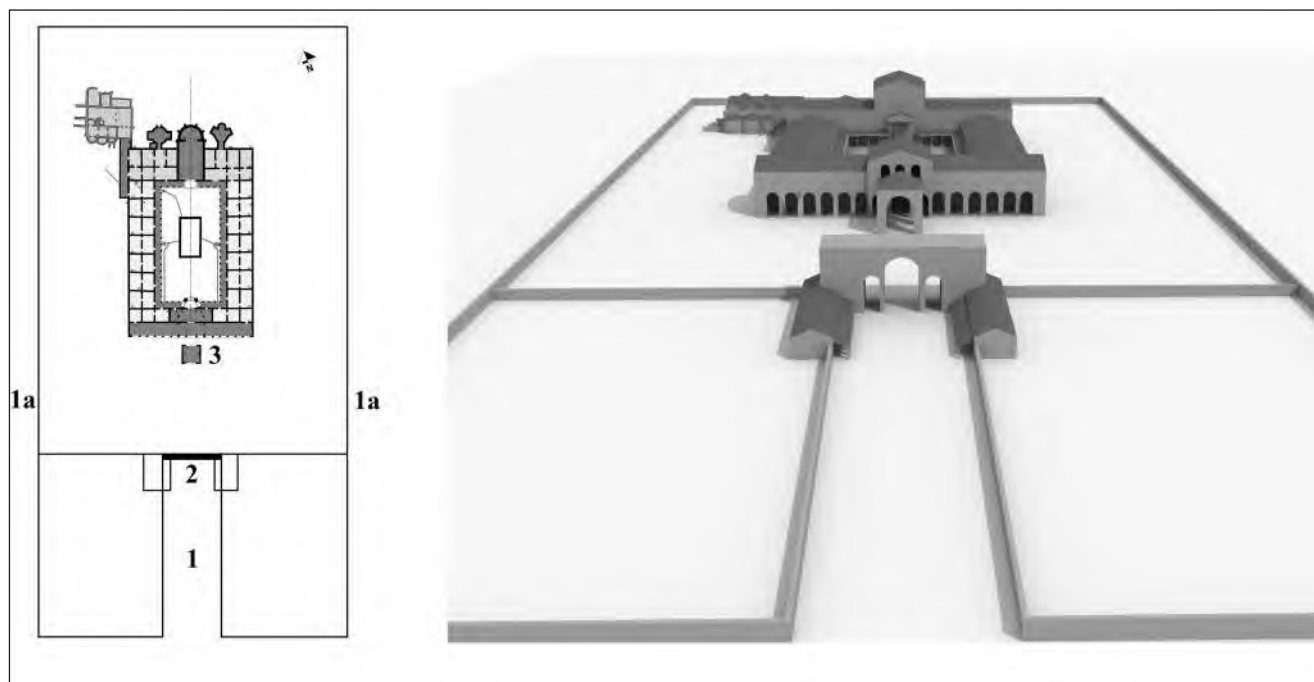
<sup>42</sup> Милошевић 2013: 118–125.

<sup>43</sup> Vasić 2006: 69–75; Gavrilović Vitas, Milošević Jevtić, Crnoglavac 2016: 81–102.

купатило, канцеларије, или чак и штале.<sup>39</sup> То подразумева и присуство робова и организовање свечаности које захтевају смештај и за извођаче и публику. Према својој организацији и архитектури, преторијум садржи канцеларије (*officium*), стациониране било где у склопу провинције, уобичајено за око 100 администратора, намештеника.<sup>40</sup>

Изградњом објеката јавне намене и увођењем административних функција комплекс у Медијани добија статус царског домена (*patrimonium*), под надзором државе, високих државника или представника двора, и самих царева, па је избор репрезентативне зграде, са великим бројем канцеларија и просторија за краћи или дужи боравак, био логично решење.<sup>41</sup> Сала са апсидом имала је функцију за пријем и организовање гозби.

Друга значајна реконструкција у Медијани започета је око 330. године. Ови се радови доводе у везу с градитељским амбицијама Константина Великог у родном граду. Радови су били обимни.<sup>42</sup> Поред стамбеног и економског значаја, у архитектури се јасно препознају и елементи резиденцијалног карактера. На површини од 4,70 ha реновира се и преобликује постојеће средиште царског домена у вилу са перистилом (сл. 9). На јужном делу грађевине извршена је велика реконструкција јужног трема, проширен улазни део и додат полукружни простор са масивним пилонима. У трему дворишта постављене су колонаде мермерних стубова. Велика сала са апсидом задржава првобитни габарит, а бочне просторије подељене су на више мањих просторија и повезане са два мања објекта централног распореда разуђене основе, са функцијом приватних простора за гозбу.<sup>43</sup> Извршене су и велике измене у обради подних површина постављањем мозаика у просторији са апсидом, као и у мањим објек-



9. Медијана, Константинова вила, идеална реконструкција: 1) свечани прилаз; 2) античка капија; 3) вестибул, Г. Милошевић, 3D модел Г. Јеринкић

9. Mediana, Constantine's villa, ideal reconstruction: 1) ceremonial access path; 2) antique gate; 3) vestibule, G. Milošević, 3D model by G. Jerinkić

<sup>44</sup> Васић и др. 2016, са старијом литературом која се односи на тај проблем.

<sup>45</sup> Milošević 2011: 174.

<sup>46</sup> Wulf-Rheidt 2007: 59–79.

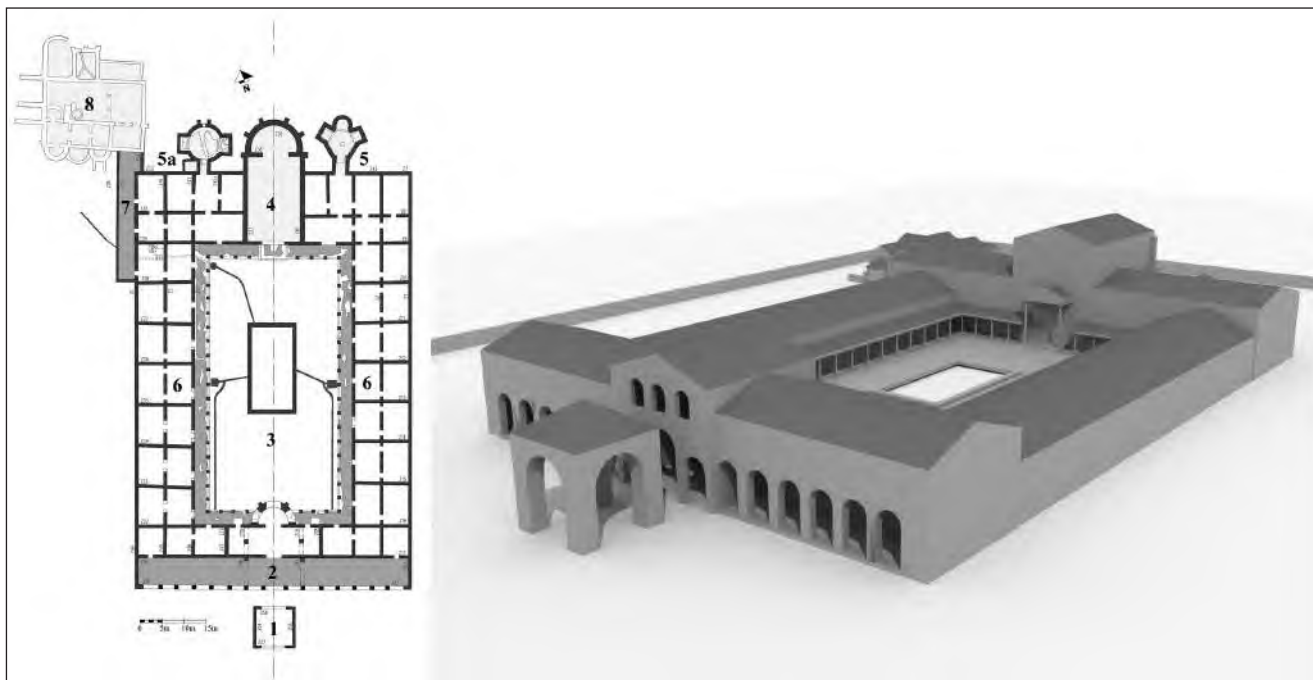
<sup>47</sup> Забележено је подизање и преградња старих резиденцијалних, јавних и приватних грађевина. Лактанције у делу *О смрти и прогонитеља* наводи да је Диоклецијанова „махната жеља да Никомедију изједначи са Римом“ доводила до великих рушења и пресељења становништва, али и до сталног мењања и поновног зидања и разграђивања појединих делова града (Lakt. 7. 8–10), према Bužančić 2011: 7. Осим Никомедије, и други тетрархијски центри добили су нове резиденцијалне грађевине (Милано, Трир, Арл, Сирмијум, Сердика, Солун, Антиохија).

<sup>48</sup> Bužančić 2011: 6.

тима приватног карактера, у перистилу и у ходнику према термама, укупно на површини од око 1.000,00 m<sup>2</sup>. Зидови се осликавају и украшавају мермерним плочама и полукапителима.<sup>44</sup> Дограђују се нове дворишне целине. У оси комплекса поставља се свечани прилаз, ширине 30 m и претпостављене дужине око 90 m, са монументалном капијом на југу. Укупна реконструкција, доградња и декорација са наглашеним елементима у архитектури има резиденцијални карактер, а просторија са апсидом у Медијани представљала је завршни део адвентуса и саставни део репрезентативних просторија на северном делу.<sup>45</sup>

Античка римска архитектура заснована је на одређеним закономерностима, које се уз одређене варијетете понављају у дугом периоду свог трајања. Тако је концепт царских резиденција, успостављен у време Флавијеваца, био примењиван до раносредњовековних палата из времена Каролинга, и на Истоку и на Западу са сличном организацијом и наменом. Једнако се препознају елементи церемонијала и у градској резиденцији на Палатинуму у Риму, као и у Хадријановој резиденцији павиљонски типа у Тиволију.<sup>46</sup> Сматра се, међутим, да је највећи реформатор царског култа и царске церемоније Диоклецијан. То је потврђено у бројним грађевинама у којима је увео новине у организацији градског простора и успоставио методологију у изградњи царских резиденција.<sup>47</sup> Установљивање светости цара његовим доласком на трон поистовећује се са његовим рођењем (*natalis*), а његова појава је објава божанства (*epifanija*). Све у вези са царем постаје божанско, а место боравка постаје *palatium sacrum*.<sup>48</sup> Посебним се уредбама поштује начин поштовања и обожавања (*adoratio*) „новог божанства“ и дужности чланова већа, дворских службеника. Уводи се и пољубац царског пурпура и





10. Медијана, Константинова вила: 1) вестибул; 2) јужни трем (*salutatorium*) и улаз са пилонима; 3) перистил; 4) сала за аудијенцију (*consistorium*); 5–5a) банкет сала (*stibadium*); 6) канцеларије (*officium*); 7) ходник према термама, 8) терме, Г. Милошевић, 3D модел Г. Јеринкић

10. Mediana, Constantine's villa: 1) vestibule, 2) south porch (*salutatorium*) and entrance with pylons; 3) peristyle; 4) audience Hall (*consistorium*); 5–5a) banquet hall (*stibadium*); 6) offices (*officium*); 7) hallway towards the thermae, 8) thermae, G. Milošević, 3D model by G. Jerinkić

<sup>49</sup> Сам чин *adoratio* био је у употреби и пре Диоклецијана у дворани за пријеме, која се називала *consilium principis*, Bužančić 2011: 6. Називи делова царских резиденција који се данас користе *proaulium*, *salutatorium*, *consistorium* и *tritorium* како би се објаснила функција њихових појединих делова потиче из касноантичких и ранохришћанских извора у којима су описане царске грађевине и делови небеске палате, уп. Bužančić 2011: 6–7; Lavin 1962: 1–27.

<sup>50</sup> Слична комуникација уз мање промене препознаје се у Сплиту, Палмири, Никомедији, Антиохији, Пјаца Армерини и у великој палати у Константинопољу, Сурчић 1993: 67–90.

<sup>51</sup> Просторије *consistorium* и *tritorium* имају исто значење у функцији завршнице церемонијала и обе на неки начин представљају престоње дворане. *Tritorium* је од времена принципата атрибут владарског достојанства, а у касној антици је саставни део царске резиденције, Bužančić 2011: 6, 30–39. Лаван помиње и друге делове у резиденцији: *zetas hiemales*, *zetas aestivales*, *epicaustorium*, *thermas*, *gymnasia*, *coquinam colymbos* и *hippodromum*, Lavin 1962: 1–27.

<sup>52</sup> Поповић 2008: 31–43.

<sup>53</sup> Медијана се доводи у везу са сусрећом царева Валенса и Валентинијана и поделом војске 365. године у предграђу Наисуса, Петровић 1993: 63; Vasić 2008: 19–20.

приступ одабранима приликом церемоније. Ова се церемонија одвија у просторији *consistorium*.<sup>49</sup>

У архитектури Константинове vile препознаје се прилазни свечани пут и простори за представљање (*salutatorium*) и чекање. Тријумфална поворка је кроз низ пролаза, од капије у изгледу славолука, кроз вестибул и улаз са два пилона, ступала у перистил.<sup>50</sup> Церемонијални прилаз кроз перистил завршавао се у сали за аудијенцију (*consistorium*) и банкет-салу (*tritorium*).<sup>51</sup> Приватност појединих делова на северу постигнута је изградњом два мања стибодијума за гозбе. Постављање скулптуре *Dea Dardaniae*, божанства домовине (*dea patriae*), у близини улаза у перистил имао је пропагандни карактер са јасном поруком о пореклу династије.<sup>52</sup> Просторије у бочним крилима задржавају скромнији изглед и биле су намењене за послове царске канцеларије (*officium*) (сл. 10).

## ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Комплексност грађевина у Медијани у погледу организације, конструкције и украшавања показују више различитих функција приватног, јавног и економског карактера, са јасном назнаком резиденцијалног. Образовање насеља од малих економских газдинстава (*villa rusticae*) до средишта резиденције уско је повезано са Наисусом, у чијем је предграђу и настало.<sup>53</sup>

<sup>54</sup> Велике амбиције у преуређењу и реконструкцији градова и тетрархијских резиденција (Милано, Трир, Арл, Сирмијум, Сердика, Солун, Никомедија и Антиохија) у време Диоклецијана и његових савладара свакако да нису мимоишле ни мање центре у провинцијама, попут Наисуса, уп. Петровић 1993: 57–81; Милошевић 2005: 149–162; Васић 2013: 91–93.

<sup>55</sup> О посетама римских царева Наисуса в. Петровић 1993: 60–62; Vasić 2008: 7–23.

<sup>56</sup> Петровић 1976: 124.

<sup>57</sup> Петровић 1993: 75; Поповић 2013: 169–171; Васић 2013: 93.

<sup>58</sup> У едикту објављеном у Картагини 334. године Константин се обраћа преторијском префекту Феликсу и инсистира на томе да се што више младића у провинцијама научи савладавању вештина градње, а њихови родитељи ослободе државних дажбина, Mekdonald 2007: 51.

<sup>59</sup> Просторна композиција дворског комплекса у Константинопољу превазилазила је обимом и раскошношћу концепт домуса Флавијеваца на Палатинуму.

<sup>60</sup> У савременим научним тумачењима премештање скулптура и делова архитектуре сматра се снажним инсистирањем Константина да обнови и покаже дубоку везу своје власти са славним делима Римског царства, а посебно из времена Октавијана Августа, уп. Brenk 1987: 103–109; Kinney 1997: 117–148; Kinney 2001: 138–161; Mango 1995: 645–657.

Археолошка истраживања Наисуса указују на јаку градителску активност крајем III и почетком IV века.<sup>54</sup> Као важно средиште на раскрсници путева Наисус се у IV веку помиње у извештајима о проласцима, успутним задржавањима и боравцима царева у граду.<sup>55</sup> Иако је пољопривредна производња била основна грана становништва,<sup>56</sup> археолошки налази указују на значајно трговачко и економско средиште са радионицама за производњу војне опреме и радионица за израду предмета од племенитих метала (*officina Naissus*).<sup>57</sup> Ови послови били су под контролом и јурисдикцијом двора и војске и за њихово обављање био је потребан велики простор за рад и боравак. Скупеност и пренасељеност античког и утврђеног Наисуса нису били погодни за изградњу монументалних економских зграда, радионица, канцеларија и смештај многобројне војске и пратећих служби. Насупрот томе, већ формирано насеље са газдинствима и великим неизграђеним површинама у близини града имало је све погодности за организовање царског домена (*patrimonium*).

У средишњем делу комплекса у Медијани изграђена је репрезентативна зграда са великим бројем просторија, организованих око пространог дворишта са тремом. Северни део био је јавног и приватног карактера, са великом салом за пријеме и гозбе. Бочне и јужне просторије биле су скромније уређене и коришћене су за административне послове царске канцеларије.

По успостављању монархије, Константин, дворска администрација и бројни градитељи започели су градњу јавних грађевина широм царства.<sup>58</sup> Константинова градитељска делатност у потпуности је пратила и његову победничку идеологију,<sup>59</sup> што се може препознати и у архитектури античког Ниша и Медијане и приказивању династичке моћи сувереног цара. Геометријска и фигурална декорација и репертоар скулптура у Медијани јасно изражава пагански елитизам касне антике, али и истанчан укус новог власника. Различито стилско обликовање архитектонске пластике, преузимање са других грађевина, репертоар скулптура датованих од краја II века, више различитих радионица у изради мозаика, показује брзину градње, али и синкретизам и посебан однос према високим уметничким донетима у архитектури и уметности. Градитељски опус цара Константина потребно је посматрати као реновирање највећих вредности архитектуре и уметности из историје Римског царства. Изградња, реконструкција и реупотреба архитектонских сполија и колекција скулптура била је заснована на најбољим античким традицијама и филозофији у архитектури.<sup>60</sup>

У резиденцијалној архитектури Константин преузима установљени модел организације царских палата и вила са циљем наглашавања архитектуре елементима конструкције и примењене декорације у функцији царског тријумфа – адвентуса. Са највећом пажњом приступило се уређењу сале за аудијенцију (*consistorium*), где је био предвиђен завршни чин обожавања (*adoratio*). У обради зидова и подова нису били занемарени ни простори намењени за банкет (*trichorum*), као ни приватне собе и терме за боравак и уживање. У укупном приказивању архитектуре било је важно приказати сувереност

и престиж, али и царско порекло обележавањем места његовог рођења. Постављање скулптуре *Dea Dardaniae*, божанства домовине (*dea patriae*), у близини јужног трема и простора намењеном чекању (*salutatorum*) има посебну поруку и пропагандни карактер, па је тиме још наглашенији идеолошки карактер у архитектури Константинове виле у Медијани.

#### Литература:

- Братинић Р. 1936, *Археолошка истраживања у Брзом Броду*, Старијар XIII, 199–204.
- Васић М. 2013, *Градови и царске виле у римским провинцијама на територији садашње Србије*, Константин Велики и Милански едикт 313, Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије, ур. И. Поповић, Београд, 76–101.
- Васић М., Милошевић Г., Гавриловић Н. 2014, *Истраживања Медијане у 2010. и 2011. години*, Старијар LXIV, 231–263.
- Васић М. и др. 2016, *Константинова вила на Медијани*, Ниш.
- Јеремић Г. 2006, *Мозаици Медијане – нека размајрања*, Ниш и Византија IV, ур. М. Ракоција, Ниш, 145–158.
- Каниц Ф. 1985, *Србија, Земља и становништво. Од римског доба до краја XIX века*, књ. 2, Београд.
- Лекић Т. и др. 2014, *Конзервација, рестаурација, реконструкција и презентација фрагмената зидних слика из римског периода са археолошког налазишта Медијана код Ниша*, Зборник Народног музеја у Нишу 23, 239–249.
- Милошевић Г. 2005, *Италијански план Ниша из 1719. године као повод за реконструкцију изгледа средњовековног и античког града*, Ниш и Византија II, ур. М. Ракоција, Ниш, 149–162.
- Милошевић Г. 2013, *Архитектура резиденцијалног комплекса на Медијани*, Константин Велики и Милански едикт 313, Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије, ур. И. Поповић, Београд, 118–125.
- Милошевић Г. 2013а, *Грађевинска делатност Константинова Великог на Медијани*, Пешчаник: часопис за историографију, архивистику и хуманистичке науке XI–11, 86–95.
- Милошевић Г., Васић М., Гавриловић Н. 2013, *Вила са октогоном на Медијани у Нишу*, Саопштења XLV, 7–26.
- Оршић Славетић А. 1934, *Археолошка истраживања у Нишу и околини*, Старијар VIII–IX, 305–310.
- Петровић П. 1976, *Ниш у античко доба*, Ниш.
- Петровић П. 1993, *Naissus – задужбина цара Константинова*, Римски царски градови и палате у Србији, ур. Д. Срејовић, Београд, 57–81.
- Петровић П. 1994, *Медијана, резиденција римских царева*, Београд–Ниш.
- Петровић П. 1996, *Медијана. Античко насеље са вилама*, Старијар XLVII, 295–300.
- Поповић И. 2008, *Dea Dardania из Медијане и сродни синоними из балканских провинција царства*, Ниш и Византија VI, ур. М. Ракоција, Ниш, 31–43.
- Поповић И. 2013, *Sirmium и Naissus као центри израде, тезаурисања и дистрибуције предмета од племенитих метала*, Константин Велики и Милански едикт 313, Рађање хришћанства у римским провинцијама на тлу Србије, ур. И. Поповић, Београд, 162–172.

\*

Brenk B. 1987, *Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus ideology*, *Dubarton Oaks Papers* 41, 103–109.

Bužančić R. 2011, *Split, Dioklecijanова palača, Kastron Aspalathos i njegov palatium sacrum*, *Klesarstvo i graditeljstvo XXII/1–2*, 4–39.

- Curčić S. 1993, *Late-Antique Palaces: The Meaning of Urban Context*, *Ars Orientalis* 23, 67–90.
- Ellis S. P. 1988, *The End of the Roman House*, *American Journal of Archaeology* 92/4, 556–576.
- Gavrilović Vitas N., Milošević Jevtić G., Crnoglavac V. 2016, *Stibadium B of Villa with peristyle at Mediana*, *Старинар* LXVI, 81–102.
- Kinney D. 1997, “*Spolia damnatio*” and “*spolia memoriae*”, *Memoirs of American Academy in Rome* 42, 117–148.
- Kinney D. 2001, *Roman Architectural Spolia*, *Proceedings of the American Philosophical Society* 145, 138–161.
- Lavan L. 1999, *The Residences of Late antique governors: a Gazetteer*, *Antique Tardive* 7, 135–164.
- Lavan L. 2001, *The praetoria of civil governors in late antiquity*, *Recent Research in Late Antique Urbanism*, ed. L. Lavan, Portsmouth, Rhode Island, 3–56.
- Lavin I. 1962, *The House of the Lord: Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and the Early Middle Ages*, *The Art Bulletin* 44/1, 1–27.
- Mango C. 1995, *Ancient Spolia in the Great Palace of Constantinople*, *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 645–657.
- Mekdonald V. 2007, *Rimski arhitekti*, *Arhitekta profesija kroz istoriju*, ed. S. Kostof, Beograd, 35–58.
- McKay A. G. 1998, *Houses, Villas and Palaces in the Roman World*, Baltimore.
- Milošević G. 2011, *A residential complex at Mediana: the architectural perspective*, *Bruckneudorf und Gamzigrad. Spätantike Paläste und Großvillen im Donau-Balkan-Raum*, Hrsg. G. von Bülow, H. Zabehlicky, 167–176.
- Milošević G., Peters D., Wendling H. 2011, *Geophysical Survey at Late Roman Mediana*, *Старинар* LXI, 275–284.
- Petrović P. 1995, *Villa and domus tribuni at Mediana*, *The Age of Tetrarchs*, ed. D. Srejović, Belgrade, 32–241, fig. 1–5.
- Trovabene G. 2005, *Divinità e personificazioni fluviali nei pavimenti musivi tardo antichi: aspetti iconografici e variazioni semantiche*, *Ниш и Византија III*, ур. М. Ракоција, Ниш, 19–130.
- Trovabene G. 2006, *Mosaici pavimentali della villa di Medijana (Niš): analisi e confronti*, *Ниш и Византија IV*, ур. М. Ракоција, Ниш, 127–144.
- Vasić M. 2006, *Stibadium in Romuliana and Mediana*, *Felix Romuliana – 50 Years of Archaeological Exavations*, Belgrade, 69–75.
- Vasić M. 2008, *Prolasci i boravci rimskih imperatora kroz Niš krajem III i u IV veku*, *Naissus I*, 7–23.
- Vasić M. 2005, *Mediana – domaine impérial ou bien privé?*, *Römische Städte und Festungen an der Donau, Akten der regionalen Konferenz*, organisiert von A. von Humboldt-Stiftung, Hrsg. M. Mirković, Beograd, 167–176.
- Wilson R. J. A. 2011, *The fourth-century villa at Piazza Armerina (Sicily) in its wider imperial context: a review of some aspects of recent research*, *Bruckneudorf und Gamzigrad. Spätantike Paläste und Großvillen im Donau-Balkan-Raum*, Hrsg. G. von Bülow, H. Zabehlicky, 55–88.
- Wulf-Rheidt U. 2007, *Residerien in Roman oder in der provinz? Der kaiserpalast Felix Romuliana im Spiegel der tetrarchischen residenzbaukunst*, *Roms erbe auf dem Balkan, Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien*, Hrsg. U. Brandl, M. Vasić, Mainz am Rhein, 59–79.
- Wulf-Rheidt U. 2011, *Die Entwicklung der Residenz der römischen Kaiser auf dem Palatin vom aristokratischen*, *Bruckneudorf und Gamzigrad. Spätantike Paläste und Großvillen im Donau-Balkan-Raum*, Hrsg. G. von Bülow, H. Zabehlicky, 1–17.
- Mekdonald V. L. 2007, *Rimski arhitekti*, *Arhitekta. Profesija kroz istoriju*, ur. S. Kostof, Beograd, 35–58.
- Zotović Lj., Petrović N. 1969, *Medijana, Brzi Brod, Niš – antička carska palata*, *Arheo-loški pregled* 11, 185–186.



The antique settlement at Mediana represents a unique architectural complex along the route of a Roman road (*via publica*) in the direction of Serdica and Constantinople. In terms of their organisation, structure and decorations, the complexity of the buildings at Mediana exhibits several different functions of private, public and economic character with a clear emphasis on the residential (Fig. 1). The forming of the settlement from small economic holdings (*villa rusticae*) to the centre of the residence is closely linked to Naissus in the suburb of which it was created in the first place.

In the central part of the settlement there is a spatial building of an elongated form, with the surface area of around 600 m<sup>2</sup>. In its north section, at the axis of the entrance, there is a large room with a semi-circular – apsidal ending reinforced with pilasters. The architectural assembly of the room with the apse, as well as the central part of the north wing of the building dominate the presentation of the overall architecture. The architectural context and the manner of decoration clearly confirm that the room with the apse held a special place and had particular significance within the complex at Mediana during a longer period of time.

The archaeological and architectural context suggest that the massive walls of the room and the reinforcement in the shape of counterforts, the walls of the side rooms in the east and west, the substructure and the plastered floor were all done in the same manner and using the same construction technique and therefore it may be concluded that they belong to the first construction phase. The heating system constitutes a unique architectural concept made during the first construction phase (Fig. 2, 5, 6). The general appearance of the room established during the first construction phase was kept throughout the 4<sup>th</sup> century.

During the first construction phase, with the construction of buildings that had public purpose and the introduction of administrative functions, Mediana acquired the status of an imperial domain (*patrimonium*), under the supervision of the state, high state officials or representatives of the court. The monumental building with numerous rooms of different purposes gathered around a large courtyard, with a spatial room opposite the entrance may be generally observed as a building of a central distribution organised in the architectural form of a praetorium. The function of the hall with the apse was to hold receptions and organise banquets there.

The second construction phase at Mediana which started around the year of 330 has been linked to the architectural ambitions which Constantine the Great had for his native town. In addition to the housing and economic significance, in its architecture it is possible to distinguish clearly the elements of residential character. With the reconstruction of the settlement, the central part is organised as a villa with peristyle. The room with the apse got a completely modified interior appearance. Marble cover slabs and marble ribbons in combination with frescoes were used for the wall decoration. At the entrance into the room, there used to be a podium, as an elevated part of the porch, with open-gable roof and a triangular gable carried by massive marble columns. The double

door, with an architrave above and with marble jambs separated the area of the podium from the room itself.

The floor of the room and the floor of the podium were covered in mosaics done in the *opus tessellatum* technique. Geometrical motifs are predominant. With their quality two figural depictions stand out in particular. In the room, within a four-pointed star, in a circle medallion, there is a depiction of the head of Medusa. Serpents are intertwined into her strands of hair while on the top of her head there are spread wings. The mosaic on the podium includes a composition of a river deity and a mythological depiction of Leda and the Swan (Zeus) (Fig. 6).

In residential architecture, Constantine takes over the established model of organising imperial palaces and villas with the aim to emphasise the architecture using structural elements and applied decoration in the function of the imperial triumph – *adventus*. The arrangement of the audience hall (*consitorium*) where it was envisaged to conduct the final act of adoration (*adoratio*) was done with utmost care. During the finishing of the walls and floors not even the areas earmarked for the banquet (*trichorum*) or the private chambers and *thermae* used for staying there and leisure were neglected. In the architecture of Constantine's Villa it is possible to recognise the formal access path and the areas for announcements (*salutatorium*) and waiting. The triumphal procession entered the peristyle through a number of passages, from the gate in the shape of a triumphal arch, through vestibule and entrance with two pylons. The ceremonial access path through the peristyle ended in the audience hall (*consitorium*) and the banquet hall (*trichorum*). The privacy of some sections in the north was achieved by building two smaller *stibadia* for feasts (Fig. 7–10).

Роза Г. Дамико\*

Национална пинакотека, Болоња

Сања Р. Пајић

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Одсек за примењену и ликовну уметност

Катедра за општеобразовне предмете

\* [rosa.damico176@alice.it](mailto:rosa.damico176@alice.it)

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир (бр. 178018), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

## Маестро ди Фаенца: уметничке везе између Истока и Запада у XIII веку\*\*

**Апстракт:** Текст је посвећен сликама насталим у другој половини XIII века које се чувају у Националној пинакотеци у Болоњи. Приписане су анонимном сликару названом Маестро ди Фаенца (Мајстор из Фаенце) по слици која се налази у овом граду. Данас су у Болоњи сачуване три сцене – Рођење Христово, Скидање с крста и Ойлакивање Христово, док је четврта слика, с представом Свлачење Христове одеће, украдена 1961. године, позната захваљујући фотографијама. У средишту студије су различита мишљења везана за питања да ли све наведене слике припадају једној целини, да ли их је насликао један уметник, као и указивање на њихове иконографске особености које потичу из византијске традиције. Посебан нагласак је стављен на ретко приказивану сцену Свлачење Христове одеће, француског порекла, која би могла да упути на провенјенцију слика.

**Кључне речи:** Maestro di Faenza, Мајстор из Фаенце, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Национална пинакотека у Болоњи, Свлачење Христове одеће, сликарство XIII века, французи

**Abstract:** The text is dedicated to the paintings kept at the National Art Gallery of Bologna (Pinacoteca Nazionale di Bologna) created in the second half of the 13<sup>th</sup> century. They have been attributed to an anonymous painter called Maestro di Faenza after a painting that is kept in this town. Today, there are three scenes kept in Bologna – Birth of Christ, Descent from the Cross and Lamentation of Christ, while the fourth painting, with the depiction of the Disrobing of Christ, stolen in 1961, is known thanks to photographs. The centre of the study deals with different opinions linked to the issue whether all of the said paintings belong to a single ensemble, as well as whether they were painted by one single artist, and it also points out their iconographic specificities that originate in the Byzantine tradition. A particular attention is put on the rarely shown scene Disrobing of Christ, of Franciscan origin, that could suggest the provenance of the paintings.

**Key words:** Maestro di Faenza, Pinacoteca Nazionale di Bologna, National Art Gallery of Bologna, Disrobing of Christ, 13<sup>th</sup>-century painting, Franciscans

СЛИКЕ ИЗ XIII ВЕКА У НАЦИОНАЛНОЈ ПИНАКОТЕЦИ У  
БОЛОЊИ И МАЕСТРО ДИ ФАЕНЦА:  
ИСТОРИЈСКО-КРИТИЧКИ ОСВРТ

Међу најстаријим делима која се чувају у богатим збиркама Националне пинакотеке у Болоњи (Pinacoteca Nazionale di Bologna) налазе се три слике на дасци малих димензија, датоване у другу половину XIII века (инв. бр. 310). На њима су приказане сцене Рођења Христовог, (22 x 27,5 cm, сл. 1), и две епизоде Христових страдања: Скидање с крста, (21 x 25 cm, сл. 2), и Ойлакивање Христово (20,7 x 25 cm, сл. 3). Још једна слика, украдена 1961. године, али позната захваљујући фотографијама,



1. Рођење Христово, Национална пинакотека, Болоња  
(фото: Инјернеј)

1. Birth of Christ, Pinacoteca Nazionale, Bologna  
(photo: Internet)

<sup>1</sup> Cammarota 1997: 733, n. 835.

сличних одлика и димензија, била је део серије. На њој је илустрована, у италијанској уметности веома ретка тема *Свлачење Христове одеће*, (21,5 x 27 cm, сл. 4). Иако порекло слика није утврђено, углавном је прихваћена претпоставка да су припадале црквама и манастирима који су између 1797. и 1810. године затворени по налогу владе наполеоновске Цисалпинске републике. Од тада, па до 1844. године, када су пренете у Пинакотеку Академије ликовних уметности (Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti), потоњу Националну пинакотеку, биле су смештене у једном од депоа намењених чувању дела из опустелих споменика. Преношење у болоњску пинакотеку упућује на то да су припадале некој цркви у овом граду или његовој околини, будући да су дела и предмети из затворених цркава са ове територије пребачена у Пинакотеку. О томе да су слике биле болоњске провенијенције, могао би да посведочи и каталог из 1820. године, сачуван у рукопису, настао више од две деценије пре преношења у пинакотеку. Ту су побројани *Рођење Христово* и *Скидање с крста*,<sup>1</sup> као и „две слике које представљају једна Господа у тренутку када ће бити разапет, а друга полагање у гроб“<sup>2</sup> – без





2. Скидање с крста, Национална библиотека, Болоња  
(фото: Интернет)

2. Descent from the Cross, Pinacoteca Nazionale, Bologna  
(photo: Internet)

<sup>2</sup> „[...] due quadri rapp.ti uno N.S. in atto d'essere Crocifisso, ed altro messo nel sepolcro“, Cammarota 1997: 733, inv. 861–862.

<sup>3</sup> Giorgi 2004: 48.

<sup>4</sup> Malaguzzi Valeri 1928: 22, n. 316; Giorgi 2004: 48.

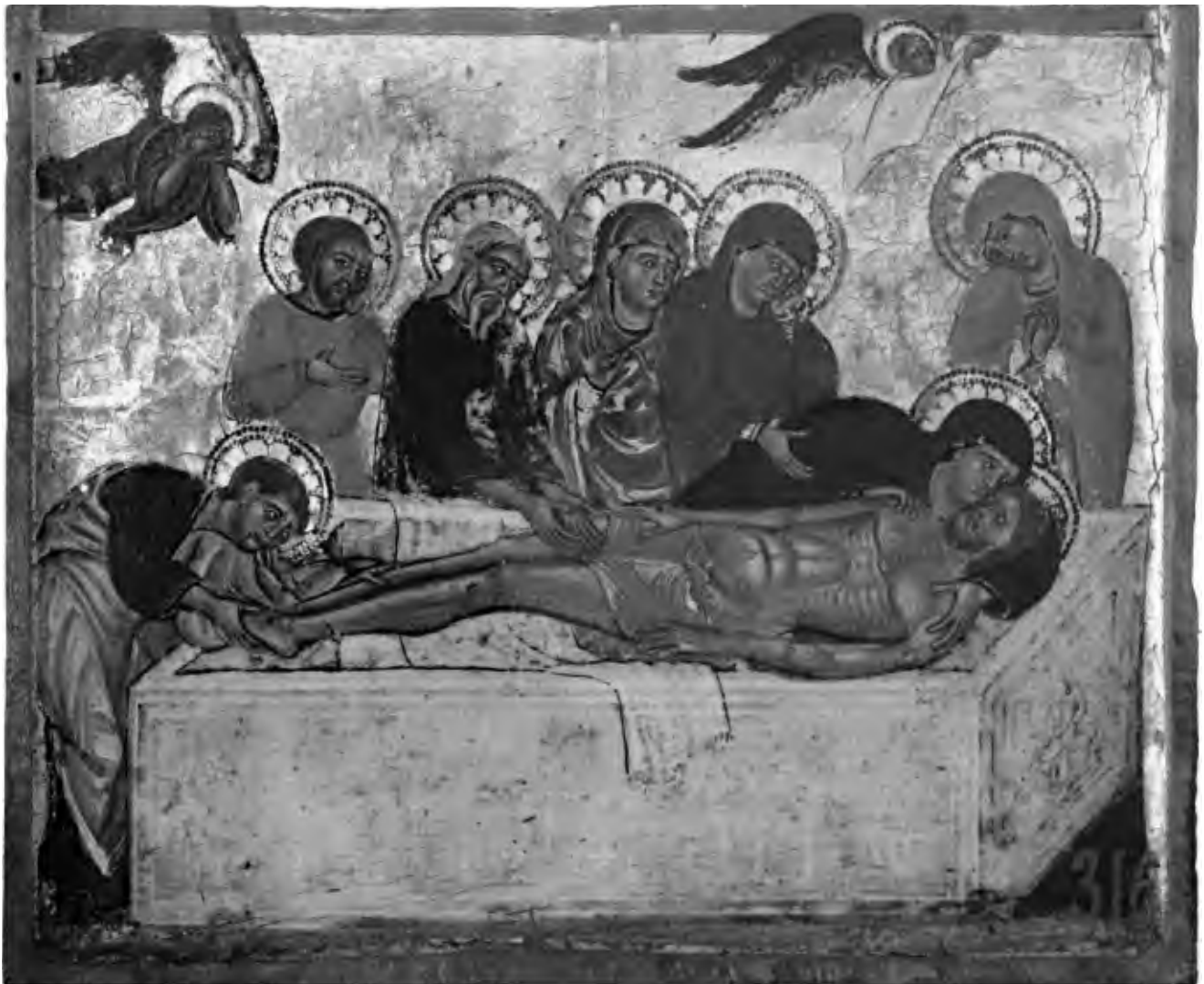
<sup>5</sup> „Quadri [...] aggiunti nel 1844 [...]“, Giordani 1846: 40, n. 316.

<sup>6</sup> „Greci dei bassi tempi“, Giordani 1853: 46.

<sup>7</sup> Мора се истаћи да се већ у поменутом непубликованом каталогу из 1820. године *Рођење Христово* сматра „грчким радом“ („lavoro greco“), као што је „грчки стил“ („stile greco“) приписан *Скидању с крста*, в. Cammarota 1997: 733. Ово мишљење понавља се у старим водичима болоњске пинакотеке (1876, 1878, 1879, 1883, 1894, 1895, 1899, 1906, в. Giorgi 2004: 49) све до Фердинанда Родригеза, који је о сликама писао као о „итало-

сумње – *Свлачење Христове одеће* и *Ојлакивање Христово*, чије се димензије поклапају са сликама које се овде разматрају.<sup>3</sup> По преношењу у пинакотеку, слике су обједињене заједничким оквиром типа „сансовино“ и заведене под једним каталошким бројем, како се наводе у водичу Франческа Малагузија Валерија из 1928. године.<sup>4</sup> Први пут се помињу у збиркама пинакотеке у музејском водичу који је одмах по преузимању саставио Гаetano Ђордани, где се побрајају међу „сликама донетим 1844. године“.<sup>5</sup> Исти истраживач, у наредном издању водича, приписао их је „Грцима из давних времена“:<sup>6</sup> веза с византијском уметношћу, јасно изражена, дуго је понављана у италијанској историографији, без дубље анализе.<sup>7</sup>

Нову хипотезу о културном миљеу из којег би могле потицати слике изнела је 1929. године Евелин Сандберг Вавала. Ова научница, која је најпре прихватила идеју о „итало-византијској“ основи дела,<sup>8</sup> убрзо након тога, потврђујући присуство утицаја



3. Ойлакивање Христово, Национална пинакотека,  
Болоња (фото: Интернет)

3. Lamentation of Christ, Pinacoteca Nazionale, Bologna  
(photo: Internet)

-византијској школи“ (scuola italo-bizantina), в. Rodriguez 1957: 28. И велики познавалац византијске уметности Габријел Мије дефинисао их је као „италијанско-грчку“ школу, в. Millet <sup>2</sup>1960: 105, 384, 482, 502, 516.

<sup>8</sup> Sandberg Vavalà 1929a: 64–84.

<sup>9</sup> Sandberg Vavalà 1929b: 279, 290, fig. 252, 450, n. 39, 464, n. 87.

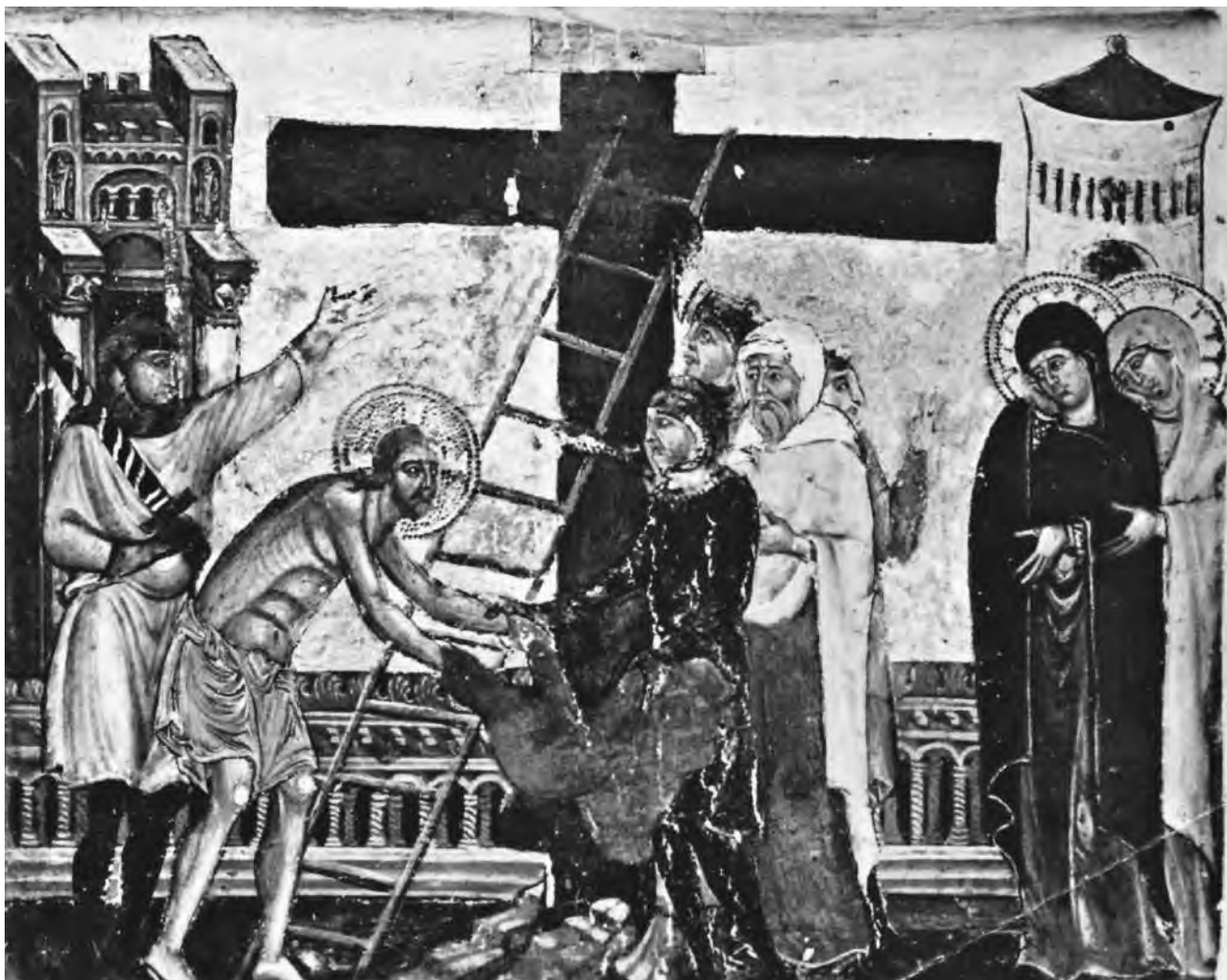
<sup>10</sup> Bettini 1944: 28, figs. 8–11.

<sup>11</sup> Lazareff 1965: 20.

са Истока, сврстала је слике у болоњску уметност позног XIII века.<sup>9</sup> С друге стране, Серђо Бетини, један од најзначајнијих истраживача веза између италијанске, пре свега венецијанске, и византијске уметности, и то у тренутку када италијанска научна јавност није показивала интерес за ову врсту проучавања, препознао је венецијанску провенијенцију слика, истичући нехомогеност групе: по његовом мишљењу, *Рођење* и *Свлачење Христове одеће* показују афинитете ка мозаицима изведеним у другој половини XIII века у венецијанској цркви Светог Марка (San Marco), док су *Скидање с крста* и *Ойлакивање Христово* блиски фрескама у капели Орландини (Cappella Orlandini) у цркви Светих апостола (Chiesa dei Santi Apostoli) у истом граду, датованим у XIII–XIV век.<sup>10</sup> Претпоставку о венецијанском пореклу, засновану, пре свега, на иконографским одликама, касније је подржао и Виктор Лазарев.<sup>11</sup>

За разлику од наведеног, Едвард Гарисон предложио је приближавање болоњских дела другој слици, нешто већих димензија, сачуваној у Градској пинакотеци у Фаенци (Pinacoteca





4. Свлачење Христове одеће, непозната локација  
(фото: Инјернеј)

4. Disrobing of Christ, unknown location  
(photo: Internet)

<sup>12</sup> Garrison 1949: 17, 114, n. 294, 236, n. 664.

<sup>13</sup> „[...] un piccolo maestro che mitiga il bizantinismo locale con una più accentuata umanità italiana [...]“, Garrison 1949: 17.

Comunale di Faenza), на којој се у горњем делу појављује посебна верзија *Распећа Христовог*, док је сцена у доњем делу, после различитих тумачења, данас идентификована као *Вазнесење Светиог јеванђелисте Јована*, (инв. бр. 98), димензија 35 x 28 cm, сл. 5).<sup>12</sup> По мишљењу овог научника, и болоњске и слика из Фаенце могу се приписати позном XIII веку, а припадале су истом декоративном циклусу, насликаном руком једног уметника. Овог анонимног сликара, за кога сматра да је поникао у ромањолској уметничкој средини, назвао је Маестро ди Фаенца – Мајстор из Фаенце (Maestro di Faenza, активан у другој половини XIII века), уз оцену да је у питању „мали мајстор који ублажава локални византинизам наглашавајући италијански хуманизам“<sup>13</sup> – истичући, дакле, карактеристике које су, иако уз одређену задршку, допринеле да порекло сликара буде повезано с Тосканом.

Претпоставка о припадности свих дела једном циклусу више пута је преиспитивана у науци, при чему се мора истаћи да ове слике нису пробудиле веће интересовање истраживача. Заправо, чак је и почетно спајање четири болоњске слике након

<sup>14</sup> Giorgi 2004: 49.<sup>15</sup> Cippini 1951–52: 15–22, fig. 4.<sup>16</sup> Tambini 1982: 12, 45–48.<sup>17</sup> Valagussa 1995a: 146, n. 2, 148–151, nn. 3a–c; Valagussa 2000: 184–185, n. 46; Valagussa 2002: 120–121, n. 9.<sup>18</sup> „[...] fuor di dubbio, e che le pur riconoscibili differenze di stile tra la Natività e le altre scene non implicassero un riferimento a personalità diverse“, Valagussa 2002: 120.<sup>19</sup> „[...] di restauro o di reintegrazione, ad ampliamenti del contesto originario o anche alla presenza di collaboratori, attivi all'interno di uno unitario gruppo di dipinti [...]“, Valagussa 2002: 120.<sup>20</sup> „[...] a mezza via [...]“, Valagussa 1995: 76.<sup>21</sup> Bellosi 2000: 203–207, n. 52.<sup>22</sup> За дискусију и библиографију в. Пајић, Дамико 2013: 279–282.<sup>23</sup> Valagussa 1995: 76, 146, n. 2; Valagussa 2000: 184–185, n. 46. Овај истраживач потврђује раније изнет став о аутору слике из Будимпеште, в. Boskovits 1990: 104.<sup>24</sup> За дискусију о овом проблему в. Tüskés 2006: 108–110.

преношења у Пинакотеку проистекло пре из препознавања њихових типолошких карактеристика, димензија и времена настанка, него из утврђивања њиховог заједничког порекла. Дискусија је настављена све до најновијих истраживања, али се није дошло до општеприхваћеног закључка. Доста пажње посвећено је питању јединства групе, будући да је примећено да се, у односу на друге сцене, на *Рођењу Христовом* појављују другачији технички и стилски елементи, као што је, на пример, рафинираније извођење пунца на ореолима. Важно је напоменути да ову слику, заједно са изгубљеном сликом *Свлачење Христове одеће*, карактеришу велики проблеми у конзервацији проузроковани драстичним чишћењем, изведеним вероватно 1946. године.<sup>14</sup>

Препознајући разлике у стилу, уз прихватање атрибуције осталих слика Мајстору из Фаенце, Луђијано Купини је изнео став да је сцена *Рођења Христовог* рад другог уметника, можда његовог ученика, тзв. Маистра ди Форли – Мајстора из Форлија (Maestro di Forlì, активан крајем XIII – почетком XIV века), те да припада засебној целини.<sup>15</sup> Иако сагласна с датовањем у последње деценије XIII века, Ана Тамбини одбацила је издвајање *Рођења Христовог* из опуса Мајстора из Фаенце.<sup>16</sup> Слажући се са тим да је у питању једна целина емилијанско-ромањолског порекла, са снажним венецијанско-византијским утицајима, потврдила је атрибуцију или Мајстору из Фаенце или тренутку када је дошло до сарадње између њега и млађег Мајстора из Форлија. Бавећи се овим проблемом у више наврата, Ђовани Валагуса<sup>17</sup> истиче да је припадност једном комплексу свих слика „несумњива, и да разлике препознатљиве у стилу између *Рођења Христовог* и других сцена не подразумевају атрибуирање различитим личностима“. <sup>18</sup> Он сматра да се ради о једном уметнику, који је насликао ове слике у зрелом периоду, а разлике приписује могућим интервенцијама „рестаурације или реинтеграције, проширењу оригиналног контекста или чак присуству сарадника, активних унутар јединствене групе слика“. <sup>19</sup>

У уводном тексту за изложбу посвећену уметности Риминија у XIV веку, исти научник препознао је у стилу Мајстора из Фаенце одлике који га стављају „на пола пута“ <sup>20</sup> између Ђунте Пизана (Giunta Pisano, активан 1229–1254), чији је језик натопљен утицајима савременог византијског сликарства,<sup>21</sup> и стила мајстора који су између 1260. и 1270. године радили у куполи крстионице у Парми (Battistero di Parma). У Парми налазимо један од циклуса у којима су присутне снажне византијске црте, посебно у верзији која се налази на фрескама у српским манастирима Милешева (1224–1227) и Сопоћани (1265–1269), о чему је доста дискутовано у историографији италијанске уметности.<sup>22</sup> Сам Валагуса разматра могућност да се уметник формирао у атељеу који је радио у Парми, што би могло потврдити атрибуцију његовој руци малог панела с *Распећем Христовим*, првобитног дела диптиха сачуваног у Музеју лепих уметности (Szépművészeti Múzeum) у Будимпешти.<sup>23</sup> Ова слика, из времена око 1260. године, дуго је приписивана аутору фресака пармског баптистеријума.<sup>24</sup> Да је припадала фрањевачкој цркви, потврђује представа Светог Фрање испод крста, а могла би бити, по



<sup>25</sup> „[...] delle novità importanti provenienti da Venezia [...]“, Valagussa 1995: 76.

<sup>26</sup> „[...] naturalismo descrittivo [...]“, Valagussa 1995: 76.

<sup>27</sup> По његовом мишљењу, мотиви који су блиски венецијанској уметности могу се наћи, пре свега, „у распореду архитектонских планова, у тродимензионалности као, и у храброј конструкцији дубине“, односно: „[...] nella disposizione delle quinte architettoniche, con scorci tridimensionali ed artifici di profondità [...]“, Valagussa 2002: 120, кат. бр. 9. Овај истраживач наводи, између осталог, и везу са фрескама у капели Орландини у цркви Светих апостола у Венецији, које је, како је речено, већ Бетини (1944: 28) довео у везу са болоњским сликама, пре свега, на основу иконографије. Наглашавамо да наведени односи произилазе пре из угледања на византијске моделе, заједничког свим делима, него што су у питању директни утицаји.

<sup>28</sup> „[...] collocazione culturale intermedia tra la realtà padana e quella lagunare [...]“, Valagussa 1995: 76.

<sup>29</sup> Giorgi 2004: 48–51, n. 5a–d.

<sup>30</sup> Ова научница посебно истиче везу са минијатурама у Градуалу ms. 526 (Graduale del Tempo, ms. 526), приписаном Мајстору Библије из Ђироне, који се чува у Градском музеју средњег века у Болоњи (Museo Civico Medievale di Bologna), в. Giorgi 2004: 50.

<sup>31</sup> „[...] стално упућујући у својим делима на различите византијске моделе, чак и далеке хронологије, што може наговестити да је одређени број грчких рукописа тада био доступан у Болоњи [...]“, односно: „[...] facciamo riferimento costantemente nelle loro opere a modelli bizantini diversi, lontani anche come cronologia, potrebbe far pensare che a Bologna fosse allora disponibili un certo numero di codici greci [...]“, Medica 2000: 129.

<sup>32</sup> „[...] il forte effetto decorativo nelle vesti, lo scarso senso spaziale e compositivo, la fissità di impronta ancora romanica [...]“, Giorgi 2004: 51.

<sup>33</sup> „La resa geometrizzante e un po' astratta dei panneggi [...]“, Giorgi 2004: 51.

<sup>34</sup> „[...] costruzione paratattica della scena [...] sproporzione tra i personaggi [...]“, Giorgi 2004: 51.

<sup>35</sup> „[...] pochi carichi colori [...] raffinata e variata [...]“, Giorgi 2004: 51.

<sup>36</sup> Giorgi 2004: 51.

<sup>37</sup> Giorgi 2004: 50.

мишљењу наведеног истраживача, рани рад Мајстора из Фаенце пре него што се приближио Ђунти, да би потом у свом зрелом стилу попримио утицаје „важних новина пореклом из Венеције“, <sup>25</sup> посебно „дескриптивни натурализам“, <sup>26</sup> карактеристичан за венецијанску културу последње две деценије XIII века. <sup>27</sup> Фаенца, град у Ромањи на раскрсници путева који воде до Равене и Венеције (али такође и до Риминија, до јадранске обале и до централне Италије), може, по њему, представљати прихватљиво место порекла слика: ова географска идентификација истакла би њихов „средишњи културни положај између падског света и лагуне“. <sup>28</sup>

Даља објашњења о културној традицији из које је Мајстор из Фаенце могао да црпи инспирацију предложила је Силвија Ђорђи. <sup>29</sup> Ова научница, поборник става који оспорава јединство групе, указала је на везе између представа *Свлачење Христове одеће*, *Скидања с крста* и *Ојлакивања Христовог* и болоњских минијатура, препознајући одређене блискости с мајстором који је илуминирао Библију, сада у катедрали у Ђирони у Шпанији, сигурно болоњског порекла (Maestro della Bibbia di Gerona, активан током последње четвртине XIII века), <sup>30</sup> а који је, како је већ истакнуто у науци, несумњиво познавао византијске моделе. <sup>31</sup> Ова научница на наведеним сценама налази сличне одлике, иако реинтерпретиране новом мекоћом, која подсећа на савремену италијанску уметност. Другачији је случај с *Рођење Христовим* и сликом из Фаенце. По њој, *Рођење Христово* припада потпуно другачијој уметничкој сфери: елементи као што су „јаки декоративни ефекти на одећи, скромни осећај за простор и композицију, још увек романичка укоченост“, <sup>32</sup> указују на старију уметност (посебно иконографија анђела, у којој препознаје моделе раног XIII века). Према истој научници, „геометризирање и донекле апстрактно приказивање драперије“ <sup>33</sup> представља одјек решења типичних за Мајстора Светог Фрање (Maestro di San Francesco, активан 1250–1280), ангажованог на самом почетку осликавања базилике Светог Фрање у Асизију (Basilica di San Francesco ad Assisi), насупрот сликарству централне Италије, чији су представници, од већ поменутог Ђунте Пизана до Мајстора фрањевачких *Распећа* (Maestro dei Crocifissi francescani, активан у другој половини XIII века), били веома присутни у Емилији и Ромањи, где се њихов утицај ширио, утичући на развој сликарства на овом тлу. Чак су и јасни умбријски утицаји, али различитог порекла, наведени од истог истраживача у „паратактичкој конструкцији сцене [...] диспропорцији између ликова“, <sup>34</sup> што подсећа на уметност Сполета седме и осме деценије XIII века. Хроматски распон на *Рођењу Христовом*, решен с „мало боја“, по овој научници, разликује се од „рафинираних и разноврсних“ <sup>35</sup> боја на сценама приписаним са више сигурности Мајстору из Фаенце. <sup>36</sup> Што се тиче слике из Фаенце, научница препознаје – нарочито у суптилнијем приказу инкарната – утицаје новина које је увео Ђунта Пизано током свог каснијег рада, приписујући је зрелој фази Мајстора из Фаенце и негирајући припадност истој целини са болоњским сликама. <sup>37</sup> Измена колорита одеће протагониста могла би заиста да упути у том правцу, будући да је уобичајено да се на композицијама које припадају

<sup>38</sup> У средњем веку термин *досале* односи се на целине, рађене најчешће на дасци, али и на површинама од других материјала, смештене у олтару, при чему нису нужно везане за зид; у неким случајевима, као што је монументална целина коју је 1308–1311. године Дучо ди Буонинсења (Duccio di Buoninsegna, око 1255/1260–1318/1319) насликао за катедралу у Сијени, сцене малих димензија смештене су на бочним странама и испод средишње сцене са представом *Maestà*, као и на полеђини слике, где су могли да их виде само они који су се налазили у олтарском простору. Почевши од XI века, када је, у складу са реформом Латинске цркве, установљено да се свештеник који је претходно држао мису окренут ка верницима окреће ка мензи, где се дешава евхаристичка мистерија, досали су у великој мери заменили антепендије (*antependia*), који су се налазили на предњем делу мензе. Досали на дасци су претходници олтарских пала, ретабла и великих олтарских целина ренесансног и барокног периода. На досалима, христолошке теме су у почетку биле поређане вертикално, да би потом биле сложене хоризонтално, у више зона, бочно од централне представе, како би се ликовним језиком евоцирали догађаји који се помињу на богослужењу.

<sup>39</sup> Valagussa 2002: 120, n. 9; Giorgi 2004: 50, са претходном библиографијом; D'Amico 2000: 278.

<sup>40</sup> Уп. Giorgi 2003: 66–71, nn. 5–8.

<sup>41</sup> Torriti 1977: 28, 30, fig. 15; D'Amico 2000: 278.

<sup>42</sup> Bellosi 1991: 6–20, са литературом.

<sup>43</sup> Giorgi 2004: 50.

<sup>44</sup> Medica 2004: 51–52, nn. 6a–6b.

<sup>45</sup> За ово крило в. Volpe 1995: 172, n. 13; D'Amico 2000: 278.

јединственом циклусу карактеристике насликаних фигура, укључујући и боју одеће, понављају на свим сценама, док је, на пример, на две епизоде представљене на слици из Фаенце огртач јеванђелисте Јована сиве боје, а на *Скидању с крста* и *Ојлакивању Христовом* ружичаст.

## СЛИКЕ МАЈСТОРА ИЗ ФАЕНЦЕ И ТИПОЛОГИЈА ДОСАЛА

Без обзира на то да ли су болоњске *Сторијетте* (*Storiette*) припадале једној или различитим целинима, на основу карактеристика и малих димензија може се рећи, без икакве сумње, да су првобитно биле део једног или више досала (*dossale*),<sup>38</sup> диптиха или бочних крила неке посебно поштоване представе.<sup>39</sup> Досали, намењени богослужбеној употреби, били су распрострањени нарочито током XIII века и у почетним деценијама следећег, када почињу да добијају монументалне размере. Сачуване су значајне целине: на њима су приказани мање или више опсежни циклуси сакралне историје, пре свега детињства и страдања Христовог, према литургијској години, понекад у комбинацији са хагиографским сценама у случајевима када је централни део посвећен некој светитељској фигури. Блиске карактеристике виде се, на пример, на сликама сличних димензија, данас растурених између Сијене и неколико светских музеја, приписаних двојци важних локалних мајстора друге половине XIII века – Гвиду да Сијена (Guido da Siena, око 1230 – око 1280) и Дијетисалву ди Спеме (Dietisalvi di Speme, активан 1259–1288).<sup>40</sup> У ранијој историографији повезане са тзв. *Досалом из Бадија Арденге* (*Dossale di Badia Ardenga*) дванаест сцена – шест посвећених детињству и шест страдању Христовом – показују различит степен очуваности: првобитно су, по мишљењу неких научника, могле бити бочна крила култне слике, идентификоване или као *Maestà*, коју је 1275–1280. године Гвидо насликао за цркву Светог Доминика (San Domenico) у Сијени,<sup>41</sup> или као *Madonna del Voto*, за коју се дуго веровало да је дело истог уметника, а сада је приписана Дијетисалву ди Спеме, а настала је око 1267. године такође за сијенску катедралу без обзира на то да ли се налазила на главном олтару<sup>42</sup> или у бочној капели Светог Бонифација (San Bonifacio).<sup>43</sup> Сличну везу између сцена Христовог детињства и страдања налазимо и на неким сликама на дасци које су сачуване у Емилији и Ромањи, све малих димензија. Такве су, на пример, када се ради о Болоњи, две слике на дасци из Националне пинакотеке, вероватно првобитно уједињене као диптих, приписане анонимном болоњском сликару активном на прелазу из XIII у XIV век, у литератури поистовећеним са аутором *Богородице са дејтејом* у цркви Светог Николе дељи Албари (San Niccolò degli Albani) у истом граду.<sup>44</sup> Што се тиче уметности Риминија, довољно је подсетити на диптих Ђованија да Римини (Giovanni da Rimini, активан 1292–1309), настао око 1300–1305. године, чије је једно крило у Националној галерији (National Gallery) у Лондону, док је друго, на коме се *Рођење Христово* појављује заједно са епизодама *Страдања* и *Васкрсења Христовог*, изложено у римској Националној галерији старе уметности (Galleria Nazionale d'Arte Antica).<sup>45</sup>

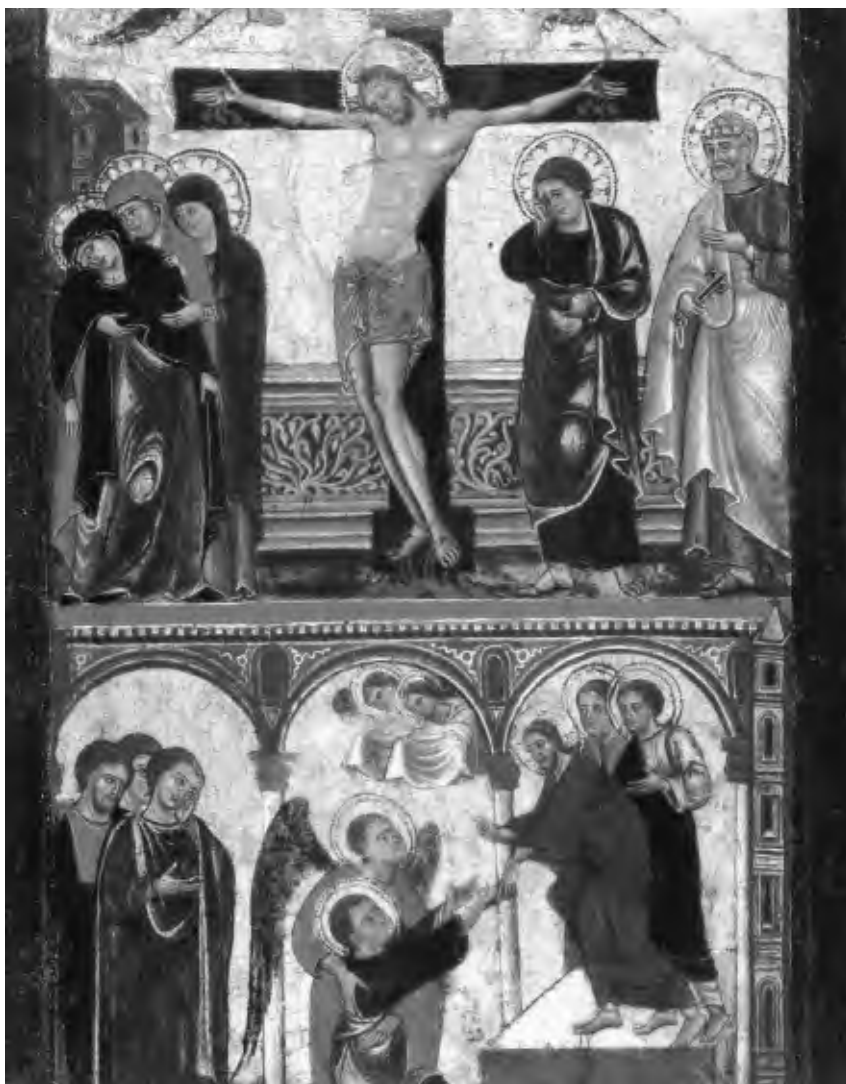
<sup>46</sup> И Миклош Бошковић је препознао снажне утицаје источног порекла у иконографији сцена, в. Boskovits 1965: 77, fig. 9; Boskovits 1973: 339–352.

<sup>47</sup> D'Amico 2000: 278.

<sup>48</sup> Присутност снажних утицаја византијске неохеленистичке уметности XIII века потврђују фреске крстионице у Парми, настале између 1260. и 1270. године, в. Пајић, Дамико 2013: 279–294, као и фреске из око 1294. године, које су некада красиле зидове олтарског простора у опатији Светог Вартоломеја (San Bartolomeo – San Bartolo) у Ферари, данас у Националној пинакотеци у истом граду (Pinacoteca Nazionale di Ferrara), в. Д'Амико 2016: 9–22, са библиографијом. Ферарски циклус, као израз другачије културе, упркос заједничком афинитету према најновијим византијским уметничким тенденцијама, нема, за разлику од пармских фресака, сличности са сликарством Мајстора из Фаенце, како је с правом тврдио Валагуса (2002: 148).

## ИКОНОГРАФИЈА СЦЕНА И ВИЗАНТИЈСКИ УТИЦАЈИ

Иконографија слика Мајстора из Фаенце, као што је већ истакнуто у науци, иако у различитом обиму, преводи, премда на „провинцијални“ начин, најновије моделе византијског порекла,<sup>46</sup> са очигледним утицајем неохеленизма из доба препалеолошке и палеолошке уметности,<sup>47</sup> присутне у Емилији и Ромањи у другој половини XIII века.<sup>48</sup> Распрострањеност сличних модела, који су допрли до Италије посредством цртежа, илуминираних рукописа или култних предмета, али и захваљујући директном присуству уметника који су долазили из Византије, била је оснажена посредством италијанских центара који су дошли у непосредну везу са прототиповима: одлучујући утицај на културу Емилије и Ромање, осим Венеције и јадранских лука, имала су и места у средњој Италији, од Тоскане – са посебном улогом Пизе и делимично Сијене – до Умбрије, почевши од Асизија, одакле је, као што је поменуто, неохеленизам Ђунте, било директним утицајем било посредством Мајстора фрањевачких распећа, дошао до Марки и до Ромање, укључујући и Болоњу.



5. Распеће Христово и Вазнесење  
Светог јеванђелисте Јована,  
Градска пинакотека, Фаенца  
(према: Valagussa 1995b)

5. Crucifixion of Christ and Ascension  
of St. John the Evangelist,  
Pinacoteca Comunale, Faenza  
(according to: Valagussa 1995b)



<sup>49</sup> Валагуса (2002: 120) истиче „велики саркофаг у првом плану“ („largo sarcofago in primo piano“) на сцени *Ойлакивања Христовог*, и „низ лукова надвишених архитравом на избоченим зградама“ („serie di arcate sormontate da un architrave su mensole sporgenti“) у позадини представе *Свлачење Христове одеће*, који, по његовом мишљењу, алудирају на зидове Јерусалима. Овог аутора фасада куле са „нишама, пиластрима, терасама“ („nicchie, lesene, terrazze“) на истој сцени евоцира на венецијанско посредовање. И други истраживачи су ове архитектонске елементе довели у везу са византијским моделима, в. D'Amico 2000: 278.

<sup>50</sup> D'Amico 2000: 278–282, nn. 82–84.

<sup>51</sup> Tambini 1982: 45–48.

<sup>52</sup> „Догађај је описан веома упечатљиво, у тренутку када је апостол, већ на самрти, добровољно сишао у гроб који су за њега ископали ученици, подигнут од анђела и готово истргнут од Христа, који се појављује да би га спасао, са два светитеља, у присуству својих следбеника“, односно: „L'evento è descritto con molta efficacia, cogliendo il momento in cui l'apostolo che, già prossimo a morire, si era volontariamente calato nella fossa scavata per lui dai discepoli, viene sollevato da un angelo e quasi tirato a forza da Cristo, comparso con due Santi a salvarlo, alla presenza dei suoi seguaci“, Tambini 2006.

<sup>53</sup> Valagussa 2002: 120, n. 9; Giorgi 2004: 49, nn. 5a–d.

<sup>54</sup> О вези између ове две теме, са изворима, в. Maguire 1977: 139; Maguire 1981: 96–108.

<sup>55</sup> Millet <sup>2</sup>1960: 105, fig. 46.

Сцене су приказане на златном фону, данас углавном истрвеном. Са изузетком *Рођења Христовог*, све су представљене са архитектуром у позадини која имитира најраспрострањеније мотиве у тадашњој византијској уметности, већ широко репродуковане у Италији.<sup>49</sup>

Посебна иконографија карактерише слику из Фаенце (сл. 5): на *Распећу Христовом*, насликаном у горњем делу, византијске форме филтриране су кроз западне ритмове, типичне за централну Италију. Приказ Богородице, која није положена на земљу, већ је придржавају жене из пратње, подсећа на прототипове, ревидиране у светлу појачане патетике, каква се налази у уметности од Тоскане до Емилије и Венеције.<sup>50</sup> Особеност у односу на стандардну иконографију представља фигура десно од посматрача, иза канонске представе Светог јеванђелисте Јована, у којој се лако може препознати Свети Петар: његово неуобичајено присуство на овој сцени наводи на помисао да је слика била намењена месту где је посебно негован култ овог светитеља.<sup>51</sup> За необичну – и без аналогија – сцену приказану у доњем делу донедавно се мислило да представља *Силазак Христа у Ад*, упркос бројним недоследностима у односу на уобичајену иконографију ове теме, чије се тумачење, на основу раних представа и добропознатих византијских модела, крајем XIII века већ увелико учврстило у италијанској варијанти. Три фигуре на десној страни протумачене су као старозаветни пророци, или чак као посматрачи без посебне функције, док је личност којој Христос пружа руку схваћена као неуобичајена представа Адама. Данас је, са много више вероватноће, ова сцена, прецизно описано од стране Тамбини,<sup>52</sup> идентификована као *Вазнесење Светог јеванђелисте Јована*,<sup>53</sup> као ликовни израз средњовековног веровања, забележеног и у *Златној легенди* Јакопа да Варагине, да је у тренутку смрти Свети јеванђелиста Јован, најдражи Христов ученик, био телесно узнет на небо. Идентификација овог светитеља са личношћу којој Христос пружа руку потврђена је захваљујући сличности са ликом Јована који се појављује у горњем делу слике испод крста, у смислу црта лица и исте тамне одеће, која представља особеност у његовом приказивању. Пошто је тема објашњена, научница иде корак даље: она претпоставља да је дело настало за цркву августинаца у Фаенци, чији је патрон био управо овај јеванђелиста, а чија се изградња, започета 1266. и завршена око 1290. године, по њеном мишљењу, поклапа са временом настанка слике, предложеним на основу стилских одлика.

На *Рођењу Христовом* приповедање се одвија у уобичајеном брдовитом пејзажу, овде приказаном на сведени начин (сл. 1). У пећини, која заузима средиште слике, лежи Дете у повоју, над којим су во и магарац. Облик и декорација јасли подсећају на антички саркофаг: према обичају широко распрострањеном у средњем веку, мали Христос је овде представљен као жртва и доведен у везу са будућим страдањем.<sup>54</sup> Богородица, у смеђој хаљини и тамном огртачу (првобитно плавом, али је боја измењена старим рестаурацијама), лежи на црвеној простирци, преко које је пребачена бела драперија, окренута на страну: приказ Богородице, која се одмара након порођаја, прати традиционалну византијску иконографију,<sup>55</sup> и даље омиљену у Италији,

<sup>56</sup> Пајић, Дамико 2007: 23–40.<sup>57</sup> Medica 2000: 310, n. 98, 311, fig. 98.<sup>58</sup> Не треба заборавити да је Марија Магдалена имала посебно место у фрањевачком учењу, што се одразило и на представе у уметности, посебно на сцене из циклуса *Свирадања Христовог*, почев од средине XIII века, в. Foskolou 2011–2012: 271–296.<sup>59</sup> Радојчић <sup>2</sup>1971: 25–26, т. XX–XXII; D'Amico 2000: 278.<sup>60</sup> Millet <sup>2</sup>1960: 481–483, figs. 513, 515.<sup>61</sup> Millet <sup>2</sup>1960: 476, fig. 502.<sup>62</sup> Bettini 1944: 28.<sup>63</sup> Lazareff 1965: 20.

коју ће потом, у XIV веку, потиснути нова верзија, у којој Мајка клечи обожавајући божанског Сина. На слици из Пинакотеке, пратећи такође моделе увезене са Истока, њен мајчински поглед пада на фигуру новорођенчета – које гледа ка њој – док га купају две бабице: епизода која је део *Рођења Христовог*, почевши од најстаријих византијских представа,<sup>56</sup> биће широко присутна у италијанској преради све до касног средњег века. Блиска интерпретација групе Богородица – Купање детета – пећина са јаслама са малим Исусом налази се, на пример, на минијатури коју је 1285. године насликао поменути Мајстор Библије из Ђироне, а која је сачувана у рукопису, данас у Градском музеју средњег века у Болоњи.<sup>57</sup> Десно, према уобичајеној иконографској схеми, Јосиф седи на стени тугујући, док су испод њега два пастира, са стадом и псом који се пропиње: они гледају у анђела који се појављује иза стене преносећи им поруку о рођењу Христовом. Садржај ове поруке сажет је у натпису на свитку у анђеловој левој руци, веома оштећеном током старе рестаурације и данас тешко читљивом, док десницом указује на текст. Други анђеоло појављује се иза Богородице, како би нагласио привилеговану функцију Марије као Мајке Божје, а трећи, у фронталном положају, приказан је у центру, изнад пећине у којој се налази мали Исус, са свитком на коме су исписане речи анђеоске химне, Лк. 2, 14: GLA IN EXCELSIS DEO. Присуство само три анђела мање је уобичајено и представља поједностављену схему распрострањеније иконографије, са већим бројем анђеоских фигура које формирају хор величајући рођење Детета; зато на болоњској слици распоред анђела у облику троугла, њихова суштина и њихов број, могу представљати алузију на Свето Тројство.

Тамна силуета крста, над којим плачу два анђела, смештена је у центар композиције *Скидање с крста* (сл. 2). Беживотно Христово тело, опасно црвеном перизомом, делимично је скинуто са крста: торзо, повијен унапред, придржава Јосиф из Ариматеје, стојећи у оси крста иза Спаситеља, док у подножју Никодим вади ексеру којима су пробијене Христове ноге. Богородица, уздигнута на клупицу, пропиње се прихватајући тело сина и љубећи га у образ. Испод ње, две свете жене целивају Христову руку, а њихов гест с друге стране понавља Јован. Пирамидалност распореда фигура нарушава света жена са десне стране, која у тузи наслања главу на руку, окрећући се од сцене: њен црвени мафорион и пажња која јој је посвећена издвајањем из групе везују се за представу Марије Магдалене.<sup>58</sup> Иако са осетљивим варијацијама, пре свега у начину представљања Христа и Богородице, Мајстор је поновио најраспрострањенији византијски модел на директан начин, од којих је један од најпознатијих примера у зидном сликарству сачуван у српском манастиру Милешева.<sup>59</sup> Првобитна иконографија је прерађена, а с обзиром на бројне верзије теме које су већ биле присутне на Апенинском полуострву, или су настале у годинама блиским онима када је стварао Мајстор из Фаенце. Довољно је подсетити на чувену представу из катедрале у Аквилеји из година око 1170–1180. године,<sup>60</sup> или интерпретацију теме на фрескама венецијанске цркве Светих апостола,<sup>61</sup> на основу чега су Бетини<sup>62</sup> и Лазарев<sup>63</sup> довели Мајстора из Фаенце у блиску везу са уметношћу града на

<sup>64</sup> Радојчић <sup>2</sup>1971: 26; D'Amico 2000: 278.

<sup>65</sup> Тодић 1998: 132, 138; Zarras 2010: 198–199; Марковић 2015: 173.

<sup>66</sup> Millet <sup>2</sup>1960: 502, fig. 541, 516, уп. исто, 508, fig. 549.

<sup>67</sup> В. нап. 58.

<sup>68</sup> Sinkević 2000: 48–52, figs. XLVI, XLVIII, 47–49.

<sup>69</sup> Millet, Frolov 1962: pl. 9/3.

лагуни. Сличан распоред, вернији моделу, појављује се у Сијени, где је у приказу ове теме на поменутом *Досалу из Бадија Арденге* иконографска верзија слична већ наведеној из Милешева: блискост између две композиције уочио је Светозар Радојчић<sup>64</sup> у својој монографији посвећеној овом српском манастиру. Уметности доба Палеолога припадају познији примери који показују блискост са овом иконографијом у смислу представе најважнијих учесника, прерађиваном од стране сликара краља Милутина.<sup>65</sup>

За разлику од претходних, *Ойлакивање Христово* (сл. 3) представљено је већим делом у супротности са византијским моделима, у којима је фигура Христа положена с лева на десно: распоред сличан болоњској слици појављује се, на пример, на сцени са истом темом коју је насликао Мајстор Светог Фрање, први међу значајним сликарима ангажованим на осликавању цркве Светог Фрање у Асизију, на једној од фресака изведених између 1250. и 1265. године, а које су још увек сачуване, иако фрагментарно, у доњој цркви чувеног комплекса (Basilica inferiore di San Francesco d'Assisi).<sup>66</sup> Иконографску верзију Мајстора из Фаенце карактерише присуство четири ожалошћене фигуре у централном делу, окренуте на десно, погнутих глава, које формирају једну врсту процесије, а међу њима су и Јосиф из Ариматеје и Никодим. Ритмичком и репетитивном вертикалном ритму ових фигура, прекинутом фигуром побожне жене обучене у црвено, на десној страни, окренуте у супротном смеру – можда Марије Магдалене<sup>67</sup> – супротставља се хоризонталност монументалног мермерног саркофага у првом плану, са Христовим телом положеним на белу плаштаницу: ова хоризонтална линија додатно је наглашена на крајњим тачкама фигурама које су повијене у болу, и то Богородице, која грли Сина подижући му главу са камена и љубећи га, и јеванђелисте Јована код Христових ногу. Овакво тумачење једне од најзаступљенијих тема у средњовековној религиозној уметности знатно се разликује од сцена, са више драме, на познатим византијско-балканским прототиповима, попут примера из касне комнинске уметности у Нерезима, из 1164. године,<sup>68</sup> и из доба Палеолога, почевши од монументалне фреске у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, настале 1295. године.<sup>69</sup> Сва је прилика да се мајстор за ову представу, наместо венецијанским, инспирисао централно-италијанским верзијама ове теме.

#### РЕТКО СЛИКАНА СЦЕНА: СВЛАЧЕЊЕ ХРИСТОВЕ ОДЕЋЕ

На четвртој слици Мајстора из Фаенце, која се до краје налазила у Пинакотеци, заступљена је мање уобичајена иконографија (сл. 4). На велики тамни крст у центру наслоњене су дијагонално постављене лествице, ослоњене на укрсницу кракова крста, постајући тако визуелни центар сцене. На најнижој пречаги Христос, нагнут напред, одсечним покретом пружа управо скинуту одећу групи Јевреја на десном делу композиције. Својим церемонијалним гестовима и племенитом смирености, ове фигуре попримају више симболичну него историјску улогу: оне су пре сведоци Христовог делања него ликови повезани са пред-

<sup>70</sup> На ово је указао већ Millet <sup>2</sup>1960: 384–385, fig. 412; Derbes 1996: 142–145, figs. 86–87.

<sup>71</sup> Derbes 1996: 145–149.

<sup>72</sup> Boskovits 1994: 228; Derbes 1996: 147.

<sup>73</sup> Coor-Achenbach 1948; Boskovits 1994: 228; Derbes 1996: 138, 149, figs. 89–90, 153–157. У последњем раду ауторка указује на блискост представа ове теме на слици коју је Гвидо да Сијена насликао око 1275–1280. године (власништво Рејкс музеја – Rijksmuseum из Утрехта) са млађом фреском у цркви Светог Николе у Прилепу из 1299. године, претпостављајући да се италијански уметник инспирисао неким византијским моделом сличних карактеристика. Треба имати на уму да се тема *Пењања на крст* појављује од последње деценије XIII века и првих деценија следећег века на Балкану, посебно у црквама које су осликали сликари Евтихије и Михајло у Охриду и за српског краља Милутина, в. Тодић 1998: 132–140, са литературом и примерима; Zaras 2010: 196–197, 201, са примерима и из касније уметности, Марковић 2015: 172–173.

<sup>74</sup> Derbes 1996: 138, 142, 147–149, 153–157.

<sup>75</sup> Derbes 1996: 151–152.

<sup>76</sup> Романо (1997) препознаје у циклусу „важну еволуцију Ђунтеовског стила и промишљање провинцијских византијских форми, од Нереза до Пећи“ („importante evoluzione dei modi giunteschi e un ripensamento di forme bizantine provinciali, da Nerezi a Peć“), док за *Свлачење Христове одеће* износи претпоставку да су га, због снажније експресивности у односу на друге сцене и због присуства „неких техничких особености“ („qualche peculiarità tecnica“), сликали помоћници, уп. Derbes 1996: 138, 149.

<sup>77</sup> Derbes 1996: 139–142, 144.

<sup>78</sup> Valagussa 1995b: 152–154, n. 4.

стављеним догађајем. На супротној страни, војник са мачем ослоњеним на раме показује према крсту на начин који евоцира фигуру Лонгина у *Распећу Христовом*: његова испружена рука, готово паралелна са Христовим повијеним торзом, наглашава гест којим Спаситељ даје своју одећу. Сцена се на десној страни затвара ликовима Богородице у тамној одећи и Марије Магдалене, обе у ставу жалости.

Иконографија указује на то да је овде приказано *Свлачење Христове одеће*, тема која се ослања на схему *Припреме крста*, византијског порекла,<sup>70</sup> у којој Христос стоји, замишљен, испред крста, окружен осталим учесницима догађаја. На болоњској слици истакнута улога лествица наслоњених на крст упућује на везу ове композиције са другом темом: то је *Пењање на крст*, такође византијске инспирације, која припада страдању Христовом, иако страна канонској нарацији, чија варијанта подразумева представу Христа како се сам, без помоћи, лествицама успиње на крст.<sup>71</sup> Укључивањем у неке циклусе, епизода је поимала симболичку вредност, јер истиче добровољну жртву и тријумф Спаситеља, будући да он не чека пасивно на мучеништво, већ својевољно ступа на крст.<sup>72</sup> Ретко приказивана, ова тема је у Италији, појавивши се готово у исто време када и *Свлачење Христове одеће*, повезана са фрањевачком литературом и споменицима.<sup>73</sup>

Тема *Свлачења Христове одеће* најчешће је представљена, како је учинио и Мајстор из Фаенце, као припрема за *Пењање на крст*: то је тренутак који претходи самом успону. И ова иконографија има фрањевачко порекло:<sup>74</sup> Христов гест добровољног давања одеће јасно асоцира на гест Фрање Асишког – упоређиваног много пута са Христом и у литератури и у сликарству XIII и XIV века – који дарује своју одећу, као симбол материјалног богатства, да би следио хришћански идеал *paupertas* (сиромаштва), јер је познато да је управо напуштање овоземаљских добара било најважније правило фрањевачког реда.<sup>75</sup>

Не може бити случајност што се ова тема први пут појављује у циклусу који је између 1250. и 1265. године извео већ поменути Мајстор Светог Фрање у доњој цркви базилике Светог Фрање у Асизију:<sup>76</sup> на сцени, од које је сачуван само фрагмент, групи ликова приказаних десно од великог крста на који су ослоњене лествице, одговара, на супротној страни, скоро потпуно нестало, део Христовог лика, који, пре него што се попео, даје хаљину првом од окупљених посматрача. Са фрањевцима је повезан велики број најраспрострањенијих верзија ове сцене, сачуваних, пре свега, у средњој Италији, од Умбрије, до Марки и Тоскане – где је иначе и тема *Пењања на крст* била веома популарна, посебно у Сијени – као и у Емилији и Ромањи.<sup>77</sup> Уметник из ових области, Мајстор из Форлија, аутор је *Свлачења Христове одеће*, насталог између 1280. и 1290. године, које се 1929. године чувало у приватној збирци у Њујорку, а сада је познато на основу фотографија.<sup>78</sup> На то да је можда био ученик Мајстора из Фаенце, упућује чињеница да је његова верзија ослоњена, иако са знатним разликама, на нешто старију композицију из болоњске Пинакотеке.

Упркос варијацијама, знатне сличности препознатљиве су на свим делима са овом тематиком, што указује на то да су на-



стале под утицајем заједничког прототипа, који се може наћи у фресци Мајстора Светог Фрање, настале у Асизију; преко Ђунте Пизана, Мајстора фрањевачких *Распећа* и кружења различитих утицаја од средње Италије до Емилије, и аутор болоњских слика имао је прилику да се упозна са овим популарним моделом.

Још увек нису изнети сигурни закључци о уметничкој личности Мајстора из Фаенце, ни када је реч о његовом пореклу и утицајима присутних на малобројним делима која су му приписана, ни поводом повезаности његових главних дела – слика из Пинакотеке у Болоњи – у јединствену целину, чији би део могла бити слика из Пинакотеке у Фаенци. Упркос различитим мишљењима научника, сва критичка литература слаже се у погледу времена настанка наведених дела, смештајући их, иако уз одређене разлике, у последње деценије XIII века. Ликовни језик овог сликара, иако његов таленат није на највишем нивоу, типичан је за наведени период: то је време када су се у Емилији и Ромањи, између Болоње и Фаенце, мешали утицаји различитог порекла, од најсавременијих византијских претпалеолошког и палеолошког доба – општепризнатих од стране истраживача, иако у различитом обиму – до оних који преиспитују источне моделе према новим трендовима који су тада обележавали развој значајних школа Апенинског полуострва, између „византијске“ Венеције и централне Италије, посебно Тоскане и Умбрије.

Сцена фрањевачког порекла, каква је *Свлачење Христове одеће*, могла би упућивати на то да су слике из болоњске пинакотеке, са *Рођењем Христовим* или без ове сцене, биле намењене цркви која је припадала овом реду: због њихове готово сигурне повезаности са догађајима из времена Наполеонове владавине, та црква се највероватније налазила на територији Болоње или у њеном округу. Слика из Фаенце на којој се истичу присуство Светог Петра и ретка тема *Вазнесење Светог јеванђелисте Јована* није део исте целине – могла се налазити у цркви посвећеној овом јеванђелисти, попут оне на коју Тамбини указује, саграђене као седиште августинског реда, управо истих година у Фаенци.

#### Литература:

- Д'Амико Р. 2016, *Фреске из цркве Светог Варјоломеја у Ферари у контексту историјских и уметничких размена између Истока и Запада крајем XIII века*, Саопштења XLVIII, 9–22.
- Марковић М. 2015, *Свети Никита код Скопља*, Београд.
- Пајић С., Дамико Р. 2013, *Циклус св. Јована Крститеља у базилицијуму у Парми*, Музика и неизрециво и Историја уметности – методи и методологија и њихова примена. Српски језик, књижевност, уметност, књ. 3, ур. В. Каначки, С. Пајић, Крагујевац, 279–294.
- Пајић С., Дамико Р. 2014, *Тема Кућање дејства – од паганске традиције до хришћанске иконографије*, Паганско и хришћанско у ликовној уметности и Сатира у музици. Српски језик, књижевност, уметност, књ. 3, ур. С. Пајић, В. Каначки, Крагујевац, 23–40.
- Радочић С. 1971, *Милешева*, Београд.
- Тодић Б. 1998, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд.



\*

- Bellosi L. 1991, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, Prospettiva 61, 6–20.
- Bellosi L. 2000, *Giunta Pisano*, Forme e colori del Medioevo a Bologna, ed. M. Medica, Padova, 203–207, n. 52.
- Bettini S. 1944, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo.
- Boskovits M. 1965, *Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della „Preparazione alla Crocifissione“*, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XI/1–2, 69–94.
- Boskovits M. 1973, *Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento*, Arte illustrata VI, 339–352.
- Boskovits M. 1990, *A proposito del frescante di Parma*, Prospettiva 53–56, Studi in onore di Giovanni Previtali, 102–108.
- Boskovits M. 1994, *Un dipinto poco noto e l'iconografia della preparazione alla Crocifissione*, Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secolo XII–XV, Milano, 189–231.
- Cammarota G. P. 1997, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti*, vol. I, 1797–1815, Bologna.
- Coor-Achenbach G. 1948, *Coppo di Marcovaldo, his art in relation to the art of his time*, PhD thesis, New York University.
- Cuppini L. 1951–1952, *Aggiunte al Maestro di Forlì e al Maestro di Faenza*, Rivista d'arte XXVII, 15–22.
- D'Amico R. 2000, *Maestro di Faenza*, Il Duecento, Forme e colori del Medioevo a Bologna, ed. M. Medica, Padova, 278–279, nn. 82–84.
- Derbes A. 1996, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideology, and the Levant*, Cambridge.
- Garrison E. B. 1949, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze.
- Giordani G. 1846, *Catalogo dei quadriche si conservano nella Pinacoteca presso la Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna*, Bologna.
- Giordani G. 1853, *La Pinacoteca bolognese, ovvero Catalogo dei quadri che si conservano nella Pontificia Accademia di belle arti ed in altri luoghi pubblici di Bologna*, 6<sup>a</sup> ed. con aggiunte, Bologna.
- Giorgi S. 2003, *Guido da Siena e Dietisalvi di Speme*, Duccio. Alle origini della pittura senese, ed. L. Bellosi et al, Cinisello Balsamo, 66–71, nn. 5–8.
- Giorgi S. 2004, *Maestro di Faenza e aiuto?*, *Storie di Cristo*, La Pinacoteca Nazionale di Bologna, Dal Duecento a Francesco Francia, ed. J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, I, Padova, 4–51, nn. 5a–d.
- Foskolou V. 2011–2012, *Mary Magdalene between East and West. Cult and Image, Relics and Politics in the Late Thirteenth-Century Eastern Mediterranean*, DOP 65–66, 271–296.
- Lazareff V. 1965, *Saggi sulla pittura veneziana del secolo XIII–XIV: la maniera greca e il problema della scuola cretese*, I, Arte veneta XIX, 17–31.
- Maguire H. 1977, *The depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, Dumbarton Oaks Papers 31, 123–174.
- Maguire H. 1981, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton.
- Malaguzzi Valeri F. 1928, *Guida della R. Pinacoteca di Bologna*, bozze di stampa, Bologna.
- Medica M. 2000, *La città dei libri e dei miniatori*, Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna, ed. M. Medica, Padova, 109–140, 310–326, n. 98–103.
- Medica M. 2004, *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, eds. J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Padova, 51–52, n. 6a–6b.
- Millet G. 1960, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*, Paris.

- Millet G., Frolov A. 1962, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*. Fasc. 3. Album présenté par A. Frolov, Paris.
- Rodriguez F. 1957, *Guida della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna.
- Romano S. 1997, *Maestro di San Francesco*, Enciclopedia dell'Arte Medievale, [http://www.treccani.it/enciclopedia/maestro-di-s-francesco\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/maestro-di-s-francesco_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/).
- Sandberg Vavalà E. 1929a, *Italo-Byzantine Panels at Bologna*, Art in America XVII, 64–87.
- Sandberg Vavalà E. 1929b, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona.
- Sinkević 2000, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden.
- Tambini A. 1982, *Pittura dall'alto Medioevo al tardo gotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza.
- Tambini A. 2006, *Maestro di Faenza Sec. XIII, Crocifissione e discesa al Limbo*, <https://www.pinacotecafaenza.it/sale/sala6/98-2/>.
- Torriti P. 1977, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova.
- Tüskés A. 2006, *L'analisi iconografica e stilistica delle tre tavole italiane duecentesche custodite nei musei ungheresi*, Rivista di studi ungheresi V, 97–116.
- Valagussa G. 1995, *Prima di Giotto. Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, ed. D. Benati, Milano, 72–81.
- Valagussa G. 1995a, *Maestro di Faenza, Faenza Pinacoteca Civica*, Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, ed. D. Benati, Milano, 146–147, n. 2, 148–151, nn. 3a–c.
- Valagussa G. 1995b, *Maestro di Forlì*, Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, ed. D. Benati, Milano, 152–155, n. 4.
- Valagussa G. 2000, *Maestro di Faenza (?)*, *Crocifissione*, Il Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna, ed. M. Medica, Padova, 184–185, n. 46.
- Valagussa G. 2002, *Maestro di Faenza (doc. circa 1260–1280), Natività, Deposizione, Compianto*, Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente, ed. F. Flores D'Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo, 120, n. 9.
- Volpe A. 1995, *Giovanni da Rimini, Storie di Cristo*, Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, ed. D. Benati, Milano, 172, n. 13.
- Zarras N. 2010, *The Passion Cycle in Staro Nagoričino*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 60, 181–213.

MAESTRO DI FAENZA:  
ARTISTIC LINKS BETWEEN THE EAST  
AND THE WEST IN THE 13<sup>th</sup> CENTURY

There are panels from the second half of the 13<sup>th</sup> century kept at the Pinacoteca Nazionale in Bologna with the depictions of the *Birth of Christ*, *Descent from the Cross* and *Lamentation of Christ*. The fourth one, stolen in 1961, with the depiction of the theme *Disrobing of Christ*, is known from photographs. The science has accepted the supposition that they used to belong to the churches and monasteries that were closed down between 1797 and 1810 at the order of the government of Napoleon's Cisalpine Republic. The paintings at the Pinacoteca have been mentioned since 1845. In the old catalogues they have been described as "*lavoro greco*," painted "*di maniera bizantina*," or as the testimonies to "*Greci dei bassi tempi*." Edward Garrison attributed them to an anonymous painter whose panel with the depictions of the *Crucifixion* and *Ascension of St. John the Evangelist* is kept at *Pinacoteca Comunale* in Faenza, calling him the "Maestro di Faenza." In the critics literature, the artistic milieu in which the *Storiette* were created was found in the Venetian, Emilian and Tuscan cultures. At the same time, the researchers have recognised Byzantine influences, which brought these paintings in connection with the miniatures from Bologna of the 13<sup>th</sup> century, especially with the paintings by "*Maestro di Bibbia di Gerona*," whose style is characterised by strong influences of the proto-Palaiologos and the Palaiologos arts. The science is still debating the attribution of all these pieces to a unique complex: on the painting from Faenza and on the *Birth of Christ* it is possible to recognise differences in the style and the technical execution in comparison to the other paintings, with an increased influence of the central Italian art that developed in the painting workshops engaged in Assisi.

The paintings from Bologna, of small dimensions, were originally parts of a *dossale*, a diptych or they were side wings of some cult painting, such as those that constituted the "*Dossale di Badia Ardenga*," done by painters from Siena, Guido da Siena and Dietisalvi di Speme, made in 1275–1280, that was unfortunately taken apart around 1840. The Byzantine models may be felt in the depictions of the *Birth of Christ* and, especially, in the *Descent from the Cross*, which is reminiscent of a widespread type created through Byzantine iconographic scheme. The depiction of the *Lamentation of Christ* is under the strong influence of the central Italian models. The *Disrobing of Christ* is particularly interesting, since this theme is unknown in the Byzantine art. The oldest version of this scene, rarely depicted in the Italian art, may be found in the Lower Basilica of Saint Francis of Assisi (1250–1265). This depiction was created under the influence and for the needs of the Franciscan order. The iconography of the scene got a different interpretation between the eighth decade of the 13<sup>th</sup> century and the first decades of the 14<sup>th</sup> century. This is the time when yet another rarely shown theme, *Ascent of the Cross*, appeared in the Italian art and may also be linked to the Franciscan order. This episode spread in several versions a little later, starting from the last decade of the

13<sup>th</sup> century and the first decades of the 14<sup>th</sup> century, especially in the churches and monasteries founded by of Serbian King Milutin.

The scene of the Franciscan origin, such as the *Disrobing of Christ*, suggests that the paintings from the National Art Gallery in Bologna, with or without the *Birth of Christ*, were intended for a church that belonged to this order; because of their almost certain link to the events from the times of Napoleon's rule, this church was most probably located in Bologna itself or in its surroundings. The panel from Faenza is not a part of the same ensemble: as it has alre13



Татијана А.  
Стародубцев\*

Универзитет у Новом Саду,  
Академија уметности

## Службе архијереја у цркви Богородице Љевишке у Призрену\*\*

\* tatjana.starodubcev@uns.ac.rs.

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

**Апстракт:** Разматрају се веома оштећене представе које припадају Службама архијереја у цркви Богородице Љевишке у Призрену, осликаној између 1309. и 1313. године. Сагледава се, колико је могуће, целина композиција. Издавају се детаљи присутни у призренској катедрали који се јонекад или веома ретко срећу на представљама исте теме, они који се јојављују ујаво у временима када је ова црква живописана, као и јединости које се не уочавају у другим очуваним примерима. Закључује се да су твораци програма сликарства у призренској катедрали, свакако епископ, и живописци храма били одлични познаваоци нових токова у развоју иконографије.

**Кључне речи:** црква Богородице Љевишке, Призрен, епископија, Служба архијереја, епископ, литургија, молитве, литургија оглашених, литургија верних, епиклеза

**Abstract:** The paper discusses heavily damaged depictions belonging to the scenes of Officiating Bishops in the Church of the Holy Virgin Ljeviška in Prizren frescoed between 1309 and 1313. The composition is reconstructed as much as the preserved data allow. There are details present in the Prizren cathedral which are occasionally or very rarely seen in the depictions of the theme, those that appear at the very time when the church was frescoed, as well as features that are not observed in other preserved examples. It is concluded that the creator of the painting programme in the Prizren cathedral, certainly a bishop, and the fresco-painters of the church were excellent connoisseurs of the new trends in the development of iconography.

**Key words:** Church of the Holy Virgin Ljeviška, Prizren, archbishopric, Officiating Bishops, bishops, liturgy, prayers, Liturgy of the Catechumens, Liturgy of the Faithful, Epiclesis

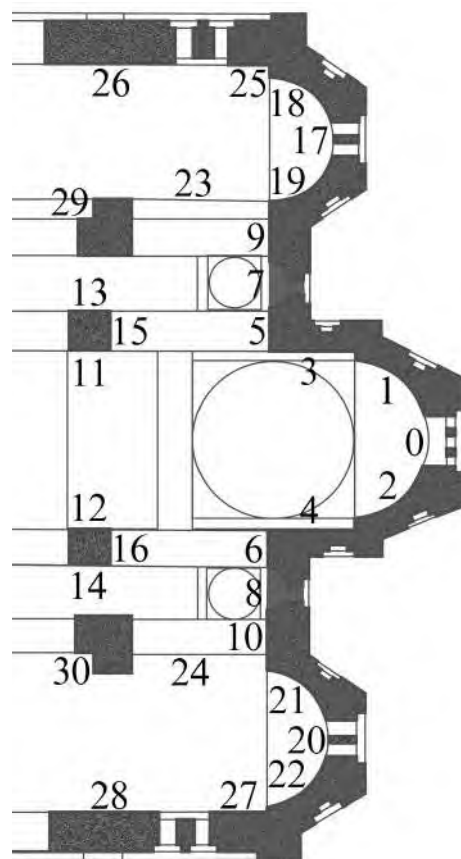
Црква Богородице Љевишке, првобитно посвећена вероватно Мати Божјој Елеуси, подигнута је као катедрала призренских епископа у IX или X веку. Имала је базиликални облик, који је сачувала и током обнове у XIII столећу. Велика преградња цркве, како сведочи натпис изведен опекама на фасади олтарске апсиде, предузета је трудом краља Милутина (1282–1321) и извршена је у временима око 1306/1307. године под будним оком призренских владика. Започета је у доба епископа Дамјана и завршена у време када је на владичанском престолу седео Сава, будући архиепископ Сава III (1309–1316). Тада је њен облик измењен тиме што су зидови и ступци старог здања уклопљени у постројење развијеног уписаног крста, које је додавањем нових стубаца добило пет бродова и носаче куполе над укрсној кракова крста, док су изнад крајева унутрашњих бочних бродова сазидане четири куполице. Некадашњи бочни бродови постали су спољни и добили су намену параклиса. На западни крај средњег и унутрашњих бочних бродова надовезује се припрата.

1. Олићарски ѿрсиѿор, расѿоред  
ѿредсѿава у ниѿој зони:

0. часна трпеза; 1. Свети Василије Велики; 2. Свети Јован Златоусти; 3. Свети Атанасије Велики; 4. Свети Григорије Богослов; 5. Свети Никола (?); 6. Свети Кирил Александријски; 7. свети ђакон; 8. свети ђакон; 9. уништено; 10. уништено; 11. Свети ђакон Роман; 12. уништено; 13. Свети Климент; 14. уништено; 15. Свети Методије; 16. уништено; 17. часна трпеза, фрагмент стопе; 18. свети архијереј, фрагмент доњег дела фигуре; 19. уништено; 20. уништено; 21. Свети Василије Велики; 22. Свети Јован Златоусти; 23. уништено; 24. Богородица приноси омофор и Христос приноси јеванђеље; 25. уништено; 26. уништено; 27. Свети Кирил; 28. уништено; 29. уништено (све четири стране ступца); 30. уништено (све четири стране ступца)

1. Sanctuary, distribution of the  
depictions in the lower zone:

0 holy table; 1 Saint Basil the Great; 2 Saint John Chrysostom; 3 Saint Athanasios the Great; 4 Saint Gregory the Theologian; 5 Saint Nicholas (?); 6 Saint Cyril of Alexandria; 7 holy deacon; 8 holy deacon; 9 destroyed; 10 destroyed; 11 holy deacon Romanos; 12 destroyed; 13 Saint Clement; 14 destroyed; 15 Saint Methodios; 16 destroyed; 17 holy table; fragment of a plinth; 18 holy bishop, fragment of the lower part of the figure; 19 destroyed; 20 destroyed; 21 Saint Basil the Great; 22 Saint John Chrysostom; 23 destroyed; 24 Mother of God giving the omophorion and Christ giving the Gospel; 25 destroyed; 26 destroyed; 27 Saint Cyril; 28 destroyed; 29 destroyed (all four sides of the pillar); 30 destroyed (all four sides of the pillar)



<sup>1</sup> О градитељском склопу цркве и његовим променама кроз векове в. Ненадовић 1963; Панић, Бабић 1988: 28–40 (Панић); Ћурчић 2005: 23–35; Чанак-Медић, Тодић 2015: 25–29, 37–65 (Чанак-Медић); Давидов Темерински 2017: 10–39. За натпис на источној фасади в. Ненадовић 1963: 24–25, 26, 77–78, 79, сл. 36, Т. XXXIX–XLII; Давидов Темерински 2017: 11–13, сл. 2, 3, као и за појединачне опеке са натписима уграђене у друге зидове фасаде, в. Ненадовић 1963: 26, 78–79, сл. 7, 8, 9. Језровито о тим питањима в. Тодић 1998: 311, са новијом литературом.

<sup>2</sup> Панић, Бабић 1988: 22–27, нарочито 23, 25, 26, сл. 2 (Панић); Тодић 1998: 312; Чанак-Медић, Тодић 2015: 17, 67–68 (Тодић); Давидов Темерински 2017: 13, 70. За калк натписа в. Живковић 1991: 73.

<sup>3</sup> Марковић 2004: 95, 99, 102, 103–104, 108, 110, 112 и нап. 25, 41; Marković 2010: 16, 22, 27, 32, 33 и нап. 8, 25, 26; Тодић 2013: 24, 26; Марковић 2016: 173, 174, 176, 177, 179–180, 183 и нап. 18, све студије са обимном старијом литературом; Давидов Темерински 2017: 74–77.

<sup>4</sup> Ђурић 1974: 201–202, нап. 49; Панић, Бабић 1988: 60–61 (Бабић); Тодић 1998: 311, са литературом.

<sup>5</sup> За време када је црква претворена у цамију в. Катић 2010: 51, нап. 35.

<sup>6</sup> Тодић 1998: 311–312, са литературом.

<sup>7</sup> Давидов Темерински 2017: 16–18.

Пред њом и спољним бочним бродовима смештена је спољна припрата са спратним постројењем са два параклиса и високим звоником.<sup>1</sup> У опширном фреско-натпису на источном зиду спољне припрате забележена су имена градитеља протомајстора Николе и сликара протомајстора Астрапе.<sup>2</sup> Претпоставља се да у поменутом зографу треба препознати Михаила, сина Евтихијевог, из познате солунске породице Астрапа.<sup>3</sup> Живопис је настао у временима између 1309. и 1313. године.<sup>4</sup> Црква је по турском освајању Призрена 1455. године добила нову намену. Да би служила као цамија, њен простор је преобликован, а живопис оштећен зидарским маљевима и прекривен малтером.<sup>5</sup> О том сликарству се мало знало све до 1950. године, када је започето чишћење фресака. Приликом тих радова све површине у цркви су ослобођене каснијих наслага. Очувало се мање од половине слика, а и оне су тешко оштећене због озледа нанетих током преображавања здања за потребе друге вере.<sup>6</sup> Нажалост, те малобројне фреске изнова су страдале у пожару који су подметнули албански побуњеници током великих немира од 17. до 19. марта 2004. године. Конзерваторски радови на живопису у наосу и припрати обављани су од 2011. до 2013. године, али још нису извршени на сликарству у олтару и спољној припрати.<sup>7</sup>

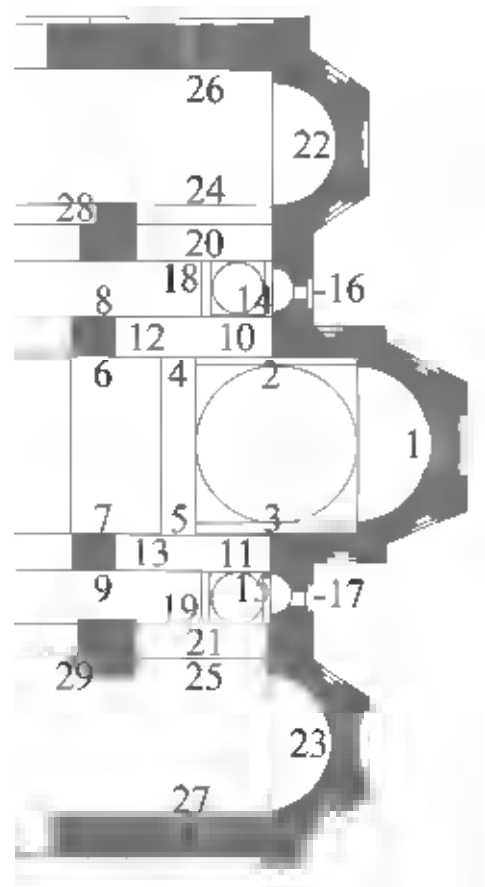
Због нарочитог градитељског склопа цркве требало би бар поменути да простори светилишта овог здања, поред апсиде и беме, укључују протезис и ђаконикон на источним крајевима унутрашњих бочних бродова, као и апсиде источних травеја параклиса у спољним бочним бродовима.<sup>8</sup> Композиција Служби архијереја је веома разуђена и заузима просторе олтарске апсиде и

## 2. Олијарски њросѿор, расѿоред ѡредсѿава у вишој зони:

1. Богородица; 2. Причешће хлебом; 3. Причешће вином;
4. шестокрили; 5. шестокрили;
6. Свети Григорије Чудотворац (?); 7. свети архијереј; 8. свети архијереј; 9. свети архијереј;
10. анђео-ђакон; 11. анђео-ђакон;
12. анђео-ђакон; 13. анђео-ђакон;
14. свети архијереј; 15. Свети Герман; 16. Христос; 17. Свети Јован Претеча; 18. уништено;
19. Тајна вечера и Прање ногу;
20. уништено; 21. уништено;
22. уништено; 23. Богородица са малим Христом; 24. уништено;
25. Рођење Светог Николе;
26. Уништено; 27. Свети Никола се јавља тројици војвода;
28. уништено (све четири стране ступца); 29. уништено (све четири стране ступца)

## 2. Sanctuary, distribution of the depictions in the higher zone:

- 1 Mother of God; 2 Communion with Bread; 3 Communion with Wine; 4 the six-winged; 5 the six-winged; 6 Saint Gregory the Wonderworker (?); 7 holy bishop; 8 holy bishop; 9 holy bishop; 10 angel-deacon; 11 angel-deacon; 12 angel-deacon; 13 angel-deacon; 14 holy bishop; 15 Saint Germanos; 16 Christ; 17 Saint John the Forerunner; 18 destroyed; 19 Last Supper and Washing of the Feet; 20 destroyed; 21 destroyed; 22 destroyed; 23 Mother of God with infant Christ; 24 destroyed; 25 Birth of Saint Nicholas; 26 destroyed; 27 Saint Nicholas appears to Three Innocents; 28 destroyed (all four sides of the pillar); 29 destroyed (all four sides of the pillar)



<sup>8</sup> Слободан Ненадовић у књизи посвећеној архитектури цркве, у основном опису, каже да се на источној страни средњи брод завршава апсидом, а оба крајња бочна брода проскомидијом и ђакоником, док средње бродове зове северни и јужни узани брод, уп. Ненадовић 1963: 68. У каснијој литератури су постали уобичајени они називи које смо прихватили. Напомињемо да се у северном узаном броду налази правоугаона ниша, потребна за обред проскомидије. Иначе, полукружне нише у источним зидовима два унутрашња брода смештене су веома високо и започињу изнад фигура светих архијереја и ђакон.

<sup>9</sup> Панић, Бабић 1988: 51, распоред живописа 1 (Бабић); Живковић 1991: 25; Тодић 1998: 148, 312, сл. 83; Κωνσταντινίδη 2008: 186, ар. 60, еик. 85; Чанак-Медић, Тодић 2015: 74–79, 82, 157–158, сл. 70 (Тодић).

<sup>10</sup> Κωνσταντινίδη 2008: 80 и нап. 35, 36.

<sup>11</sup> Димитрова 2002: 87, Т. XIII; Κωνσταντινίδη 2008: 80–81, нап. 37, еик. 180. Реч је о Агнецу у олтарској апсиди храма.

<sup>12</sup> Κωνσταντινίδη 2008: 81, нап. 37; Цветковски 2011: 201, сл. 2, 8, црт. 3, са датовањем; Цветковски 2011: 207.

<sup>13</sup> Ђурић 1963: 77; Κωνσταντινίδη 2008: 81, нап. 37, еик. 197; Марковић, Стевановић 2018: 30, II, 1, сл. III, IV.

<sup>14</sup> Prolović 1997: 101, Abb. 15, 16; Κωνσταντινίδη 2008: 81, нап. 37, еик. 222.

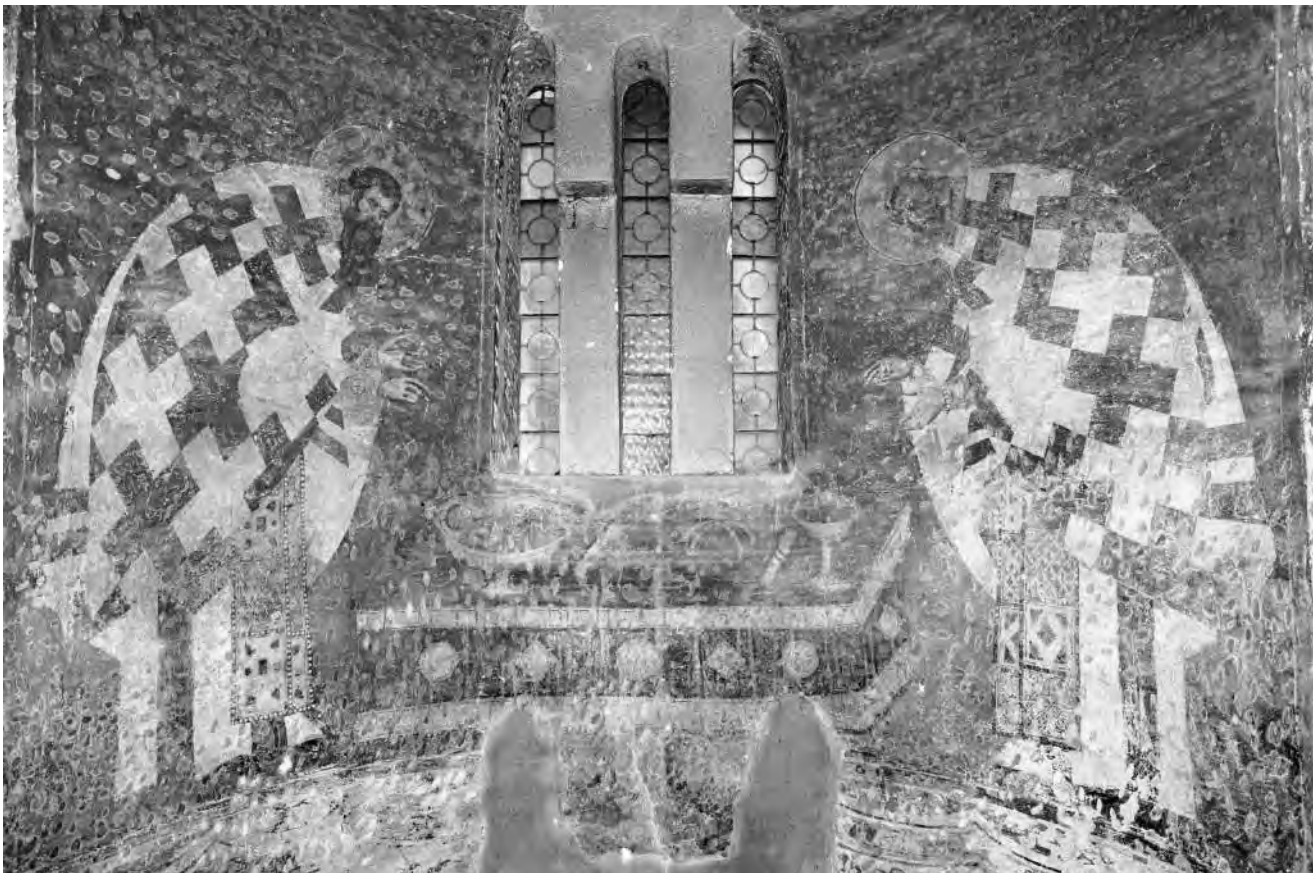
<sup>15</sup> Κωνσταντινίδη 2008: 115, нап. 208, еик. 276, где су наведена три примера од средине XIV до прве половине XV века на Криту.

беме, протезиса и ђаконикона, те источне травеје северног и јужног параклиса, а простира се не само у првој зони изнад сликаног сокла већ захвата и други ред фресака. Стога су у овом раду предложени планови распореда представа, праћени легендама, најпре у нижој зони (сл. 1), а потом у вишој (сл. 2). Услед бројних оштећења те сликане целине особено осмишљеног програма могу се пружити само поједина запажања и разматрања нарочитих црта које се уочавају, али на многа питања није могуће одговорити.

У доњој зони олтарске апсиде у средини је насликана часна трпеза (сл. 3). На њу су постављени на северном крају патена са Агнецом, покривеним воздухом, који десном руком благосиља, и на јужном путир, а у средини је звездица и покрај ње, са обе стране, по један увијени свитак. Њој прилазе Свети Василије Велики са севера и са југа Свети Јован Златоусти. И један и други писац литургије благосиља десном руком, док левом не носи свитак. Уз свети престо и двојицу светих архијереја нису приказани анђели-ђакони.<sup>9</sup>

Христос представљен као дете које десном руком благосиља, покривено воздухом, али не и звездицом, у византијском живопису је ретко приказиван у XIII веку и нешто чешће се јавља у XIV stoleћу.<sup>10</sup> У Србији је уочен у храмовима осликаним после цркве Богородице Љевишке, у Богородичином у Матеичу (између 1348. и 1352),<sup>11</sup> Мати Божје у Модришту (између 1360. и 1380),<sup>12</sup> Светог Ђорђа у Речанима (око 1370)<sup>13</sup> и Светог Андреје на Трески (1388/89).<sup>14</sup> Звездица положена непосредно на часну трпезу веома се ретко среће у византијском живопису.<sup>15</sup> Затворени свитак на светом престолу, попут два у призренској





3. Олтарска айсида, нижа зона, Светиј Василије Велики, часна трпеза, Светиј Јован Златоустин (снимак: Фонд „Благо“)

3. Altar apse, lower zone, Saint Basil the Great, holy table, Saint John Chrysostom (photo by: "Blago" Fund)

<sup>16</sup> Уп. Κωνσταντινίδη 2008: 115, еик. 222, 223, упућено је на то да се полуотворени исписани свитак види једино у представи у цркви Светог Андреје на Трески.

<sup>17</sup> Тодић 1988: 113, 140; Живковић 1989: VII; Тодић 1998: 148, 331, сл. 89; Κωνσταντινίδη 2008: 115, еик. 110.

<sup>18</sup> Κωνσταντινίδη 2008: 128, где је наведено да тај живопис потиче с почетка XII века. За детаљан опис и пажљиву анализу целине у олтарској апсиди, уз ново датовање, в. Jolivet-Lévy 2017: 116–120, figs. 3, 12, 13, са забележеним примерима из цркве Богородице Љевишке и храма у Доњој Каменици. За те две молитве в. Brightman 1896: 330. За наведени превод двеју молитви на савремени српски језик в. Поповић 1978: 59, 60. На литургији Агнец је покривен од проскомидије све до тренутака пре Молитве узношења, Поповић 1978: 21, 53; Мирковић 1982: 63, 89. За подизање ваздуха в. и Brightman 1896: 383.

катедрали, није уочен у очуваним представама Литургијске службе отаца цркве.<sup>16</sup> Стога бар треба подсетити на то да у слици у храму Благовештења у Грачаници (1319–1321), који је такође плод обнове трудом краља Милутина и који су живописали зографи радионице Михаила Астрапе, између патене и путира лежи затворена књига.<sup>17</sup>

Писци литургија приказани како не носе свитке већ само благосиљају појавили су се крајем XIII или почетком XIV века у сцени у цркви Безирана Килисеси у Кападокији. Они прилазе часној трпези наткриљеној киворијем, иза које стоје два анђела-ђакона са рипидама. На свети престо су положени Агнец на патени, који није покривен аером, и путир, испред њих губа за прикупљање мрвица преосталих од честица, копље и, изгледа, звездица, а иза су два свећњака са упаљеним свећама. На средишњем приказу, према часној трпези лети бела голубица Светог духа. Бочно, између стубова балдахина, исписане су речи двеју молитви које свештеник изговара у време освећења и благосиљања Светих дарова – поред Светог Василија Великог: τὸν μὲν ἄρτον τοῦτον αὐτὸ τὸ τίμιον σῶμα τοῦ Κ(υρίου) καὶ Θ(εοῦ) καὶ ἰσωτῆρος ἡμῶν, и уз Светог Јована: Златоустог τὸ δὲ ἐν τῷ ποτηρίῳ τοῦτῳ τ[ί]μιον αἷμα τοῦ Χ(ριστοῦ), односно: „И учини овај Хлеб пречасним Телом Христа Твога“ и „А оно што је у Чаши овој пречасном Крвљу Христа Твога“.<sup>18</sup> На Балкану су сродни примери уочени у храмовима осликаним у XIV stoleћу. У цркви



<sup>19</sup> Кисас 2008: 29, 45. За натпис молитве покрај Светог Василија Великог в. Кисас 2008: 28, 45. Сажето о тој представи в. Цветковски 2011: 202. За читање ктиторског натписа и време осликавања в. Кисас 2008: 51–53. Ту изнад анђела-ђакона лебде по два анђела који оплакују, док у Служби ступају Свети Атанасије Велики иза Светог Василија Великог (северно) и Свети Григорије Богослов за Светим Јованом Златоустим (јужно). Поменуте речи нису исписиване на свидима епископа у Служби архијереја и нису наведене у опсежном списку 40 молитви и њихових различитих верзија који је приложила Хара Константиноиди, уп. Κωνσταντινίδη 2008: 219–228. У ствари, натпис започиње као реченица коју свештеник изговара приликом ломљења хлеба: „Μερίζεται καὶ διαμερίζεται ὁ ἄνθρωπος τοῦ Θεοῦ ὁ μερίζομενος καὶ μὴ διαρροῦντος“, односно: „Ломи се и раздробљује се Јагње Божје, које се ломи а неразделује“, али речи које следе не припадају тој реченици. За текст на грчком в. Brightman 1896: 393, на српском в. Поповић 1978: 68. О том чину в. Мирковић 1982: 111–112.

<sup>20</sup> Живковић 1987: I; Κωνσταντινίδη 2008: 115, 128, еик. 136, XXXIX; Цветковски 2011: 202.

<sup>21</sup> Уп. Тасић 1967: 114, 115, сл. 2.

<sup>22</sup> Цветковски 2011: 197, 199, 201, 202–203, сл. 2, 8, 9, 10, црт. 3. Претпоставку да се на часној трпези налази и књига, постављена у доњи северни део, донели смо на основу старог и прилично неоштрог црно-белог снимка, те она остаје веома несигурна, уп. Цветковски 2011: сл. 2.

<sup>23</sup> Цветковски 2011: 202–203 и нап. 43, где је указано на то да се види архијереј са северне стране и да он, по свему судећи, не носи развијени свитак.

<sup>24</sup> Brightman 1896: 387; Поповић 1978: 59–60; Мирковић 1982: 98–103. Овде не помињемо поједине друге тренутке када свештеник благосиља, на пример, топлоту коју му пружа ђакон – Brightman 1896: 394; Поповић 1978: 68–69; Мирковић 1982: 112, ђакон – Brightman 1896: 362, 371, 378, 390; Поповић 1978: 24, 36, 46, 63; Мирковић 1982: 65, 72, 74, 75, 81, 108, или народ – Brightman 1896: 384, 390; Поповић 1978: 55, 63; Мирковић 1982: 74, 87, 107.

<sup>25</sup> Brightman 1896: 379; Поповић 1978: 49; Мирковић 1982: 83–86.

<sup>26</sup> Brightman 1896: 383; Поповић 1978: 53; Мирковић 1982: 89, 90, 91.

<sup>27</sup> Brightman 1896: 385; Поповић 1978: 57; Мирковић 1982: 94–95.

<sup>28</sup> Износимо помисао о томе да је постојала таква намера, али не и тврдњу, пошто је Агнец, за разлику од примера из цркве Безирана Килисеси, у призренској катедрали покривен. Ипак, треба подсетити на то да су се и приликом приказивања литургијске жртве на прилично реалисти-

Светог Ђорђа у селу Оморфоклисији код Костура, готово савременој обновљеном храму Богородице Љевишке (1306/07. или пре 1316/17), фигуре двојице писаца литургија су уништене од висине струка надоле. Они се клањају пред светим престолом, од којег данас нема трагова, а иза њих ступају анђели-ђакони са рипидама. Испред Светог Василија Великог види се натпис: Μερίζεται ὁ Ἰϋϋὸς κ(αὶ) Λόγος τοῦ Π(ατ)ρὸς ὑπὲρ τ[ῆς] τοῦ κόσμου ζωῆς κ(αὶ) ... τότε.<sup>19</sup> У Богородичиној цркви у Доњој Каменици (1320–1330) Свети Василије Велики и Јован Златоусти, без пратње анђела-ђакона и без свитака у рукама, благосиљају Агнеца под аером, положеног на дискос и чашу, док на часној трпези леже нож, кашичица и копље у првом плану и у позадини звездица.<sup>20</sup> Двојица писаца литургија представљени су на једнак начин као у претходном храму, по свему судећи, у такозваној Латинској цркви у Прокупљу (између 1340. и 1360). Испред њих, поред светог престола, стоје анђели-ђакони са рипидама. Часна трпеза је веома оштећена, а у литератури је забележено само то да се на њој називао Агнец.<sup>21</sup> У храму Мајке Божје у Модришту покрај реке Треске писци литургија су приказани на исти начин, а испред њих су анђели-ђакони са рипидама покрај светог престола, на који су положени патена са Агнецом, покривеним воздухом, и звездицом и путир, можда и затворена књига.<sup>22</sup> Указано је и на то да се у цркви Светог Николе Шишевског (последња четвртина XIV века), у клисури исте реке, испод отпалих делова фресака из доцније обнове (XVII столеће), у доњој зони олтарске апсиде разазнају остаци првобитне представе, који дозвољавају претпоставку да су и ту писци литургија били приказани како благосиљају без литургијских свитака у рукама, те да се на часној трпези налазе затворена књига и путир, а да покрај ње са обе стране стоји по један анђеоло-ђакон са рипидом.<sup>23</sup>

Поставља се питање о томе да ли је у олтарској апсиди призренске катедрале приказан одређени део или тренутак евхаристијске службе или је уопштено изложено како двојица писаца литургије благосиљају Христа жртву. Током евхаристијске службе, на литургији верних, свештеник благосиља свети хлеб и потом свету чашу, а затим оба, и изговара речи призивања да Свети дух сиђе и претвори хлеб и вино у тело и крв Христа, што је најсветији и најузвишенији тренутак службе.<sup>24</sup> Пре тога, на литургији верних, после Великог входа, ставља на часну трпезу путир и дискос и, окадивши, покрива воздухом свете дарове.<sup>25</sup> Открива их, лелујајући аером над даровима, док изговара Символ вере.<sup>26</sup> Убрзо потом, пре но што ће свештеник благословити свете дарове, ђакон узима звездицу са светог дискоса и ставља је на страну.<sup>27</sup> Може се претпоставити да је замисао била да у олтарској апсиди цркве Богородице Љевишке, без обзира на то што је Агнец покривен воздухом, буде приказан управо онај тренутак литургије верних када свештеник благосиља хлеб и вино током чина епиклезе.<sup>28</sup> Поставља се питање о томе зашто су на светом престолу насликана два ротулуса. Они би се могли разумети као литургијски свици Светог Василија Великог и Светог Јована Златоустог одложени да леже на светом престолу док они врше богослужбене радње.

4. Северни ѓараклис, нижа зона, остаци претстава у апсиди (снимак: Фонд „Благо“)
4. North chapel, lower zone, remains of the depiction in the apse (photo by: "Blago" Fund)



5. Јужни ѓараклис, Свети Василије Велики и Свети Јован Златоуст (према: Задужбине Косова. Споменици и знамења српског народа, Призрен–Београд 1987)
5. South chapel, Saint Basil the Great and Saint John Chrysostom (according to: Zadužbine Kosova. Spomenici i znamenja srpskog naroda, Prizren–Beograd 1987)



чан начин уводили детаљи који немају основе у ехаристијском богослужењу, те да је приказ из цркве Безирана Килисеси један од ретких изузетака. За претпоставку да је у доњој зони олтарске апсиде у цркви Богородице Љевишке и у храму у Грачаници представљен одређени тренутак литургије, обред Узношења, в. Тодић 1998: 148, односно благосиљања током зазивања Светог духа, в. Чанак-Медић, Тодић 2015: 157 (Тодић). За молитву узношења, којом почиње чин епиклезе, в. Brightman 1896: 384–385; Поповић 1978: 56; Мирковић 1982: 93.

<sup>29</sup> Панић, Бабић 1988: 65 (Бабић); Живковић 1991: 42; Тодић 1998: 313.

<sup>30</sup> Панић, Бабић 1988: 64, распоред живописа 22 (Бабић); Живковић 1991: 33; Тодић 1998: 313; Чанак-Медић, Тодић 2015: 81, 82, 121, сл. 71 (Тодић). У полукалоти апсиде налази се допојасна Богородица раширених руку са малим Христом у медаљону на грудима. Не поседујемо нове снимке фресака олтарског дела у јужном броду. Изгледа да су оне веома пострадале у пожару марта 2004. године.

У доњој зони апсида бочних параклиса призренске катедрале живопис је пострадао у већој или у мањој мери. У северном се разазнају само стопа часне трпезе и доњи део фигуре светог епископа који јој прилази са севера (сл. 4).<sup>29</sup> Фреске у јужном, посвећеном Светом Николи, у нешто су бољем стању (сл. 5). Уништене су у нижем делу, те нема трагова светог престола, а виде се јерарси који му прилазе – Свети Василије Велики са севера и са југа Свети Јован Златоусти. Код првог се очувао и свитак са молитвом који носи.<sup>30</sup> Писци литургија у јужном параклису су приказани на начин уобичајен за иконографију Службе архијереја у источнохришћанском свету. С друге стране, на основу незнатних остатака живописа у северном параклису





6. Северни зид ђред олћарском аћсидом, нижа зона, Свейћи Аћћанасије Велики (снимак: Фонд „Благо“)

6. North wall before the altar apse, lower zone, Saint Athanasios the Great (photo by: "Blago" Fund)



7. Јужни зид ђред олћарском аћсидом, нижа зона, свейћи Григорије Богослов (снимак: Фонд „Благо“)

7. Fig. 7. South wall before the altar apse, lower zone, Saint Gregory the Theologian (photo by: "Blago" Fund)

<sup>31</sup> Панић, Бабић 1988: распоред живописа 1; Живковић 1991: 26, 27; Тодић 1998: 312; Κωνσταντινίδη 2008: 186, 229, 232; Чанак-Медић, Тодић 2015: 74, 75, 79, сл. 62, 63 (Тодић).

<sup>32</sup> Панић, Бабић 1988: распоред живописа 1; Живковић 1991: 26, 27; Тодић 1998: 312; Κωνσταντινίδη 2008: 186, 236, 237; Чанак-Медић, Тодић 2015: 79 (Тодић). Сви епископи који имају књиге носе их покривеним рукама, а књиге су увек затворене, што у наставку нећемо помињати.

<sup>33</sup> Њега је као Светог Николу препознала Хара Константиноиди, Κωνσταντινίδη 2008: 186, 237.

не може се ни наслутити који су епископи били приказани и да ли су, прилазећи часној трпези, носили свитке са молитвама.

У светилишту цркве Богородице Љевишке представљени су свети епископи, који, упућени према истоку, учествују у литургијској служби. Поред тога, у том простору приказани су и чеоно окренути свети јерарси, који нису непосредно укључени у богослужење. Уз поједине се читају њихова имена, уз друге нема трагова натписа, те најпре треба указати на то који се међу њима јасно препознају, које је могуће идентификовати, а који остају непознати.

Сви епископи који врше службу имају полиставрионе и омофоре. У олтарској апсиди, као што је речено, саслужују Свети Василије Велики на северу и Свети Јован Златоусти на југу. У наставку, на бочним зидовима пред апсидом, ступају Свети Атанасије Велики, северно (сл. 6), и Свети Григорије Богослов, јужно (сл. 7). Обојица носе свитке са молитвама.<sup>31</sup> Иза њих, на источном зиду, прилазе непознати свети епископ са кадионицом у десној руци и затвореном књигом у левој, на северу (сл. 8), и Свети Кирил Александријски са затвореном књигом у обема рукама, на југу (сл. 9).<sup>32</sup> Први, судећи по томе што је сед, проћелав, са прилично густом краћом брадом, могао би бити Свети Никола.<sup>33</sup> Покрај њих се налазе свети ђакони, о којима ће касније бити речи. У средишњем делу олтарског простора служба се одвија у другој зони, на бочним зидовима. Иза Причешћа

8. Источни зид, северни део, нижа зона, Свети Никола (?) и свети ђакон (снимак: Фонд „Благо“)
8. East wall, north section, lower zone, Saint Nicholas (?) and holy deacon (photo by: "Blago" Fund)



<sup>34</sup> Панић, Бабић 1988: распоред живописа 1; Живковић 1991: 26, 27; Тодић 1998: 312; Κωνσταντινίδη 2008: 186. Претпоставку о томе да је и онај на југу носио свитак са молитвом доносимо на основу тога што су представе у олтару цркве прилично симетрично распоређене.

<sup>35</sup> Он изгледом подсећа и на Светог Николу, али смо склони томе да прихватимо већ поменуто мишљење Харе Константиноиди да је славни мирликијски епископ насликан у доњој зони, Κωνσταντινίδη 2008: 186, 237.

<sup>36</sup> Панић, Бабић 1988: распоред живописа 9; Живковић 1991: 21; Тодић 1998: 312. У доступним збиркама фотографија нисмо успели да нађемо снимак светог епископа у ђаконикону. Свети архијереј у протезису, што се боје и дужине косе и браде тиче, има изглед сличан лику Светог Григорија Ниског, али је проћелав, те питање о томе који је то свети, као и за оног у ђаконикону, остаје отворено.

апостола на истоку и шестокрилих бесплотних бића на средини, на западном крају, изнад крајњег источног пара стубаца, налазе се епископи упућени ка истоку. Онај на северном зиду носи свитак са молитвом, а покрај његовог лика уочен је само део натписа којим је означен као свети (сл. 10). Од оног на јужном зиду преостао је само доњи део тела, а не треба искључити могућност да је и он имао исписани свитак (сл. 11).<sup>34</sup> Први је проћелав, сед, са краћом, прилично густом брадом, те се може помишљати на то да је он Свети Григорије Чудотворац.<sup>35</sup> У истој зони над истим паром стубаца, али на супротним странама, ка истоку су приклоњена још двојица јерарха. Онај у протезису, смеђ, са понеком седом власи, равне кратке косе, дубоких зализака, и браде средње дужине, држи свитак са молитвом (сл. 12). Онај у ђаконикону има оштећен горњи део главе, али се ипак види да има нешто гушћу косу и браду средње дужине, подељену на самом крају у два прамена. Он у рукама држи књигу.<sup>36</sup> Потом следе свети епископи који саслужују у доњој зони у апсидама северног и јужног параклиса. Већ је речено то да су преостале само представе Светог Василија Великог са очуваним свитком у руци и Светог Јована Златоустог у јужном параклису, посвећеном Светом Николи.



9. Источни зид, јужни део, нижа зона, свети Кирил Александријски и свети ђакон (снимак: Фонд „Благо“)

9. East wall, south section, lower zone, Saint Cyril of Alexandria and holy deacon (photo by: "Blago" Fund)



<sup>37</sup> Панић, Бабић 1988: распоред живописа 21 (означен као архијереј); Живковић 1991: 35 (ишчитан натпис Кирил); Тодић 1998: 313.

<sup>38</sup> Панић, Бабић 1988: распоред живописа 9 (означени као архијереји); Живковић 1991: 21 (ишчитани натписи); Тодић 1998: 312; Војводић 2012: 148, црт. 1. За тог Светог Климента в. Тодић 1998: 312; Војводић 2012: 148, 157, 158, 162. За Светог Методија в. Војводић 2012: 148.

<sup>39</sup> Фигуре у доњој зони на западној страни два ступца су уништене, а свакако да су оне припадале програмској целини олтарске преграде. Над њима се налазе арханђео Гаврило и Богородица из сцене Благовести, уп. Панић, Бабић 1988: распоред живописа 9; Живковић 1991: 21; Тодић 1998: 313. По свему судећи, потпуно су нестале и фреске на крајњим источним ступцима спољних колонада на северу и југу.

<sup>40</sup> Живковић 1991: 39; Тодић 1998: 312. За представу Христа у ниши протезиса в. Панић, Бабић 1988: 52, црт. 8 (Бабић); Живковић 1991: 38; Тодић 1998: 312.

У светилишту се виде и обличја чеоно постављених светих епископа. Они не учествују непосредно у чину службе, али су присутни у простору олтарa и употпуњују скупину светих архијереја, те их треба бар поменути. У доњој зони, у источном делу светилишта, преостала је само фигура Светог Кирила, који благосиља десном руком и у левој носи књигу. Он се налази на јужном зиду јужног параклиса, источно од прозора, а фреске западно од тог прозора и на наспрамном, северном зиду северног параклиса су уништене.<sup>37</sup> Сачувале су се и фигуре у доњој зони крајњег источног ступца северне колонаде. Ту се виде двојица који су препознати као Свети Климент, са књигом на левој руци, на северној страни, и Свети Методије, такође са кодексом на левој подлактици, на западном лицу.<sup>38</sup> Нажалост, од наспрамно приказаних фигура на крајњем источном ступцу јужне колонаде више нема трагова.<sup>39</sup> Очувала су се и допојасна обличја двојице светих архијереја у другој зони. У протезису, на источном крају јужног зида, налази се свети епископ кратке густе косе и таласасте браде средње дужине, подељене на неколико праменова, а власи косе и браде су му необичне светлосмеђе боје. Обема рукама држи књигу и, за разлику од осталих, упућен је према источном зиду, односно ка ниши са представом Христа.<sup>40</sup> Наспратно, на источном крају северног зида

10. Бема, северни зид, западни крај, виша зона, Свети Григорије Чудотворац (?) (снимак: Фонд „Благо“)

10. Bema, north wall, western end, higher zone, Saint Gregory the Wonderworker (?) (photo by: "Blago" Fund)

<sup>41</sup> Живковић 1991: 30 (ишчитан натпис Герман); Тодић 1998: 312. Он се налази покрај нише ђаконикона са представом Светог Јована Претече, Панић, Бабић 1988: 52, црт. 9 (Бабић); Живковић 1991: 29; Тодић 1998: 312. У доступним збиркама снимака нисмо нашли фотографију овог светог, те остаје непозната боја његове косе и браде. Поставља се питање о томе који је Свети Герман насликан. Он има кратку косу, дубоких зализака, и браду средње дужине, подељену у два шпицаста прамена. Његов изглед не одговара уобичајеном лику Светог Германа I, цариградског патријарха, који је био евнух. Он је приказиван као сед или просед, упалих образа, избораног лица и голобрад, ретко са тек једва видљивом брадом, Krsmanović, Milanović 2017: 25, 30, 34, са изворима и литературом. Тај цариградски патријарх је једини свети епископ са именом Герман који је забележен у *Синаксару Цариградске цркве*, Delehaue 1954: 677.21–680.5. Искусни мајстори радионице чланова породице Астрапа и раније и касније су тог васељенског патријарха представљали на уврежен начин. Међутим, у остварењима зографа исте групе појављује се још један свети епископ истог имена. Он се види у цркви у Грачаници, у источном делу доње зоне северног зида северног параклиса, посвећеног Светом Николи. Тај свети, који стоји чеоно окренут држећи књигу у левој руци, сед је, кратке косе, проћелав, браде средње дужине, сужене при врху, Тодић 1988: 110; Тодић 1998: 335; за изглед в. Живковић 1989: VIII, где није идентификован. Може се изнети помисао да је то Герман II (1223–1240), чије је поштовање започело убрзо након његове смрти.

<sup>42</sup> Уколико је у програму слика била прилично доследно поштовано начело симетрије, онда се може претпоставити да су уништена три свитка са молитвама – они које су носили Свети Јован Златоусти у апсиди јужног параклиса и двојица епископа у апсиди северног параклиса.

<sup>43</sup> Тодић 1998: 312; Κωνσταντίνιδη 2008: 186, 220 (где је омашком забележено да је она исписана на грчком језику). За калк текста в. Живковић 1991: 23. Реч „држава“ је веома стилизовано уписана. За навођење натписа користимо заграде за разрешење неуписаних слова, док су натписана спуштена без икакве ознаке. Уобичајене скраћенице не разрешавамо. Ознака



ђаконикона, види се Свети Герман, чеоно постављен, како благосиља десном руком и левом држи књигу.<sup>41</sup>

У простору светилишта призренске катедрале свети епископи који носе свитке са молитвама нису били бројни. Данас је преостало само пет свитака са очуваним речима молитви, а може се наслутити да их није било много више.<sup>42</sup> Овде ће они бити представљени према редоследу како се оне изговарају на литургији. Стога ће прво бити наведени они у другој зони. Свети епископ на северном зиду беме, за којег претпостављамо да је Григорије Чудотворац, владика Неокесарије, има свитак са молитвом првог антифона: ΓΓ ΕΕ Η(Α)ΣΗ| ΕΓΟЖЕ ΔΡΨΑΒΑ| ΝΕΠΟΕΤ| ΔΙΝΗΑ| Η ΣΛΑΒΑ<sup>43</sup> – „Господе Боже наш, чија је моћ недосежна и слава несхватљива“ (сл. 10).<sup>44</sup> Онај на северној страни североисточног ступца, управљен према протезису, носи свитак са речима уобичајеним на почетку више молитви: „Господе Боже наш“, исписан на грчком језику: ΚΕ Ο ΘΣ ΉΜΟΝ (сл. 12).<sup>45</sup> Потом следе свици у рукама јерарха у доњој зони. Свети Василије Велики у апсиди јужног параклиса носи речи молитве Херувимске песме: ✠ΝΙΚΤΟЖЕ ΔΟΙΣΤΟΕΝΉ ΉΣΤΉ| ΩΤ ΣΒΕΖΑΒΗΝ|Χ(Υ) СЕ ΠΛΥΤΣΚΥ<sup>46</sup>



11. Бема, јужни зид, западни крај,  
виша зона, свети архијереј  
(снимак: Фонд „Благо“)

11. Bema, south wall, western end,  
higher zone, holy bishop  
(photo by: "Blago" Fund)

| обележава нови ред. Натписи су преузети из литературе и, уколико је било могуће, проверени на основу снимака.

<sup>44</sup> За превод на савремени српски језик в. Поповић 1978: 29.

<sup>45</sup> Тодић 1998: 312. За калк в. Панић, Бабић 1988: црт. 17; Живковић 1991: 20.

<sup>46</sup> Тодић 1998: 313. За калк в. Панић, Бабић 1988: црт. 19; Живковић 1991: 33.

<sup>47</sup> Поповић 1978: 45.

<sup>48</sup> Тодић 1998: 312; Κωνσταντινίδη 2008: 186, 226. За калк в. Панић, Бабић 1988: црт. 21; Живковић 1991: 23. Слово Π у два речима која почињу са ΠΡΕ исписано је тако да подсећа на Т.

<sup>49</sup> Поповић 1978: 61.

<sup>50</sup> Тодић 1998: 312; Κωνσταντινίδη 2008: 186, 227. За калк в. Панић, Бабић 1988: црт. 20; Живковић 1991: 23.

<sup>51</sup> Поповић 1978: 65.

<sup>52</sup> Хара Константиниди је, као што је већ речено, начинила преглед молитви које су исписиване на свицима светих епископа у представама Службе архијереја. Међу њима, поменутим речима, поред молитве првог антифона, почињу: у литургији оглашених молитве другог антифона, усрдног мољења, за оглашене по Јовану Златоустом и за оглашене по Василију Великом, а у литургији верних молитва приношења по Јовану Златоустом и молитва приношења по Василију Великом, Κωνσταντινίδη 2008: 220, 221, 222, 224.



– „Нико од везаних телесним похотама и сластима није достојан“ (сл. 5).<sup>47</sup> У рукама Светог Григорија Богослова званог Назијанзин, смештеног на јужни зид пред олтарском апсидом, чита се молитва за Богородицу пред узношење дарова: †ИЗЪРЕДНΩ| ПРЪСТІА И| ΥΙΣΤЪИ| И ПРЪБΛΓ|СΛΒΝЯ<sup>48</sup> – „Особито за пресвету, пречисту, преблагословену, славну Владичицу нашу Богородицу и Приснодјеву Марију“ (сл. 7).<sup>49</sup> Најзад, на свитку Светог Атанасија Великог, постављеног наспрам њега, на северни зид, налази се молитва пред Оче наш: †И СПОДО|БН НА(С)| ВЛДНКО СЪ| ДРЪЗН.<sup>50</sup> – „И удостој нас, Владико, да смело и неосуђено смемо призвати Тебе небескога Бога Оца“ (сл. 6).<sup>51</sup> У другој зони може се идентификовати само једна молитва, која потиче из литургије оглашених. Друга, на грчком језику, носи само речи: „Госпode Боже наш“, којима започињу неколике молитве често исписиване на свицима епископа, те њу није могуће поуздано идентификовати. Ипак, можда не би било погрешно помишљати на то да се ради о некој од таквих молитви из литургије оглашених.<sup>52</sup> У доњој зони налазе се три молитве које потичу из литургије верних. Њихов редослед тече од апсиде јужног параклиса до северног зида беме. Стога се намеће питање о томе да ли је, можда, на данас уништеном свитку Светог Јована Златоустог у апсиди јужног параклиса

12. Προίεσις, јужни зид, зајадни крај, виша зона, свети архијереј (снимак: Фонд „Благо“)
12. Prothesis, south wall, western end, higher zone, holy bishop (photo by: “Blago” Fund)



<sup>53</sup> Κωνσταντινίδη 2008: 127 и нап. 25–27.

<sup>54</sup> Тако је представљен Свети Јован Милостиви на северном крају олтарске апсиде, Бабић, Кораћ, Ћирковић 1986: 65, сл. 51 (Бабић).

<sup>55</sup> За примере на јужном зиду олтара, где су тако приказани Свети Спиридон и Свети Поликарп, в. Поповић 1995: 81, сл. 6. За датовање тог дела сликарства в. Суботић 1981: 114, 124, 125.

<sup>56</sup> Тасић 1967: 114–115, сл. 3; Κωνσταντινίδη 2008: 127, нап. 25, у питању је Свети Јован Милостиви на источном крају јужног зида.

<sup>57</sup> Brightman 1896: 379; Поповић 1978: 50; Мирковић 1982: 82–83. Овде не наводи мо тренутке када свештеник кади током проскомидије пошто у средњем делу светилишта нема очуваних свитака са текстовима из тог дела евхаристијске службе.

<sup>58</sup> Brightman 1896: 388; Поповић 1978: 61; Мирковић 1982: 104, 105.

<sup>59</sup> Brightman 1896: 396; Поповић 1978: 75; Мирковић 1982: 119–120.

такође била нека молитва из литургије верних. Поред тога, нарочит проблем представља чињеница да није познато да ли су у апсиди северног параклиса архијереји уопште носили свитке са молитвама и, уколико јесу, да ли су на њима биле исписане речи последњих молитви литургије верних или пак, што делује вероватније, неких из почетног дела службе, из проскомидије.

Поједини међу епископима који упућени према истоку учествују у служби држе затворене књиге, попут оних чеоно приказаних. У доњој зони су тако приказани Свети Кирил Александријски на источном зиду у јужном делу беме (сл. 9) и у северном, наспрам њега, онај у којем је препознат Свети Никола, а он носи и кадионицу (сл. 8). У другој зони очуван је само један такав јерарх, онај на јужној страни изнад југоисточног ступца. Архијереји који учествују у служби и, уместо свитака, држе затворене књиге, нису се често појављивали. Уочени су у источнохришћанском живопису у једном примеру с краја XIII века и у неколиким целинама из XIV столећа, да би опет постали изузетно ретки у XV веку.<sup>53</sup> У српској средини, осим у храму Богородице Љевишке, виде се у Богородичиној цркви у Студеници (1208/09),<sup>54</sup> у олтару храма Вазнесења у Дечанима (око 1345)<sup>55</sup> и у Латинској цркви у Прокупљу.<sup>56</sup> Није могуће поуздано разазнати зашто је свети епископ за којег се претпоставља да је Свети Никола приказан са кадионицом. Свештеник на литургији кади, и то по три пута, у неколико наврата – дарове током Великог входа, када говори стихове 50. псалма,<sup>57</sup> над светим престолом док изговара молитву за Богородицу пред узношење дарова, коју у призренској катедрали на свитку има Свети Григорије Богослов,<sup>58</sup> те пре него што, након причешћа, стави дискос на главу ђакону, а сâм узме путир.<sup>59</sup> Међутим, мора се поставити питање о томе да ли је зограф добио задатак да у призренској цркви на такав начин оликотвори одређени тренутак литургије



<sup>60</sup> Панић, Бабић 1988: 52, распоред живописа 1 (Бабић); Живковић 1991: 26, 27; Тодић 1998: 312. Због тога што преко левог рамена имају пребачене огртаче, само се код једног, оног на југу, види орар који пада испод плашта.

<sup>61</sup> Марковић 2011: 122, и на основу снимака.

<sup>62</sup> Τοῦτος, Φουστέρης 2010: 50, 51, 55, 56, ар. 221, 262, Σχ. 1.1.3, 1.1.4; *Протάτο* 2015: 152, 218, ар. 113 [129], 169 [169]. То су Свети Евплос и Свети Лаврентије на западној страни пролаза из олтару према протезису и ђаконикону, док су фигуре Светог Стефана и Светог Романа на источним деловима тих пролаза оштећене од висине груди надолу, уп. Τοῦτος, Φουστέρης 2010: 50, 51, 55, 56, ар. 220, 263, Σχ. 1.1.3, 1.1.4; *Протάτο* 2015: 151, 219, ар. 112 [128], 170 [170]. За датовање сликарства в. Στεφανίδης 2015: 40–56.

<sup>63</sup> Тодић 1993: 73; Тодић 1998: 321. За датовање сликарства в. Тодић 1998: 320. Ту у десној руци Свети Евплос носи кадионицу, док Свети Стефан има крст, а обојица у левој држе дарохранилицу (проверено на основу снимака).

<sup>64</sup> Бабић 1987: 130, 237, сл. 85, црт. V; Тодић 1998: 327. За датовање живописа в. Тодић 1998: 326–327.

<sup>65</sup> Тодић 1998: 327; 344; Марковић 2015: 101, 130, 149. За време израде фресака в. Марковић 2015: 99. Нисмо запазили да у Грачаници свети ђакони носе кадионице.

<sup>66</sup> Тодић 1998: 306, 307, 308; Чанак-Медић, Поповић, Војводић 2014: 242, 285, 291, 294, 297, 481, 484, 485, 503, 506, сл. 161, 191, 192, 208 (Војводић). За датовање в. Тодић 1998: 306. То су Свети Евплос и Свети Стефан у светилишту храма, већ поменути Свети Роман у северном параклису, те Свети Лаврентије и Свети Авива у јужном параклису, посвећеном Светом Стефану.

<sup>67</sup> Панић, Бабић 1988: 52, распоред живописа 1 (Бабић, означен као светитељ-ђакон); Живковић 1991: 26, 27; Тодић 1998: 312.

<sup>68</sup> Такав лик има у храму Богородице Перивлепте – Марковић 2011: 122 и на основу снимака, Протату – Τοῦτος, Φουστέρης 2010: 51, 56, ар. 263, Σχ. 1.1.4; *Протάτο* 2015: 219, ар. 170 [170], Краљевој цркви – Бабић 1987: 130, 237, сл. 85–86, црт. V; Тодић 1998: 327, и храму Светог Никите – Тодић 1998: 327; 344; Марковић 2015: 100, 101, 130, 131, 149. Свети Роман или није био приказан или се његов лик није сачувао у светилиштима храмова у Старом Нагоричину, уп. Тодић 1993: passim; Тодић 1998: 321–322, и Грачаници, уп. Тодић 1998: passim; Тодић 1998: 331, 334–335. Његове представе у сликаним календарима не помињемо. У Жичи, коју је осликала нека друга дружина, он има јасно видљиву браду. Налази се у олтару северног параклиса, Светог Саве Освећеног. Има такође нешто дужу косу, али се на старом црно-белом снимку не разазнаје да ли има тонзуру, Тодић 1998: 308; Чанак-Медић, Поповић, Војводић 2014: 285, 297, 506, сл. 191, 192 (Војводић).

или само да наслика кадионицу у руци светог архијереја пошто је она више пута коришћена током евхаристијске службе.

У светилишту призренске катедрале присутни су и свети ђакони. Двојица се налазе у Служби архијереја. Смештени су испод ниша протезиса и ђаконикона и видно су нижи од светих епископа. Телима су благо упућени према средишту, док су им погледи уперени ка бочним деловима. Натписи уз њихове ликове нису очувани. Обојица су смеђи. Северни је голобрад са кратком густом косом, чији су крајеви оштећени (сл. 8). Јужни има слабу брадицу, а коса му се у увојцима спушта до горњег дела врата (сл. 9). И један и други носе бели стихар са тамноцрвеним четвртастим нашивцима на прсима и богато украшеним рубовима и наруквицама и тамноцрвени огртач пребачен преко левог рамена и држи свећњак са упаљеном свећом и кадионицу у десној руци, а у левој дарохранилицу.<sup>60</sup> Свети ђакони су у остварењима мајстора зографске радионице Астрапа неретко сликани како носе у десној руци кадионицу и у левој дарохранилицу. Тако су приказани у Богородици Перивлепти у Охриду (1294/1295),<sup>61</sup> Протату (крај XIII или почетак XIV века),<sup>62</sup> Старом Нагоричину (1316–1318),<sup>63</sup> Краљевој цркви у Студеници (1318. или 1319)<sup>64</sup> и Светом Никити (око 1324),<sup>65</sup> а и у катедрали српских архиепископа у Жичи (око 1310), коју је живописала нека друга дружина.<sup>66</sup> Запажа се то да они нису сликани како уз кадионице и дарохранилице држе и свећњаке, попут двојице у цркви Богородице Љевишке. Требало би изнети бар претпоставку о томе ко су свети ђакони који су приказани у Служби архијереја у призренској катедрали. У доњој зони, на јужном лицу северног ступца беме, налази се Свети Роман, насликан чеоно и у пуној фигури. Свакако да је на наспрамној, северној страни јужног ступца олтару, на којој више нема трагова фреско-малтера, био представљен још један свети ђакон. Свети Роман је смеђ, голобрад, са кратком густом косом.<sup>67</sup> Он је у примерима поменутог круга споменика другачије представљан – нешто дуже косе са тонзуром, голобрад, али са наглашеном сенком, која као да наговештава раст слабе брадице.<sup>68</sup> Пошто су двојица светих ђакона који присуствују служби знатно ниже висине, може се претпоставити да је на ступцу наспрам Светог Романа био представљен Свети Стефан, најславнији међу светима тог чина. Свети Роман, који је имао прилично постојан изглед, у цркви Богородице Љевишке нема уобичајени лик. Стога није могуће поуздано препознати двојицу светих ђакона који су придружени литургијској служби отаца цркве. Ипак, у трагању за одговором на питање ко би они били, могло би се најпре размишљати о Светом Евплосу и Светом Лаврентију.

Уз сликану целину која описује богослужење у храму Богородице Љевишке налазе се и бесплотна бића – анђели-ђакони и шестокрили. У Служби архијереја анђели-ђакони су представљани редовно уз свети престо, у пуној фигури и благо окренути ка средишту, обично са рипидама у рукама. У ретким и малобројним примерима, који се могу пратити тек од почетка XIV века, они нису уведени у тај призор, а један од

<sup>69</sup> Κωνσταντινίδη 2008: 117–118. О њиховим представама у сценама Службе архијереја и разлозима зашто су приказивани в. Κωνσταντινίδη 2008: 117–120, 121–124. Анђели-ђакони са рипидама, као што је било уобичајено, учествују у сцени Причешћа апостола у цркви Богородице Љевишке (о томе да се анђели-ђакони срећу у очуваном монументалном сликарству најпре на призору Причешћа апостола на мозаику у цркви Свете Софије у Кијеву /1043–1046/, в. Walter 1982: 193; Κωνσταντινίδη 2008: 117, ек. 281). Та тема је приказана на начин прилично уобичајен у остварењима чланова радионице Михаила Астрапе (уп. Марковић 2016: 179–180, где је подвучена сличност представа у храмовима Богородице Перивлепте, Богородице Љевишке, у Старом Нагоричину и Краљевој цркви).

<sup>70</sup> Панић, Бабић 1988: 52, црт. 10, распоред живописа 1 (Бабић); Живковић 1991: 24; Тодић 1998: 312; Κωνσταντινίδη 2008: 117–118. Константииниди наглашава то да у монументалном сликарству само у цркви Богородице Љевишке они носе кадионице и дарохранилнице, Κωνσταντινίδη 2008: 118.

<sup>71</sup> Τσιττουρίδου 1986: 72, πίν. 9–10; Тодић 1998: 348; Κωνσταντινίδη 2008: 118, ек. 88. За датовање в. Тодић 1998: 348.

<sup>72</sup> Панић, Бабић 1988: 52, распоред живописа 1 (Бабић, обележени као херувими у тексту и као серафими у распореду живописа); Живковић 1991: 22, 26, 27 (означени као серафими); Тодић 1998: 312 (препознати као серафими).

<sup>73</sup> Κωνσταντινίδη 2008: 120–121, са наведеним примерима. Ауторка сматра да у њима треба препознати серафиме, Κωνσταντινίδη 2008: 120.

<sup>74</sup> Bornert 1966: 74, 77–78, 80–81, 103, 122, 173, 176, 177–178, 180, 206, 242–243, 259, 261. О изражавању разнородних размишљања путем приказивања шестокрилих у представама Причешћа апостола, међу којима су и мисли које препознајемо у светилишту призренске катедрале, в. Радујко 1993–1994: 32–35; Радујко 1995: 212–214, са изворима и литературом.

<sup>75</sup> Панић, Бабић 1988: 52, Т. IX–XIV, распоред живописа 1 (Бабић); Живковић 1991: 26, 27; Тодић 1998: 312.

<sup>76</sup> Панић, Бабић 1988: 52–53, Т. XVI–XIX, распоред живописа 15 (Бабић); Живковић 1991: 29; Тодић 1998: 312.

<sup>77</sup> Уп. Walter 1982: 184–189, 216.

њих је онај у призренској катедрали.<sup>69</sup> Анђела-ђакона није било, по свему судећи, ни уз часне трпезе насликане у северном и јужном параклису те цркве. Они су, међутим, присутни на потрбушјима лукова пролаза који повезују бему са протезисом и ђакоником. Представљени су у пуној фигури и чеоно окренути, постављени по двојица на сваком луку. Сваки од њих десном руком држи кадионицу и левом, покривеном плаштом, дарохранилницу.<sup>70</sup> Слично решење, са анђелима-ђаконима смештеним у пролазе према бочним деловима светилишта, односно једином таквом отвору, између протезиса и северног опходног брода, уочено је у цркви Светог Николе Орфана у Солуну (друга деценија XIV stoleћа), такође задужбини краља Милутина. Међутим, они су у том храму управљени према олтару и машу рипидама.<sup>71</sup> Шестокрили бесплотни припадници анђеоских редова налазе се на бочним зидовима беме призренске катедрале, изнад темена лукова који је повезују са протезисом и ђакоником, између призора Причешћа апостола и фигура епископа који учествују у литургијској служби отаца цркве.<sup>72</sup> Уз њих нема очуваних натписа, те није могуће утврдити да ли су то херувими или серафими. Херувими су описани као многооки, серафими као ужарени и пламени, а обличја шестокрилих у цркви Богородице Љевишке нити су добила бројне очи нити су црвене боје. У очуваним примерима сцена Служења литургије појава шестокрилих бића, представљених обично како лебде над светим престолом, запажа се почев од праскозорја XIV века.<sup>73</sup> Углавном, бесплотни су у светилишту призренске катедрале својим местом везани за теме које их окружују и приказани да би нагласили паралелно одвијање службе на небу и на земљи, јединство вишњег и земаљског обреда и стално присуство анђеоских сила у цркви, што су била општа места византијског богословља и литургијске поезије.<sup>74</sup>

Најзад, требало би се накратко осврнути и на призоре насликане у другој зони светилишта цркве Богородице Љевишке, где је смештен део композиције Службе архијереја. У источном делу бочних зидова беме налази се Причешће апостола. Христос пружа честицу хлеба Светом Петру на северу, а на југу путир с вином Светом Павлу.<sup>75</sup> У ђаконикону, на јужном зиду, насликане су две сцене којима започиње циклус Христових страдања – Тајна вечера и Прање ногу.<sup>76</sup> У протезису, на наспрамном, северном зиду, више нема трагова живописа. Поменуте сцене излажу порекло свете тајне причешћа, коју је установио Христос и пренео својим ученицима: Причешће апостола кроз литургијски вид приказивања и Тајна вечера и Прање ногу кроз историјски, путем приповедања њене повести.<sup>77</sup> Постављене међу свете архијереје који саслужују, у катедрали призренских владика, оне оликотворују не само порекло свете тајне причешћа већ исказују и мисао о епископима као прејемницима апостола.

Поставља се питање о томе ко је уобличио програм живописа цркве Богородице Љевишке. Сасвим је упутно претпоставити да је то учинио оновремени владика. Сава, који је као епископ призренски водио бригу о завршетку обнове цркве, постао је 1309. године српски архиепископ Сава III. Прет-

<sup>78</sup> Јанковић 1985: 143, 145. Он се помиње у изворима најпре 1314–1316. и потом 1321–1326. године, а могуће да је то исти призренски епископ Арсеније који је убележен као сведок у документу краља Душана Дубровчанима о продаји Стона са Пељешцем од 22. јануара 1333. године. У Поменику Свете Богородице Љевишке из прве половине XV века (између 1436. и 1453. године), после Дамјана и Саве, наведен је Арсеније.

<sup>79</sup> Уп. Spieser 1991: 586, 588.

<sup>80</sup> Павловић 2012: 29–30, 33, 35–37.

поставља се да је његов наследник био Арсеније I, који је, по свему судећи, дуго седео на призренском владичанском престо-лу.<sup>78</sup> Осликавање цркве је или довршено или у целости обављено током столовања Арсенија I. Није могуће утврдити да ли је програм живописа био у потпуности осмишљен у време када су вршене припреме за осликавање. Уколико је било тако, Арсеније би поштовао одлуке свог претходника, тада архиепископа српског. Углавном, творац програма живописа имао је прилике да изрази и своје мисли, нарочито у светилишту, у којем је спона између литургије и иконографије снажна и због значаја евхаристијске службе, која се ту обавља, и због непо-средне физичке близине обреда и слике.<sup>79</sup>

У цркви Богородице Љевишке у целини која оликотворује литургијску службу архијереја, сцени која је имала развојни пут у којем су се промене већином збивале у њеном средишњем делу, запажају се бројни детаљи који је чине јединственим остварењем. Извесни се понекад појаве у призорима те теме. Такав је случај се Христом Агнецом, који је приказан као дете које десном руком благосиља. Међутим, покривен је воздухом, али не и звездицом, што нема непосредног оправдања у обре-дима током евхаристијског богослужења. С друге стране, веома ретко се у представама те теме види звезда положена непо-средно на часну трпезу. Уочена је у познијим храмовима, међу којима су најстарији живописани тек средином XIV века. У призору у призренској катедрали срећу се и појединости које се, по свему судећи, чешће приказују управо у временима када је она осликована, као што су писци литургија приказани како не носе свитке већ само благосиљају, те епископи који упућени према истоку учествују у литургијској служби светих отаца држећи затворене књиге. У другим очуваним примерима пред-става ове теме не срећу се затворени свици на часној трпези, попут два у цркви Богородице Љевишке, свети јерарси са кади-оницом, као архијереј који је препознат као свети Никола у призренској катедрали, те свети ђакони што држе не само кади-онице и дарохранилнице већ и свећњаке са упаљеним свећама. Најзад, треба указати и на то да епископи који саслужују са онима у првој зони, постављени у други ред живописа, покрај призора Причешћа апостола и на бочне зидове светилишта, нису били уобичајени. У српској средини уочени су само у Благовештенској цркви манастира Градца (око 1276).<sup>80</sup> Ипак, док се за програмску замисао даје претпоставити кључна улога епископа, може се поставити питање о томе колико су сликари заслужни за увођење ретко приказиваних појединости, од којих ће се поједина појавити у храмовима које су живописали чла-нови исте зографске дружине.

Представа Служби архијереја у цркви Богородице Љевишке обилује мноштвом особених детаља. Поједини међу њима тек су се у тим временима појавили у сликарству православног света, а неки се срећу, међу очуваним примерима, тек у доцније живо-писаним храмовима. То показује да су творац програма и сли-кари призренских фресака били одлично упознати са свежим збивањима у веома живом развоју источнохришћанске иконог-



рафије своје епохе. Бројне појединости које су јединствене у очуваном средњовековном живопису православних области показују да је веома пажљиво био промишљен сваки детаљ. Стога и данас, иако тешко позлеђена, целина која илуструје литургијску службу отаца цркве наговештава могућа дубља значења извесних особених решења. У неким се могу препознати одређени тренуци евхаристијске службе, на пример, благосиљање хлеба и вина током чина епиклезе, које чини њен најсветији и најузвишенији тренутак, а у другима општа места литургијског богословља. У једнима су прилично верно у свет визуелног пренете литургијске радње и молитве, у појединим су оне слободније преведене у језик слике. Углавном, може се закључити да су творац програма живописа и зографи призренске катедрале били одлични познаваоци нових токова у развоју иконографије. Они су путем слика у светилишту, у првом реду кроз јединствено срочену представу Служби архијереја, испуњену различитим појединостима заснованим на теолошким разматрањима литургије, исказали значај свете тајне која се свршава у том простору и у њено средиште поставили најважнији чин евхаристијске службе. Поруке које су тежили да изложе кроз сложену представу Служби архијереја, заклоњену од верника окупљених у цркви олтарском преградом, слику чији им је средишњи део био видљив само у ретким тренуцима када се размакну царске двери, биле су намењене онима који су обављали службу у том простору, епископовим наследницима на престолу призренских владика, те свештеницима и ђаконима који су са њима саслуживали.

#### Литература:

- Бабић Г. 1987, *Краљева црква у Сџуденици*, Београд.
- Бабић Г., Кораћ В., Ћирковић С. 1986, *Сџуденица*, Београд.
- Војводић Д. 2012, *Представе светог Климентија Охридског у зидном сликарству средњовековне Србије*, у: Византијски свет на Балкану. Књига I, ур. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд, 145–165.
- Давидов Темерински А. 2017, *Богородица Љевишка у Призрену*, Београд.
- Димитрова Е. 2002, *Манастир Мајеејче*, Скопје.
- Ђурић В. Ј. 1963, *Непознати синоници средњовековног сликарства у Метоху I*, Старине Косова и Метохије II–III, 61–86.
- Ђурић В. Ј. 1974, *Византијске фреске у Југославији*, Београд.
- Живковић Б. 1987, *Доња Каменица. Цркежи фресака*, Београд.
- Живковић Б. 1989, *Грачаница. Цркежи фресака*, Београд.
- Живковић Б. 1991, *Богородица Љевишка. Цркежи фресака*, Београд.
- Јанковић М. 1985, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд.
- Катић Т. 2010, *Опширни попис Призренског сањака из 1571. године*, Београд.
- Кисас С. 2008, *Оморфоклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касијорије*, Београд.
- Марковић М. 2004, *Уметничка делањоси Михаила и Евџихија. Садашња сазнања, сјорна ијијања и љравци будућих исијраживања*, Зборник Народног музеја у Београду XVII/2, 95–112.



- Марковић М. 2011, *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлејије у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима*, Зограф 35, 119–140.
- Марковић М. 2015, *Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд.
- Марковић М. 2016, *Михаило Асина и фреске Краљеве цркве*, у: Манастир Студеница – 700 година Краљеве цркве, ур. Љ. Максимовић, В. Вукашиновић, Београд, 173–183.
- Марковић М., Стевановић Б. 2018, *Црква Светог Ђорђа у Речанима. Цртежи и фотграфски снимци архиепископуре и живописа*, Београд.
- Мирковић Л. 1982, *Православна литургија или наука о богослужењу православног источне цркве, други, посебни део (дневна богослужења, св. литургије и седмична богослужења)*, Београд (1. изд. 1966).
- Ненадовић С. 1963, *Богородица Љевишка, њен постанак и њено место у архиепископији Милутиновог времена*, Београд.
- Павловић Д. 2012, *Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и записи о појединим програмским особеностима*, Зограф 36, 89–105.
- Панић Д., Бабић Г. 1988, *Богородица Љевишка*, Београд (1. изд. 1975).
- Поповић Б. В. 1995, *Програм живописа у олтарском простору*, у: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 77–96.
- Поповић Ј. 1978, *Божанствене литургије*, прев. Ј. Поповић, Београд.
- Радујко М. 1993–1994, *Еклесијално-есхатолошки симболизам у евхаристијској икеменици византијског уметничког круга. Небески Јерусалим у Причешћу апостола из цркве Богородице Одигирије и врата Небеског града у Причешћу из св. Димитрија у Пећкој патријаршији*, Зограф 23, 29–48.
- Радујко М. 1995, *Чин узношења и раздробљења Агнеца у Причешћу апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси*, Зборник радова Византолошког института 34, 203–219.
- Суботић Г. 1981, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института 20, 111–135.
- Тасић Д. 1967, *Живопис средњовековне цркве у Прокупљу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3, 109–128.
- Тодић Б. 1988, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина.
- Тодић Б. 1993, *Сјаро Нагоричино*, Београд.
- Тодић Б. 1998, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд.
- Тодић Б. 2013, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, Књ. II, Нови Сад.
- Цветковски С. 2011, *Црква Свете Богородице у селу Модришћу*, Зограф 35, 193–207.
- Чанак-Медић М., Поповић Д., Војводић Д. 2014, *Манастир Жича*, Београд.
- Чанак-Медић М., Тодић Б. 2015, *Богородица Љевишка*, Нови Сад.

\*

- Κωνσταντινίδη Χ. 2008, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην αγία τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη.
- Πρωτάτο 2015, *Πρωτάτο II. Η συντήρηση των τοιχογραφιών*, Τόμος Α', Πολύγυρος.
- Στεφανίδης Σ. 2015, *Το συνεργείο του Πρωτάτου και η πρόταση νέας χρονολόγησης*, у: Πρωτάτο II. Η συντήρηση των τοιχογραφιών, Τόμος Β', Πολύγυρος, 40–56.
- Τούτος Ν., Φουστέρης Γ. 2010, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10<sup>ος</sup>–17<sup>ος</sup> αιώνας*, Αθήνα.
- Τσιτουρίδου Α. 1986, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη.

\*

- Bornert R. 1966, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris.
- Brightman F. E. 1896, *The Texts Original or Translated of the Principal Liturgies of the Church, Vol. I. Eastern Liturgies*, Oxford.
- Ćurčić S. 2005, "Renewed from the Very Foundations": *The Question of the Genesis of the Bogorodica Ljeviška in Prizren*, in: *Archaeology in Architecture: Studies in Honor of Cecil L. Striker*, Mainz am Rhein, 23–35.
- Delehaye H. 1954, *Propylaeum ad Acta Sanctorum novembris. Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice sirmondiano (nunc Berolinensi) adiectis Synaxariis selectis*, ed. H. Delehaye, Bruxelles (1. ed. 1902).
- Jolivet-Lévy C. 2017, *Bezirana kilisesi (Cappadoce). In exceptionnel décor paléologue en terres de Rûm. Nouveau témoignage sur les relations entre Byzance et le sultanat*, *Зорграф* 41, 107–137.
- Krsmanović B., Milanović Lj. 2017, *Beards that matter. Visual representations of Patriarch Ignatios in Byzantine art*, *Зорграф* 41, 25–35.
- Marković M. 2010, *The Painter Eutychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid*, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 38, 9–33.
- Prolović J. 1997, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien.
- Spieser J. M. 1991, *Liturgie et programmes iconographiques*, *Travaux et memoires* 11, 575–590.
- Walter Ch. 1982, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London.

Tatjana A. Starodubcev

## OFFICIATING BISHOPS IN THE CHURCH OF THE HOLY VIRGIN LJEVIŠKA IN PRIZREN

A heavily damaged composition of the Officiating Bishops in the Church of the Holy Virgin Ljeviška, the cathedral of the Prizren bishopric, frescoed between 1309 and 1313, is analyzed in the study.

Firstly, it is reconstructed as much as the preserved data allow. It occupies the central part of the altar, the prothesis and the diaconicon, the eastern bays of the northern and the southern chapels, and partially it runs in two zones (Figs. 1–2). Later, attention is paid to distinctive details.

Christ Amnos reposed on a paten is depicted as a child blessing on the holy table painted in the middle of the altar apse. He is covered with an aer, but not with an asteriskos. A chalice, an asteriskos and two rolled up scrolls are laid down on the holy table. The writers of the liturgies, Sts Basil the Great and John Chrysostom, approach it. They are represented blessing, and not carrying the scrolls (Fig. 3).

Further, on the side walls before the apse, Sts Athanasios the Great and Gregory of Nazianzus or the Theologian attend the service (Figs. 6–7). On the eastern wall, a bishop with a censer and a

closed book, probably St Nicholas, and St Cyril of Alexandria holding a closed book approach behind them (Figs. 8–9). The service takes place in the second zone also, on the lateral walls. Above the easternmost pair of pillars there are bishops directed to the east. The one in the north carries a scroll with a prayer. Based on the appearance of his face, it may be assumed that he is Gregory of Neocaesarea or the Wonderworker (Fig. 10). Only the lower part of the body remained of the one in the south and probably he also had a scroll with an inscription (Fig. 11). On the opposite sides of the same pillars, in the areas of the prothesis (Fig. 12) and the diaconicon, two more hierarchs who cannot be reliably identified are directed towards the east. The holy bishops officiating in the lower register of the apses of the north (Fig. 4) and the south chapels follow (Fig. 5). Only the representations of St Basil the Great with a scroll in his hand and of St John Chrysostom in the southern chapel dedicated to St Nicholas have been partially preserved. There are also portrayals of holy bishops who do not participate in the service painted in the sanctuary area.

Holy bishops carrying scrolls with prayers were not numerous in the sanctuary of the Prizren cathedral. There are only five extant scrolls with prayers and it can be assumed that there were not many more of them. They are listed in the order in which they are pronounced in the liturgy. Therefore, those in the second register are cited first. The holy bishop on the northern wall of the bema, maybe St Gregory the Wonderworker, has a scroll with the prayer of the first antiphon. The one on the north side of the northeast pillar carries a scroll with words commonly used at the beginning of several prayers, “O Lord, our God” (Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν), written in the Greek language. The scrolls in the hands of the hierarchs in the first zone follow. St Basil the Great in the apse of the southern chapel carries the words of the prayer during the Cherubicon. In the hands of St Gregory the Theologian, set on the south wall before the altar apse, one reads the Ecphonesis. Finally, on the scroll of St Athanasios the Great, placed opposite, on the north wall, the Preparation for Communion is written. Only one prayer can be identified in the upper register and it originates from the Liturgy of the Catechumens. Three prayers in the first zone come from the Liturgy of the Faithful.

Two holy deacons are present among the officiating bishops and they carry censers, boxes and candlesticks with lit candles (Figs. 8–9). They are set below the niches of the prothesis and the diaconicon. The inscriptions of their names are not preserved, so they cannot be reliably identified. However, in the search for the answer to the question of who they are, one could primarily think of Sts Euplos and Laurentios.

In the composition of the Officiating Bishops in the church of the Holy Virgin Ljeviška numerous details which make it unique can be observed. Certain ones *occasionally* appear in the scenes of the topic. Such is the case with Christ Amnos depicted as a child covered by an aer, but not by an asteriskos. On the other hand, it is *very rarely* observed in the representations of the theme that an asteriskos is placed directly on a holy table. There are also some



details in the composition in the Prizren cathedral which may be occasionally seen in the *then contemporary* painting, such as the writers of liturgies portrayed blessing and not carrying scrolls and concelebrating bishops holding closed books. On the other hand, rolled up scrolls on the holy table like the two in the church of the Holy Virgin Ljeviška, holy hierarchs with censers, holy deacons carrying not only censers and boxes but also candlesticks, are *not encountered* in other extant examples of the representation of the topic. Finally, it should also be noted that concelebrating bishops set in the second zone were not common. In the Serbian milieu they can be seen in the Annunciation Church of the Monastery of Gradac (around 1276) only. It can be concluded that the creator of the fresco programme and the painters of the Prizren cathedral were excellent connoisseurs of new trends in the development of iconography. By the images in the sanctuary, primarily through a uniquely conceived composition of the Officiating Bishops, impregnated with various details based on theological commentaries of the liturgy, they expressed the significance of the sacred mystery taking place in that space and set the Epiclesis as the most important act of the Eucharistic liturgy in its centre.

Милијана П. Окиљ\*

Завод за заштиту културно-историјског и природног наслеђа Републике Српске

Архитектонско-грађевинско, геодетски факултет Универзитет у Бањој Луци

## Типолошка анализа цркава са прислоњеним луковима на Балканском полуострву

\* [milijana.okilj@gmail.com](mailto:milijana.okilj@gmail.com)

**Апстракт:** Монументално сакрално грађевинаство на тлу Балканског полуострва је изучавано квалитетно и систематично, посебно најзначајније цркве и манастирске цјелине саграђене у средњем вијеку. Систематска истраживања сјоменика саграђених у доба турске власти, када је подигнуто и највећи број цркава са прислоњеним луковима, започели су тек након Другог свјетског рата. Из овега истраживања изостало је адекватно и свеобухватно изучавање типологије сакралних објеката немонументалне архитектуре, односно скромнијих димензија или умјетничке вриједности. Цркве са прислоњеним луковима, иако нису монументалних димензија, изузетно су значајне у развоју сакралног грађевинаства од рановизантијског и прероманичког периода, а касније и у периоду робовања под Турцима, па све до краја XIX и почетка XX вијека. Подајак да се одређени грађевински тип одржао дужи од десет вијекова говори о његовом значају. Истина, најчешће су у питању мање сеоске или гробљанске цркве, али није занемарљив ни број манастирских цркава. Ранији истраживачи сматрали су да је број цркава са прислоњеним луковима незначитан и да су углавном концентрисане у западним областима Балканског полуострва. Последњим истраживањима доказано је да је број значајан, а да је распрострањеност у региону велика. Типолошка анализа урађена је на основу обрађених 206 цркава, од којих су 74 саграђене у периоду од IX до XI вијека, 28 од XII до XIV вијека и 104 од XV до XIX вијека. Циљ рада је дефинисање најзначајнијих особености, одређивање развојних токова, типологија објеката, као и изналажење адекватног мјеста у историји сакралне архитектуре региона.

**Кључне ријечи:** прислоњени лукови, црквена архитектура, Балкан, типологија

**Abstract:** Monumental sacral architecture on the territory of the Balkan Peninsula has been studied thoroughly and systematically, especially the most important churches and monastery ensembles built in the Middle Ages. Systematic studies of the monuments built during the Ottoman rule, when most of the churches with blind arches were made, started only after WWII. What was omitted from the scope of the researches was adequate and comprehensive study of the typology of the sacral structures of non-monumental architecture, that is, of those of more modest dimensions or artistic value. Although not of monumental dimensions, the churches with blind arches are exceptionally important within the scope of the development of sacral architecture from the early Byzantine and pre-Romanesque period and later during the period of Ottoman rule, all the way to the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The very notion that a certain architectural type persevered for more than ten centuries speaks of its significance. Admittedly, these are mostly smaller village or sepulchral churches, but the number of monastery churches is certainly not negligible. Earlier researchers have thought that the number of churches with blind arches is insignificant and that they are mostly concentrated in the western parts of the Balkan Peninsula. The latest studies have shown that the number is significant indeed and that the dispersion within the region is quite large. The typological analysis was done on the bases of 206 examined churches, 74 of which were built in the period from 9<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> century, 28 were built in the period from the 12<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> century, while 104 were made from the 15<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> century. The goal of the paper is to define the most important characteristics, to establish the development trends and the typology of the structures, as well as to determine the adequate place in the history of the region's sacral architecture.

**Key words:** blind arches, church architecture, Balkans, typology

## УВОД

<sup>1</sup> Приликом истраживања археолошких и градитељских карактеристика 2001–2002. године цркве манастира Завале, смештеног на ободу Поповог поља у Херцеговини, откривени су темељи старије прероманичке грађевине и плоче украшене каменом пластиком карактеристичном за прероманички период, Праштало 2003: 185–196; Окиљ 2010: 57–62.

<sup>2</sup> Међу првима који је истраживао предроманичко градитељство и научно га валоризовао био је археолог, историчар умјетности и конзерватор старина дон Фране Булић (1846–1934), а потом многи: Васић 1922; Бошковић 1938; Digve 1950: 72–76; Karaman 1952; Marasović 1960: 33–46; Marasović 1978; Rapanić 1987; Jurković 1990: 191–221; Goss 1996; Žile 2003; Peković 2008.

<sup>3</sup> Marasović 1988–1989: 27.

Свеобухватно истраживање било које врсте сакралног градителства на подручју Балканског полуострва веома је захтјеван задатак, нарочито када су предмет рада објекти немонументалне архитектуре. Распрострањеност цркава са прислоњеним луковима по многим земљама због различитог стања очуваности – од оних које су познате само у основи, до оних које се и данас активно користе – отежава темељно проучавање. Карактеристика овог типа је да су у унутрашњости, уз подужне зидове, постављени пиластри међусобно повезани луковима, који имају конструктивну и декоративну улогу. Њихова конструктивна улога је да смање распон и прихвате оптерећење свода. Лукови конструисани на овај начин називају се прислоњеним луковима. Горња конструкција, подужни, најчешће полуобличасти свод, повећањем ширине наоса добио би распон који би градитељи тешко савладали. Постављањем пиластара и лукова уз подужне зидове распон је смањен, омогућена је лакша конструкција свода и уједно је унутрашњи простор добио на монументалности. Настанак цркава са прислоњеним луковима на подручју Балкана није случајан нити може бити ван осталих културних и градитељских токова Истока и Запада. Балканско полуострво је простор гдје су се прожимали и мирили различити културни утицаји, који су у резултату давали специфичне вриједности. Да би се истражиле цркве са прислоњеним луковима на територији Балканског полуострва, мора се истражити и анализирати дуго временско раздобље, од рановизантијског периода до краја XIX вијека. Хронолошки, цркве су подијељене на периоде IX–XI, XII–XIV и XV–XIX вијек.

РАСПРОСТРАЊЕНОСТ ЦРКАВА СА ПРИСЛОЊЕНИМ  
ЛУКОВИМА НА БАЛКАНСКОМ ПОЛУОСТРВУ

Изградња првих цркава са прислоњеним луковима на подручју Балканског полуострва почела је у области Јадранског приморја у прероманичком периоду. Области у којима су грађене прве цркве тога типа данас територијално припадају Хрватској, Црној Гори и, како су нова истраживања показала, Херцеговини.<sup>1</sup> Прероманичко градитељство и умјетност на тлу Далмације и Истре предмет су интереса истраживача од средине XIX вијека до данас и о томе су написане многе књиге, студије и чланци.<sup>2</sup> Предмет интереса истраживача било је и јесте датовање прероманичких цркава, али веома мали број објеката прецизно је датован на основу историјских извора, док су остали датовани на основу компарација.<sup>3</sup> На подручју јужне и дијелу средње Далмације, које су биле у саставу византијске теме Далмација, те словенских кнежевина Неретванске, Захумске и Травунијске, са формалном византијском влашћу, граде се многе цркве. Углавном су скромних димензија, а њихове основе показују схеме од једноставне до развијене градитељске концепције. У временском распону од IX до XI вијека датован је највећи број једнобродних



<sup>4</sup> Ђурић, Бабић 1997: 14–32. Томи-слав Марасовић користи назив јужнодалматински куполни тип, а препознао је тај архитектонски тип као изразито регионални феномен, Marasović 1960: 33–46.

<sup>5</sup> Бошковић 1938; Суботић 1963; Корпаћ 1965.

<sup>6</sup> Праштало 2003: 185–196; Окиљ 2010: 57–62.

<sup>7</sup> Petricoli 1952: 106–107.

<sup>8</sup> Uglešić 2002: 93–94.

<sup>9</sup> Gamulin 1995: 9–26. Истраживачки и конзерваторски радови изведени су 1992. и 1993. године под руководством тадашњег Регионалног завода за заштиту споменика културе из Сплита, када је установљен континуитет изградње још од античких времена. Црква је реконструисана, а остаци античких грађевина су конзервирани.

<sup>10</sup> Belamarić, Bužančić, Domančić 1994: 69–72.

<sup>11</sup> Uglešić 2002: 74–75.

<sup>12</sup> Jeličić-Radonić 1994: 169.

<sup>13</sup> Окиљ 2013.

<sup>14</sup> Fisković C. 1968: 150–151.

<sup>15</sup> Нпр. црква Светог Ђурђа (Антуна Падованског) у Горњем Челу на Колочепу. Цркву у литератури први пут помиње Лисичар, који је датовао у прероманички период, Lisičar 1932: 98–99. Т. Марасовић такође сматра да је црква саграђена у прероманичком периоду и типолошки је сврстао у јужнодалматински куполни тип нерашчлањених спољашњих зидова, Marasović 1960: 35. У погледу датовања цркве друго мишљење има Жиле, који сматра да је црква саграђена у XIV вијеку и да је готички сурвивал прероманичког јужнодалматинског куполног типа, Žile 2003: 70.

<sup>16</sup> Чанак-Медић 1989: 35.

<sup>17</sup> Нешковић 1997: 20–21.

<sup>18</sup> Bošković 1962: 178, извор наведен у нап. 43, Rački 1888: 66.

<sup>19</sup> Bošković 1962: 191.

црква са прислоњеним луковима, са куполом или без ње. Посебно се истиче зетско-захумска група цркава: једнобродни тип са куполом, који у суштини чини спој централног и подужног облика.<sup>4</sup> Овај архитектонски тип се по свом духу приближава кругу византијске умјетности, у којој се појављује у многобројним облицима. Исти тип црква налази се на простору од Боке Которске до Омиша, а највећи број је сачуван на дубровачком подручју, прије свега на острвима. Главна обиљежја су им мале димензије, лонгитудинални тлоцрт, споља правоугаона, а унутра полукружна апсида, подјела плоха спољашњих зидова плитким нишама. Код куполних цркава, мала купола је изнад средњег поља, споља уклопљена у ниско квадратно постолје, покривена четворосливним кровом. Иако скромних размјера и умјетничке обраде, вриједне су пажње због концепције простора, структуре и облика. Немогуће је стилски раздвојити црквене грађевине саграђене у раном средњем вијеку на тлу јужне Далмације и данашњег црногорског приморја, односно подручја између ријеке Бојане и Цетине, које је већином било насељено Србима. Ове области се често у стручној литератури називају Приморјем или Поморјем.<sup>5</sup> Од IX до XI вијека, према досадашњим истраживањима, изграђене су 74 цркве, све у Приморју, од тога 72 на територији данашње Хрватске и двије у данашњој Црној Гори, а остаци једне су пронађени у унутрашњости цркве манастира Завала у Херцеговини.<sup>6</sup> Много црква саграђених у прероманичком периоду подигнуте су на остацима античких или рановизантијских грађевина: Светог Ђурђа у Чаској на Пагу,<sup>7</sup> Вела Госпа у Ошљаку код Стона,<sup>8</sup> Светог Ђурђа у Тучепима,<sup>9</sup> Светог Стефана у Пучиштима на Брачу,<sup>10</sup> Свете Анастасије у Сташевици, Светог Ивана Крститеља у Болу на Брачу, Светог Николе код Повљане на Пагу,<sup>11</sup> Светог Ивана у Стонском пољу. Унутар цркве Светог Ципријана у Гатима, из XVIII вијека, пронађени су остаци прероманичке цркве.<sup>12</sup>

Градња се наставља и након XI вијека, у периоду између XII и XV вијека, односно до турских освајања. Тада су историјске и културне прилике резултирале изградњом знатно развијенијих и монументалнијих грађевина. До смањене изградње црква са прислоњеним луковима долази због појачаног утицаја централног плана, широко примијењеног у Византији, као и утицаја средњовјековне српске архитектуре за вријеме Немањића. Регистровано је 28 цркава саграђених у овом периоду.<sup>13</sup> На територији данашњег хрватског приморја то је црква Светог Миховила на Вису,<sup>14</sup> мада постоји више цркава на овом подручју које су различито датоване.<sup>15</sup> На подручју данашње Црне Горе више црква овог типа саграђено је у периоду између XII и XV вијека, нпр. Свете Богородице у Бистрици на Лиму, за коју се претпоставља да је саграђена у другој половини XII вијека и да је, могуће, ктитор био Стефан Немања,<sup>16</sup> или средином XII вијека, прије времена када је предузео изградњу великих задужбина и манастира.<sup>17</sup> За цркву у Турчинима се на основу градитељских карактеристика претпоставља да је саграђена у XIII вијеку.<sup>18</sup> Темељи цркве Светог Михаила налазе се под Малом Врсутом, јужно од тунела на Суторману, а претпоставља се да потиче из XIV вијека.<sup>19</sup>

<sup>20</sup> Вуловић 1980: 24–25.

<sup>21</sup> Поповић 2006: 191–192.

<sup>22</sup> Кораћ 1965: 70, са старијом лите-  
ратуром; Irpen 1899: 607–610.

<sup>23</sup> Коева 2003: електронско издање,  
преузето септембра 2011.

<sup>24</sup> Μηλαρακής 1897: 70–78; Ζήκος  
1989: 677–692.

<sup>25</sup> Λασσιθιωτάκης 1961–1962: 180;  
Lymbegoroulou 2010: 165.

<sup>26</sup> Λασσιθιωτάκης 1961–1962: 181.

<sup>27</sup> Кораћ, Ђурић 1964: 561–601.

<sup>28</sup> Грујић, Окиљ 2017: 53–59.

<sup>29</sup> Републички завода за заштиту  
културно-историјског и природног насле-  
ђа Републике Српске је у периоду април–  
мај 2000. године извршио истраживачке  
радове на остацима цркве. Уклоњен је и  
сортиран обрушени материјал из унутра-  
шњости и непосредне околине цркве,  
након чега су усплиједила археолошка и  
архитектонска истраживања. Током истра-  
живања остатака зидова утврђен је  
редослед градње цркве. Између пиластара  
и подужних зидова не постоји грађевинска  
превеза, што је упућивало на двије фазе  
градње. Био је сачуван дио свода, а у шуту  
су откривени блокови свода и дио кровних  
плоча. Послије истраживачких радова у  
Заводу је урађен пројекат реконструкције,  
према коме је црква обновљена 2000–  
2001. године. Пронађен је и фрагмент  
фреско-малтера.

Остаци цркве у средишту велике средњовјековне некропо-  
ле, са масивним надгробним плочама, у засеоку Падеж села  
Дренова код Пријепоља већ дуже од једног вијека привлаче  
пажњу истраживача. Вријеме изградње цркве различито је тумаче-  
но: Б. Вуловић је првобитну цркву датовао у IX вијек,<sup>20</sup> док М.  
Поповић сматра да се црква на основу стилских карактеристика  
никако не може датовати у период прероманике, а на основу  
архитектуре, начина грађења, остатака камене пластике и слич-  
ности дреновачког синтронона са синтрономом цркве манастира  
Морача, који је настао 1251/52. године, цркву датује у прву поло-  
вину или средину XIII вијека.<sup>21</sup>

За цркву Свете Марије код Дања у Албанији претпоставља  
се да је саграђена у XIII/XIV вијеку.<sup>22</sup> Црква Света Петка  
Самарцијска у Софији сматра се једном од најстаријих једно-  
бродних, засведених цркава подигнутих у Бугарској. Садашња  
црква је подигнута у периоду XII–XVI вијек, изнад старе римске  
гробнице из IV вијека.<sup>23</sup> На основу остатака, за цркве Б и Г у  
једном од најважнијих византијских монашких центара на  
Балкану – Папикио, који се налази у близини Кириакидеса, у  
подножју родопског планинског масива, може се претпоставити  
да припадају црквама са прислоњеним луковима.<sup>24</sup> Овом типу  
припадају и црква арханђела Михаила Кантаноса у Калавариани,  
у југозападном дијелу Крита. Према натпису, унутрашњост  
цркве је украшена фрескама 1327–1328. године, на основу чега  
се вријеме изградње одређује у почетак XIV вијека,<sup>25</sup> те Агиос  
Јоанис у засеоку Трихиниакос, у југозападном дијелу Крита.<sup>26</sup>

Период када је интензивирања изградња цркава са прислоње-  
ним луковима је вријеме након турских освајања, од XV до XVII  
вијека, а као посебан архитектонски тип издвојене су тек среди-  
ном XX вијека, када је и утврђена њихова веза са прероманичком  
архитектуром.<sup>27</sup> У том периоду у свим областима Балканског  
полуострва саграђен је већи број ових цркава, а до сад је регис-  
тровано 104. Највише их је на територији Црне Горе и  
Херцеговине, потом слиједе Србија, Македонија, Грчка, Бугарска  
и на крају Албанија, гдје је регистрована једна црква овог типа.  
Највећи број концентрисан је у Херцеговини и Старој  
Херцеговини, областима које данас територијално припадају  
Босни и Херцеговини и Црној Гори. Неке од цркава са прислоње-  
ним луковима изграђене у периоду од XV до XVII вијека на тлу  
Херцеговине подигнуте су на остацима старијих средњовјеков-  
них цркава, попут цркве Рођења Пресвете Богородице у  
Љубињу,<sup>28</sup> а црква Свете Недјеље у Талежи код Требиња има  
двје фазе градње, гдје су у другој дограђени пиластри и  
прислоњени лукови у унутрашњости цркве.<sup>29</sup> Неке цркве значај-  
но су обновљене у аустроугарском периоду, вјероватно слије-  
дећи средњовјековни узор, када су на западним прочељима  
дограђивани звоници на преслици, а лица фасадних зидова пре-  
зиђивана правилним каменим квадерицама. На подручју  
Херцеговине и Старе Херцеговине у вријеме турске доминације  
образовао се развијени тип, који се не појављује у осталим обла-  
стима Балкана: цркве манастира Завале, Житомилића и Свете  
Тројице у Пљевљима, цркве Рођења Пресвете Богородице у

- <sup>30</sup> Бошковић 1932: 120.  
<sup>31</sup> Шупут 1991: 50; Станић 1983: 162.  
<sup>32</sup> Пејић 2003: 25–43.  
<sup>33</sup> Василиевъ 1942 (обј. 1943): 107–153; Ђоровић-Љубинковић 1940: 155–160.  
<sup>34</sup> Орландов 1933: 148.  
<sup>35</sup> Орландов 1933: 151.  
<sup>36</sup> Орландов 1933: 136.  
<sup>37</sup> Thomo 1998: 271–272; Meksi, Thomo 1980: 89–115.  
<sup>38</sup> Meksi, Vase 1987: 108.  
<sup>39</sup> Иванова 1926–1931: 261–284; Ангелов А. 2003: 41–50; Ангелов С. 2007: 28–30.  
<sup>40</sup> Митова-Джонова 1983: 23; Димитрова, Ганева, Стоянова 1991: 64.  
<sup>41</sup> Динева 2007: 84.  
<sup>42</sup> Флорева 1968.  
<sup>43</sup> Пасквалева 1980.  
<sup>44</sup> Васић 1922.  
<sup>45</sup> Marasović 1960: 33–46; Marasović 1978; Marasović 1988–89: 27–39; Marasović 1994: 50; Marasović 1997; Marasović 2008.

Љубињу, Светог кнеза Лазара у Влаховићима, арханђела Михаила у Величанима. У истом периоду дограђене су припрате цркава у Сопотници и Добрићеву, грађене у истој градитељској традицији. У припратама су формирани прислоњени лукови, којих нема у старијем дијелу, односно наосу.

У доба турске власти цркве са прислоњеним луковима дуж бочних зидова и полуобличастим сводом граде се и у другим областима Балкана, Србији и данашњој Сјеверној Македонији, у којима се наставља традиција византијског градитељства: цркве Светог Ђорђа у Призрену,<sup>30</sup> Светог Николе у Врху код Студенице,<sup>31</sup> низ цркава у јужној Србији (у Јашуњи, Доњем Драговљу, Дубници, Кацапуну итд.),<sup>32</sup> цркве манастира Журче, Слечке и сл.<sup>33</sup> У вријеме отоманске доминације наставља се градња ових цркава у Грчкој, а највећи број саграђен је у периоду од XVI до XVIII вијека (цркве Агиос Јоанис на Тавросу,<sup>34</sup> Агиос Анастасиос у Харватиону,<sup>35</sup> Богородице Кулурлу у Колокинтосу итд.).<sup>36</sup>

Данашња Албанија је била дио Византијског царства. Археолошка истраживања потврдила су интензивну изградњу у периоду између IV и VII вијека. Отоманском инвазијом у XV вијеку прекинута је изградња цркава, да би опет оживјела у XVI вијеку.<sup>37</sup> За цркву Свете Ане у Дервичану, која припада црквама са прислоњеним луковима, претпоставља се да је изграђена у XVI вијеку.<sup>38</sup>

Прислоњени лукови се ријетко јављају у црквеној архитектури у Бугарској. Као конструктивни елемент појављују се у црквама Светог арханђела Михаила у Горановцима,<sup>39</sup> Светог архангела Михаила Билинског манастира<sup>40</sup> и Светог Илије Илијевског манастира.<sup>41</sup> Као декоративни елемент појављују се код цркава које су саграђене у периоду од XV до XVII вијека: Пресвете Богородице Драгалевског манастира<sup>42</sup> и Светог Георгија Кремиковског манастира.<sup>43</sup>

#### ТИПОЛОШКА ПОДЈЕЛА ЦРКАВА САГРАЂЕНИХ У ПЕРОМАНИЧКОМ ПЕРИОДУ

Типолошку подјелу црквених грађевина прероманичког периода извршио је М. Васић.<sup>44</sup> Он је средњовјековну умјетност у Далмацији подијелио на три периода: од краја VIII до средине XI вијека, од средине XI до почетка XIII вијека и од око 1204. до 1420. године. Црквену архитектуру првог периода подијелио је на централне и базиликалне грађевине, гдје су у подтипове А и Б уврштене и цркве с прислоњеним луковима под називима *једнобродна, оријентална, сводом покривена базилика* – подтип *једнобродна, засведена базилика са слијепим аркадама на унутрашњим површинама дужих зидова*, и *једнобродна, оријентална, сводом покривена базилика са куполом*. Даље је типолошки подтипове разврстао у односу на број слијепих аркада и облик олтарске апсиде. Облик олтарске апсиде и број прислоњених или слијепих лукова, како их назива аутор, не може се довести у везу и разлог такве типолошке подјеле је нејасан. М. Васић наводи да слиједи методологију коју су претходно примијенили Ј. Стриговски (J. Strykowski) и Г. Мије (G. Millet).

Обиман рад који се односи на прероманичко сакрално градитељство Приморја објавио је Т. Марасовић.<sup>45</sup> Он се, према властитим



<sup>46</sup> Marasović 1978; Marasović 1994.

<sup>47</sup> Marasović 1994: 77, табла XXVII.

ријечима, ограничио само на проблем морфологије, а није посебно обрађена конструкција, технике градње, функција са литургијског аспекта, хронологија и камена пластика.<sup>46</sup> Извршио је типолошку подјелу прероманичких грађевина, гдје су издвојене лонгитудиналне грађевине и, као подгрупа, дефинисан је једнобродни тип са рашчлањеном унутрашњошћу, што су цркве са прислоњеним луковима. Нејасна је подјела на цркве са рашчлањеном унутрашњошћу и цркве са рашчлањеном спољашњошћу, гдје се код другог подтипа појављују цркве са прислоњеним луковима уз подужне зидове, као и цркве равних зидних површина.<sup>47</sup> Оба подтипа припадају групи подужних, засведених грађевина, али се не могу сврстати у исти подтип јер се конструктивно разликују. Аутор помиње брачку групу цркава, уз констатацију да су у питању једнобродне грађевине са, споља и у унутрашњости, полукружном олтарском апсидом. Истина, на Брачу је сачуван највећи број прероманичких цркава са полукружном олтарском апсидом, али постоје и цркве са правоугаоном апсидом, као што је Светог Ивана Крститеља у Болу, или куполне цркве са правоугаоном апсидом, попут Светог Николе. Унутрашњост брачких цркава подијелена је на два травеја (цркве Светог Тудора поред Нережишћа, Светог Вида на Видовој гори) или на три травеја (Светог Николе, Светог Ђурђа крај Нережишћа, Светог Ђурђа у Стражевнику, Светог Мартина крај Бобовишћа). Такође се појављују цркве равних фасадних површина и цркве чији су фасадни зидови украшени лезенама и слијепим аркадама. Јасно је да је беспотребно дијелити цркве на локалне типове јер су у питању варијације једног облика, а спољашње лезене и слијепе аркаде имају само декоративну улогу.

Прероманичке цркве, оквирно датоване у период IX–XI вијек, типолошки су сврстане на основу конструктивних карактеристика, односно броја прислоњених лукова уз подужне зидове, чиме је условљен и број травеја цркве. Карактеристика прероманичких цркава Приморја је да су изузетно малих димензија, дужина је обично 5,0–7,0 m, ширина 3,5–5,0 m, са изузетком појединих примјера који су незнатно већи.

Запажа се различито обликовање олтарских апсида. Појављују се, најчешће, споља правоугаоне, а у унутрашњости полукружне (цркве Светог Николе на Сушцу, Светог Петра и Светог Ивана Грчког на Лопуду, Светог Ивана на Шипану, Светог Николе у Пријеком, Светог Томе у Кутима код Херцег Новог и др.), али нису изузетак ни обострано полукружне (цркве Светог Ципријана на Ластову, Светог Вида, Светог Стефана, Светог Теодора, Светог Ђурђа, све на Брачу, Светог арханђела Михаила у Мирању итд.) или обострано правоугаоне (цркве Свих светих у Горњем Хумцу на Брачу, Светог Ивана Крститеља у Болу на Брачу, Светог Петра на Вељем врху на Шипану и др.). Такође постоје примјери гдје је раван апсиде благо наглашена на источном зиду, у коме су, са унутрашње стране, удубљене три полукружне нише, од којих је највећа централна, апсидална (цркве Светих Козме и Дамјана у Метохији на Пељешцу, Светих Петра и Павла на Мљету, Светог Ивана Крститеља у Подацама итд.). Код већине нису регистроване нише у олтарском простору, али није поуздан податак да не постоје, јер су с временом вршене различите преправке, те наношени нови слојеви малтера.

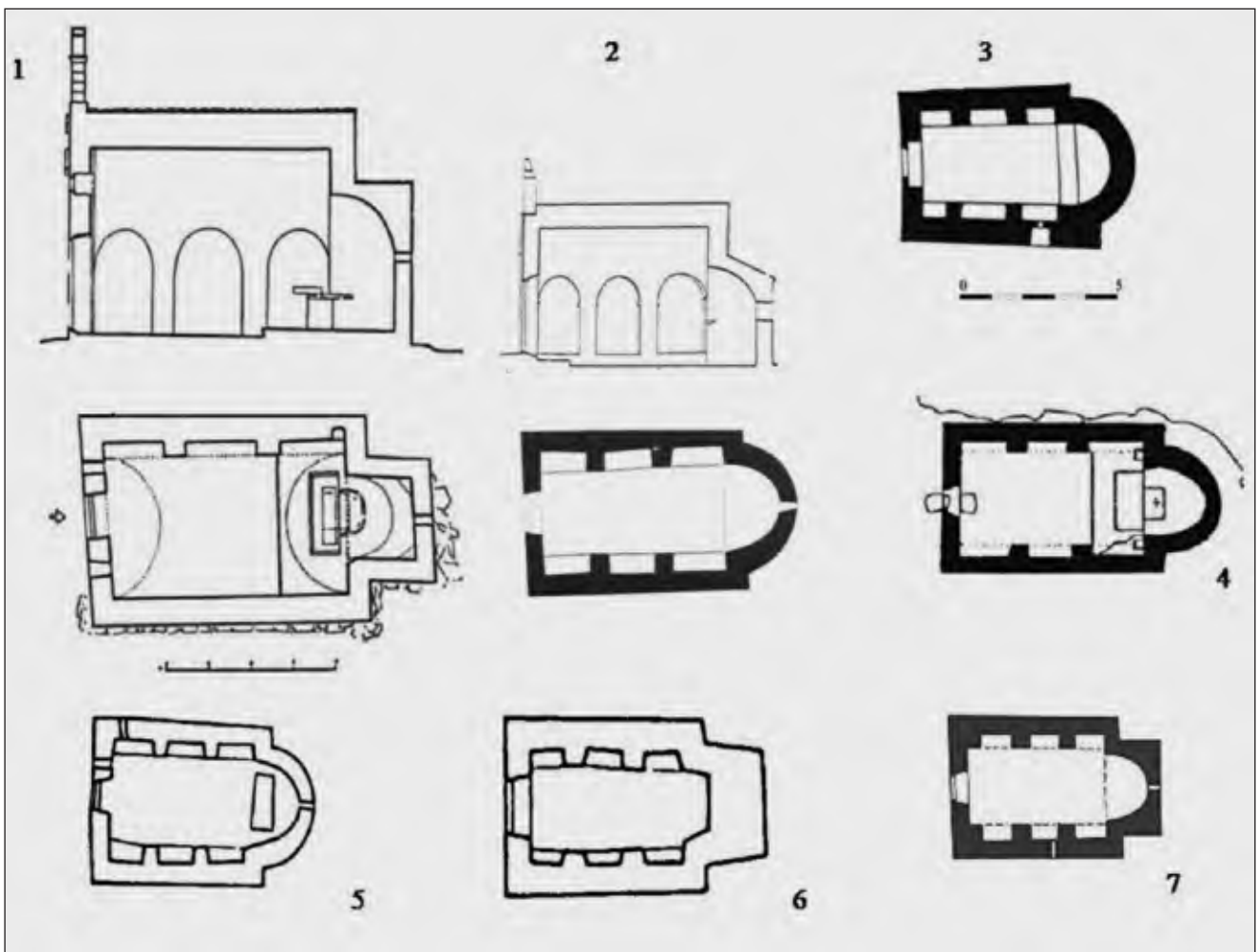
<sup>48</sup> Marasović 1960: 35.

<sup>49</sup> Истраживачки радови и реконструкција куполе и обнова цркве трајали су од 1995. до 1998. године. Аутор конзерваторских захвата и главни истраживач на пројекту био је Жељко Пековић. Тада је на дијелу свода откривена рецентна бетонска плоча на мјесту гдје је изворно постојала купола. Пројекат је рађен у оквиру Министарства знаности Републике Хрватске.

<sup>50</sup> Peković 2008: 42–53. Према ријечима аутора, купола је реконструисана компаративним поступком на основу сачуваних лукова на пандантифима са зидним сликама.

<sup>51</sup> Peković 2008: 108–123.

Типолошки, прву групу чине цркве које имају три пара прислоњених лукова уз подужне зидове, односно три травеја, гдје се као подгрупе појављују цркве код којих свод није ојачан попречним ребрима и оне код којих јесте. У питању је приближно исти распон свода, те је присуство или одсуство попречних ојачавајућих ребара тешко објаснити. За неке од цркава са попречним ојачавајућим ребрима сматра се да су изворно имале куполу над средњим травејем, нпр. Светог Ђурђа на Колочепу,<sup>48</sup> али је то данас тешко доказати, нарочито код цркава код којих свод није аутентичан јер је на основу конструкције зидова или доње зоне свода немогуће реконструисати куполу. Код неких тротравејних цркава је приликом обнове деведесетих година прошлог вијека дограђена купола (Свети Никола на Колочепу,<sup>49</sup> Свети Јован у Шилову Селу<sup>50</sup> и Свети Петар на Вељем врху).<sup>51</sup>

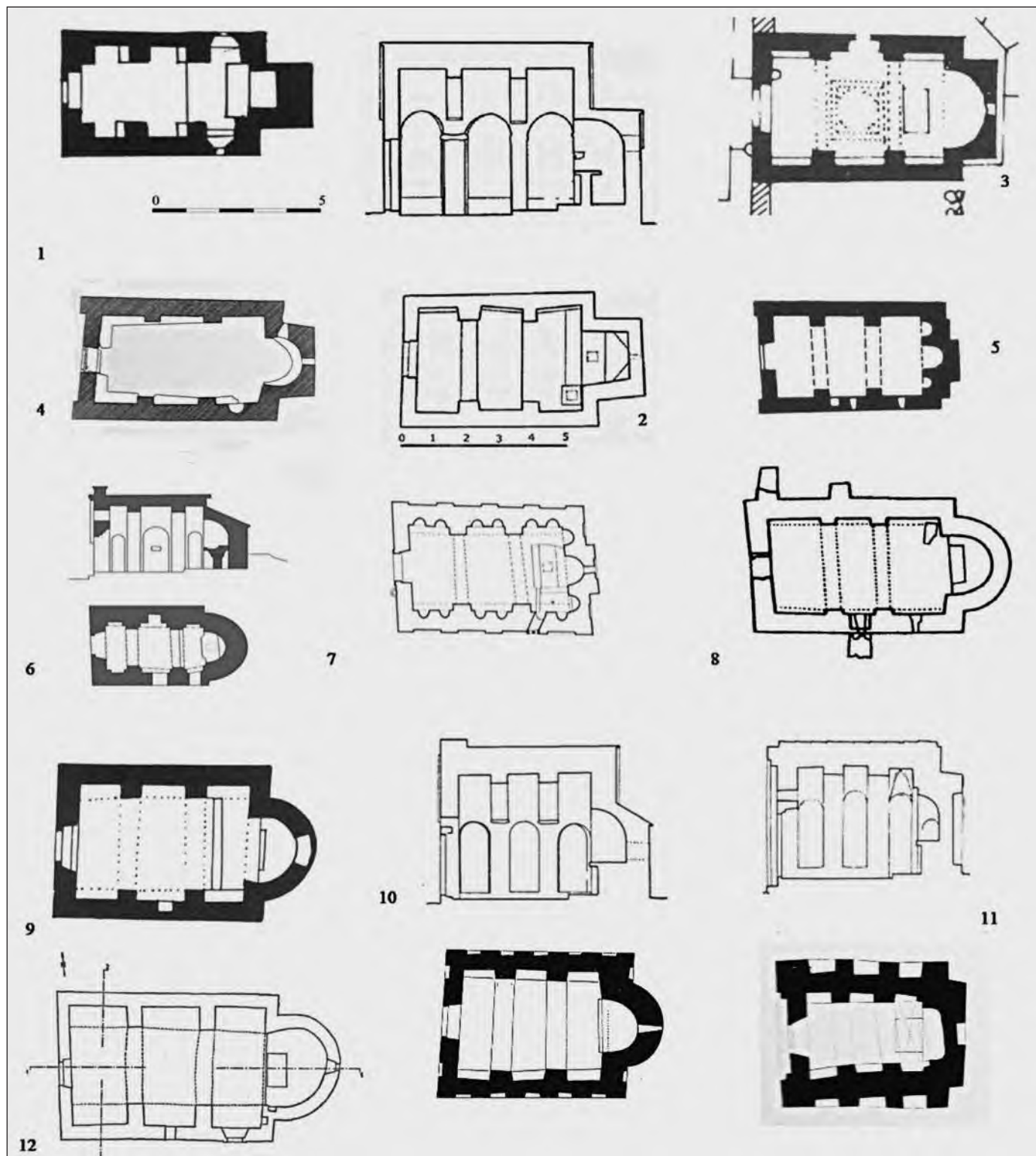


# 1. Прероманичке цркве са три травеја без ојачања свода

1. Свети Михаел, Вис (Regan, Nadilo 2006: 943)
2. Свети Мартијин крај Бобовишта, Брач (Marasović 1978: T. XXVII, 1a, 1b)
3. Свети Недеља под Градцом, Брач (Marasović 1978: dodatak, 8)
4. Свети Максим Исповједник, Јасенице, Дуги Рат (Regan, Nadilo 2007: 46)
5. Свети Козма и Дамјан, Смрчевик, Брач (Petricoli 1940: 39)
6. Свети Тома, Селца, Брач (Regan, Nadilo 2007: 340)
7. Свети Никола, Сушац (Marasović 1978: T. XXVII, 4)

# 1. Pre-Romanesque churches with three bays, without the strengthening of the vault

1. St. Michael, Vis (Regan, Nadilo 2006: 943)
2. St. Martin near Bobovišća, Brač (Marasović 1978: T. XXVII, 1a, 1b)
3. St. Kyriake at the foot of Gradac hill, Brač (Marasović 1978: addition, 8)
4. St. Maximus the Confessor, Jasenice, Dugi Rat (Regan, Nadilo 2007: 46)
5. Sts. Cosmas and Damian, Smrčevik, Brač (Petricoli 1940: 39)
6. St. Thomas, Selca, Brač (Regan, Nadilo 2007: 340)
7. St. Nicholas, Sušac (Marasović 1978: T. XXVII, 4)



## 2. Прероманичке цркве са три правоугаоне ојачања свода

1. Свети Климент, Пржнице, Брач (Marasović 1978: T. XXVII, 3a, 3b)
2. Свети Илија код Доњег Хумца, Брач (Regan, Nadilo 2007: 442)
3. Свети Ђорђе, Колочеј (Žile 2003: 71)
4. Свети Срђ, Колочеј (Žile 2003: 119.5)
5. Свети Ђорђе, Спароговићи, Пељешац (Žile 2000: 243)
6. Свети Илија, Доброта код Котора (према М. Окиљ)
7. Свети Иван, Подаци (Bezić 1985: 69)
8. Свети Михаел над Долом, Брач (Regan, Nadilo 2007: 439)
9. Свети Ђорђе у Стражевнику, Брач (Regan, Nadilo 2007: 343)
10. Свети Ђорђе код Нерезишће, Брач (Marasović 1978: T. XXXII, 6a, 6b)
11. Свети Лука, Ластово (Marasović 1978: T. XXXII, 2a, 2b)
12. Свети Андрија, Вргада (Domijan 1983: 129)

## 2. Pre-Romanesque churches with three bays, with strengthened vault

1. St. Clement, Pržnice, Brač (Marasović 1978: T. XXVII, 3a, 3b)
2. St. Elijah near Donji Humac, Brač (Regan, Nadilo 2007: 442)
3. St. George, Koločep (Žile 2003: 71)
4. St. Srđ, Koločep (Žile 2003: 119.5)
5. St. George, Sparagovići, Pelješac (Žile 2000: 243)
6. St. Elijah, Dobrota near Kotor (according to M. Okilj)
7. St. John, Podaca (Bezić 1985: 69)
8. St. Michael above Dol, Brač (Regan, Nadilo 2007: 439)
9. St. George in Straževnik, Brač (Regan, Nadilo 2007: 343)
10. St. George near Nerežišće, Brač (Marasović 1978: T. XXXII, 6a, 6b)
11. St. Luke, Lastovo (Marasović 1978: T. XXXII, 2a, 2b)
12. St. Andrew, Vrgada (Domijan 1983: 129)



<sup>52</sup> Јанковић 2007: 122.<sup>53</sup> Fisković I. 1988: 194–195.

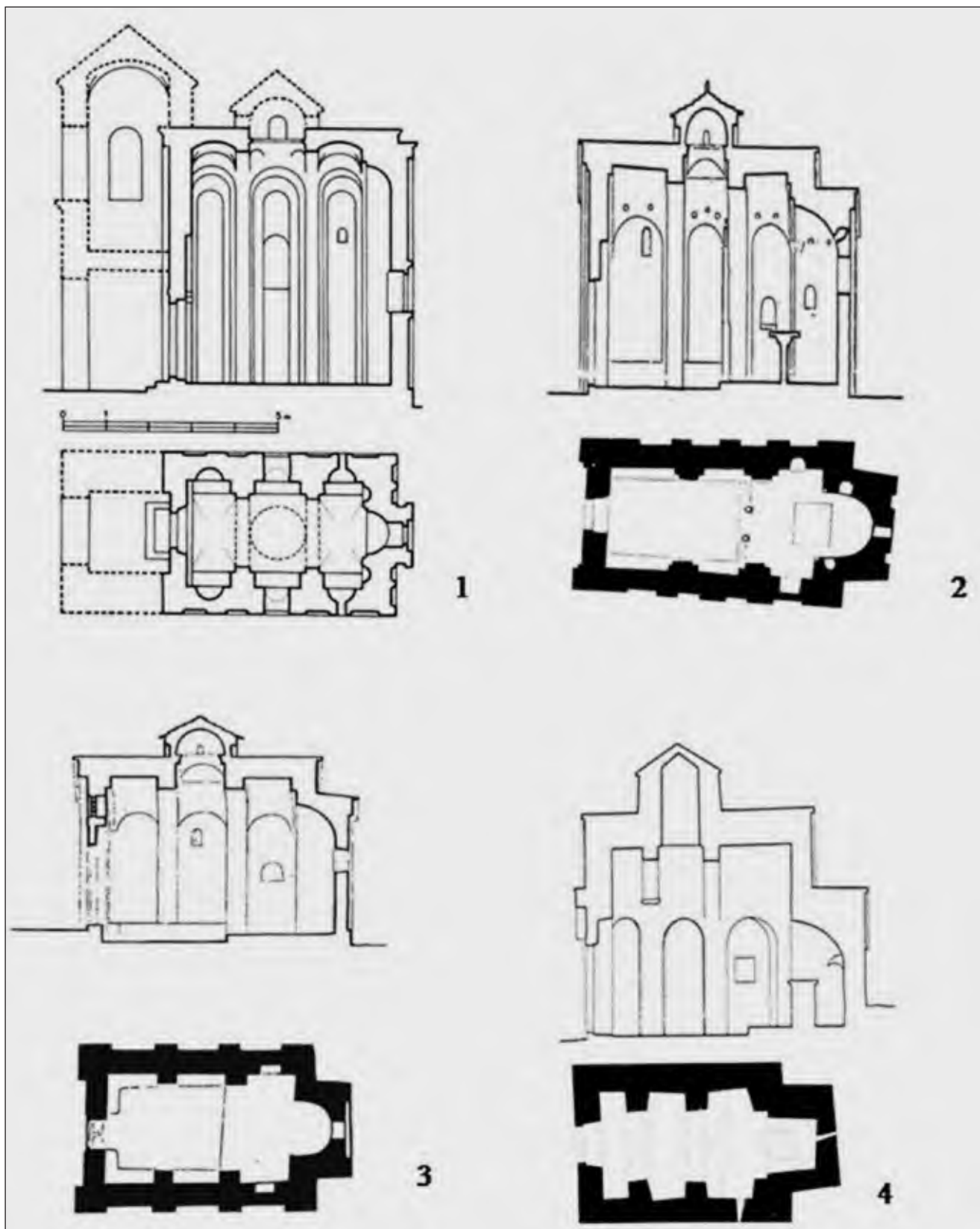
Код цркава у Шилову Селу и на Вељем врху није прецизно доказано изворно постојање куполе, те нису уврштене у типолошку подјелу, а исто тако ни оне цркве гдје није сачуван горњи построј, те се само може претпоставити аутентични изглед (табле 1 и 2).

Друга група су прероманичке цркве са куполом, које увијек имају уз подужне зидове два пара пиластара и три пара прислоњених лукова, који дијеле цркву на три травеја. Овај тип цркава има исте просторне елементе као и цркве са три травеја и попречним ојачавајућим ребрима, али се као наглашени просторни елемент јавља купола. По правилу, сви травеји су једнаки или је средњи травеј ужи. Ова појава условљена је конструкцијом куполе, која се налази на средини свода, у облику калоте, која се диже непосредно издан свода и ослања директно на ребра. Простор омеђен пиластрима, прислоњеним луковима и ребрима код ових цркава је, по правилу, правоугаон. Прелаз на кружну основу остварен је помоћу тромпи или, ријеђе, пандантифа. Купола је споља уоквирена четвоространим кубусом и покривена четворосливним кровом. На ктиторском моделу код цркве Светог Михаила у Стону кров куполе је купаст. Куполе су веома мале и њихов распон је око 1 m. Сврстане су у групу цркава са прислоњеним луковима јер су конструктивно ријешене потпуно идентично као тротравејне цркве са ојачавајућим ребрима (табла 3).

У прероманичком периоду јављају се и цркве чији је унутрашњи простор пиластрима и прислоњеним луковима подијељен на два травеја, односно уз чије су подужне зидове постављена два пара прислоњених лукова. По правилу, истих су димензија као и цркве чији је унутрашњи простор подијељен на три травеја, изузев цркве Светог Ципријана на Ластову, чија је дужина око 3,20 m. Све ове цркве су равних фасадних плоха, а нису сачуване у цјелости, те није могуће прецизно утврдити како је изгледао горњи построј грађевине (табла 4).

Јављају се и облици са више травеја, али углавном су у питању цркве које имају више фаза градње и није у потпуности разјашњен њихов првобитни изглед. Већином су саграђене на остацима античких грађевина, попут цркве Светог Ивана у Стону, која је подијељена на пет травеја, или Светог Николе код Повљане на Пагу, која је преправљена античка грађевина, којој су у прероманичком периоду додати пиластри и прислоњени лукови тако да је подијељена на четири травеја. Обе наведене грађевине су знатно већих димензија од, изворно, прероманичких и њихова дужина износи око 10 m.

Код цркава Светог Миховила у Лажанима, Светог Ђурђа у Тучепима и Светог Петра у Замлињу код Стона постоје и угаони пиластри. Ове цркве су изграђене на античким остацима. Претпоставља се да је црква Светог Петра у Замлињу преправљена у VIII или IX вијеку према тадашњим естетским захтјевима.<sup>52</sup> Тумачи се и као рани примјер тротравејне цркве.<sup>53</sup>

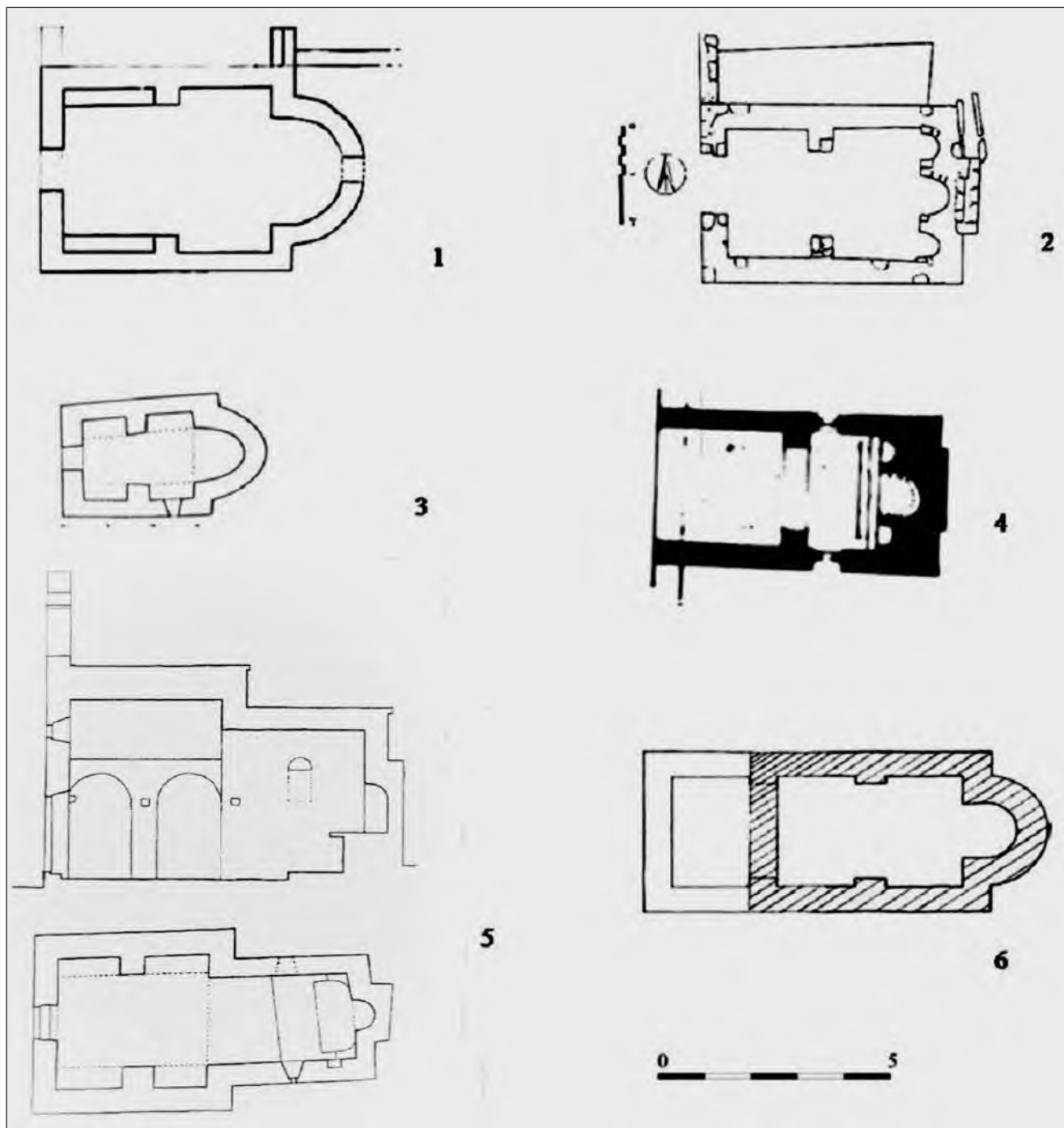


### 3. Прероманичке цркве са куполом

1. Свeйи Михаило, Сјон (Кораћ 2007: 143)
2. Свeйи Иван Крcтићeљ, Лођуд (Marasović 1978: T. XLIX, 4a, 4b)
3. Свeйи Никола Грчки, Лођуд (Marasović 1978: T. XLIX, 3a, 3b)
4. Свeйи Никола, Брач (Marasović 1984: 151, T. VII)

### 3. Pre-Romanesque churches with a dome

1. St. Michael, Ston (Korać 2007: 143)
2. St. John the Baptist, Lopud (Marasović 1978: T. XLIX, 4a, 4b)
3. St. Nicholas the Greek, Lopud (Marasović 1978: T. XLIX, 3a, 3b)
4. St. Nicholas, Brač (Marasović 1984: 151, T. VII)



#### 4. Прероманичке цркве са два шпавеја

1. Свети Маур, Лојуд (Документација Конзерваторског одјела у Дубровнику)
2. Свети Петар и Павле, Мљећ (Žile 1996: 32)
3. Свети Ципријан, Ластово (Regan, Nadilo 2006: 942)
4. Свети Козма и Дамјан, Мењохија, Пељешац (Marasović 1978: dodatak, 20)
5. Свети Миховил, Игране (Marasović 2008: 556)
6. Свети Анастасија, Стањевица (Regan, Nadilo 2006: 1043)

#### 4. Pre-Romanesque churches with two bays

1. St. Maurus, Lopud (Documentation of the Conservation Department in Dubrovnik)
2. St. Peter and Paul, Mljet (Žile 1996:32)
3. St. Cyprian, Lastovo (Regan, Nadilo 2006: 942)
4. Sts. Cosmas and Damian Mehotija, Pelješac (Marasović 1978: addition, 20)
5. St. Michael, Igrane (Marasović 2008: 556)
6. St. Anastasia, Staševica (Regan, Nadilo 2006: 1043)



ТИПОЛОШКА ПОДЈЕЛА ЦРКАВА  
САГРАЂЕНИХ У ПЕРИОДУ XII–XIV ВИЈЕК

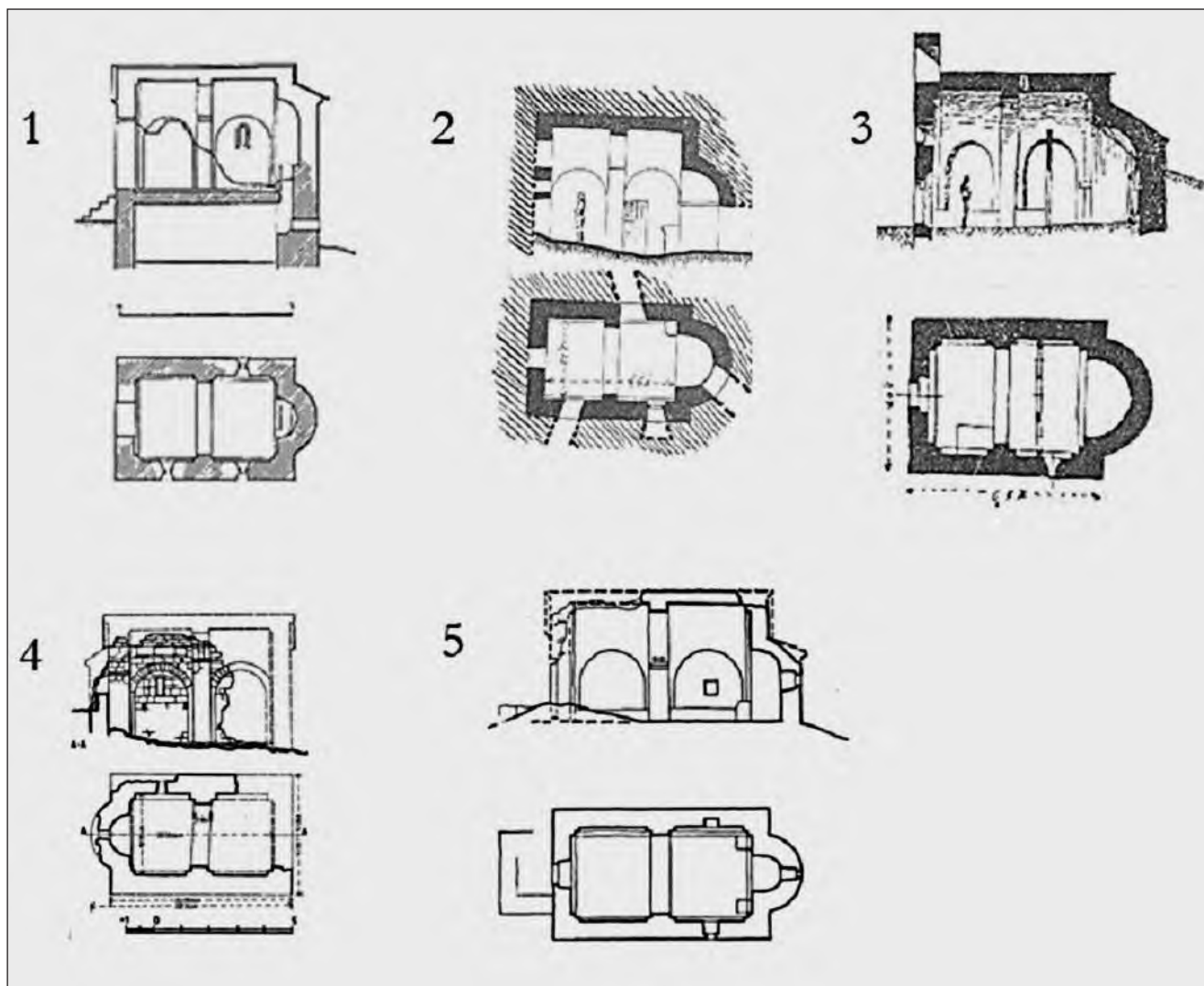
<sup>54</sup> Кораћ, Ђурић 1964: 561–601.

Мали број цркава саграђених у периоду од XII до XIV вијека сачуван је у цјелости. Углавном су у питању објекти код којих није сачуван горњи построј грађевине, те нема довољно података на основу којих би се могла извршити типолошка подјела. Прецизно се, на основу броја сачуваних примјера, могу издвојити двотравејне цркве са ојачаним сводом. Изузев цркве у Млетачкој кули у Старом Бару, све имају Т пиластре и угаоне пиластре (табла 5).

ТИПОЛОШКА ПОДЈЕЛА ЦРКАВА САГРАЂЕНИХ  
У ДОБА ТУРСКЕ ВЛАСТИ

Црквено градитељство за вријеме робовања под Турцима значајан је вид културних настојања православних хришћана на Балканском полуострву. Велики број и распрострањеност ових грађевина свједочи да је у питању појава иза које стоји велики труд, упорност и материјални издаци низа, знатно осиромашених генерација. У вријеме турске владавине изграђен је или обновљен на темељима старијих грађевина низ цркава са прислоњеним луковима на подручју Балкана. Генерално се могу подијелити у два типа: основни, једноставнији и развијени тип.<sup>54</sup> Основни тип јавља се на цијелом Балкану, док се развијени тип налази на подручју Херцеговине и Старе Херцеговине.

Као подгрупе код основног типа јављају се цркве подијелене на два, три и више травеја, које се даље дијеле на основу сводне конструкције, односно присуства или одсуства ојачања свода. Свод је углавном полуобличаст, а ријетко се појављује благо преломљен. Организам основног типа чини правоугаони простор завршен полукружном апсидом, засведен полуобличастим сводом, који прихватају прислоњени лукови. У питању су углавном мањи, сеоски храмови или гробљанске цркве. Ријетко се јављају други облици апсида – апсида цркве у Лугу код Требиња је споља правоугаона, негдје су апсиде споља тростране или петостране, а по правилу, у унутрашњости су полукружне. У зависности од броја пиластара и прислоњених лукова унутрашњи простор је подијелен на два, три или више травеја. Свод је ојачан попречним ребрима или нема ојачања. Типолошка подјела основног типа извршена је на основу броја травеја. Подгрупе чине цркве чији је свод ојачан попречним ребрима или је без ојачања. Основни конструктивни склоп је исти, али, зависно од подручја гдје су изграђене, различито су обликовани поједини елементи: прозорски отвори, портали, обраде фасада и сл. Код цркава код којих свод није ојачан попречним ребрима, простор наоса је подијелен на три једнака травеја, изузев цркава манастира Слечча и Топличког манастира, код којих је средњи травеј шири. Код цркава код којих је свод ојачан попречним ребрима, средњи травеј је најшири, изузев цркве Свете Неђеље у Пелинову, гдје је централни травеј ужи. Дубина прислоњених



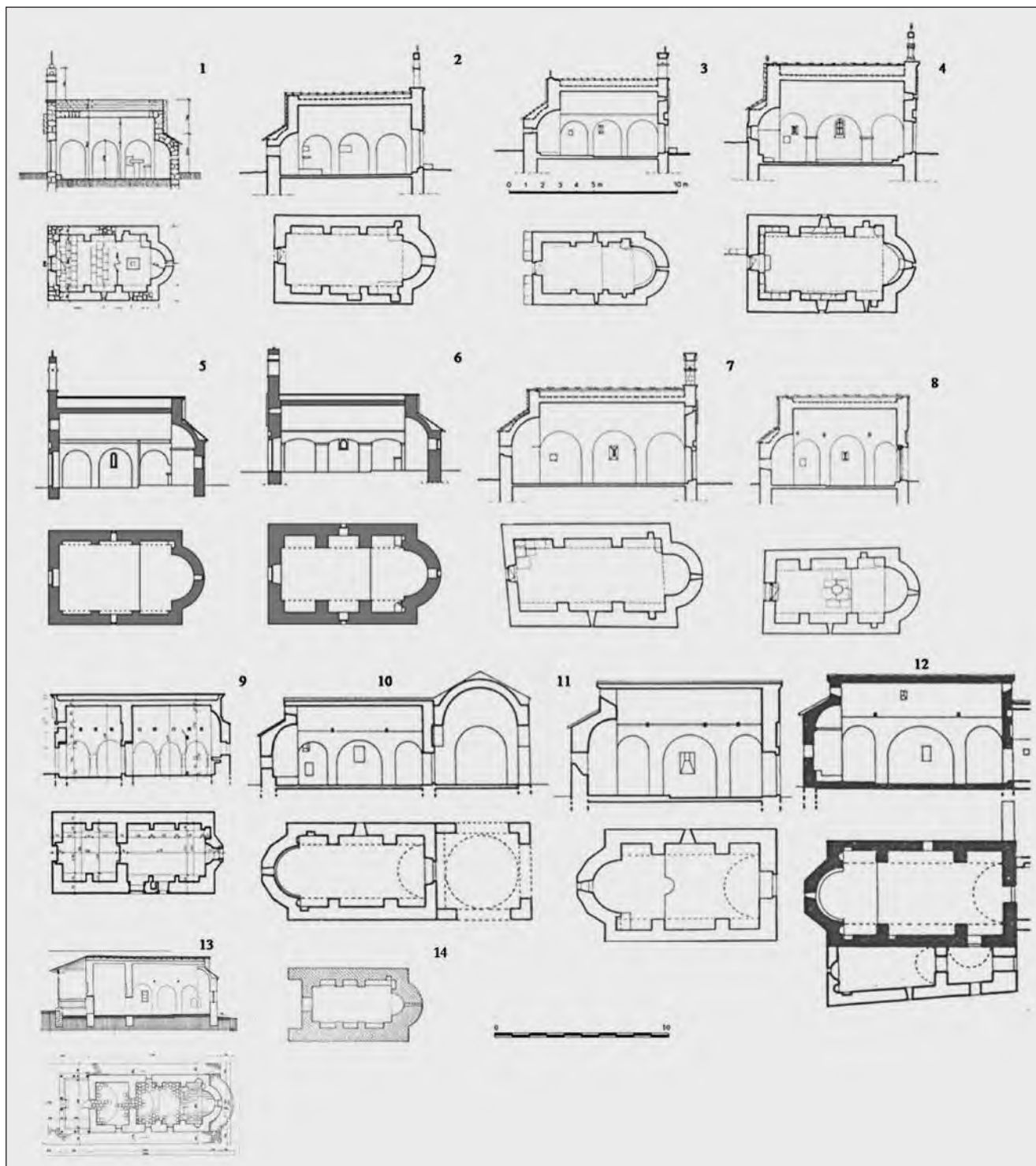
##### 5. Двојправејне цркве саграђене у периоду XII–XIV вијек

1. Богородица Рајачка (Ђурић, Бабић 1997: 82)
2. Црква у Млејачкој кули у Сутаром Бару (Бошковић 1931: 147, сл. 20)
3. Свети Текла код Сутомора (Bošković 1962: 187, sl. 248)
4. Црква у Џиџарину (Bošković 1962: 178, sl. 234)
5. Свети Димитрије на Нехају (Bošković 1962: 188, sl. 251)

##### 5. Two-bay churches built in the period from 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> century

1. Ratac Abbey (Đurić, Babić: 1997: 82)
2. Church at the Venetian Tower in Old Bar (Bošković 1931: 147, fig. 20)
3. St. Thecla near Sutomore (Bošković 1962: 187, fig. 248)
4. Church in Džidžarin (Bošković 1962: 178, fig. 234)
5. St. Demetrius at Nehaj (Bošković 1962: 188, fig. 251)

лукова износи 0,3–0,6 m, а дебљина сводне конструкције је, готово по правилу, 0,30 m. Примјетна је и различита конструкција ојачавајућих ребара. У црквама Светог Николе у Грахову, манастира Ждребаоника и Дубочице, Светог Спаса у Драговољичима код Никшића и Агиа Филотеа у Калогрезима ојачавајућа ребра су директно ослоњена на пиластре. Код осталих цркава су ослоњени или на конзолу постављену у осовини пиластара или су постепено испуштени из равни свода. Код већине тротравејних цркава прислоњени лукови су ослоњени на пиластре и попречне зидове, али се код појединих примјера као конструктивни елемент појављују и угаони пиластри: цркве Светог Климента и Свете Петке у Мостаћима, апостола Петра и Павла у Барама, све лоциране у Херцеговини, и црква арханђела Михаила у Горановцима у Бугарској. У црквама саграђеним на тлу Грчке



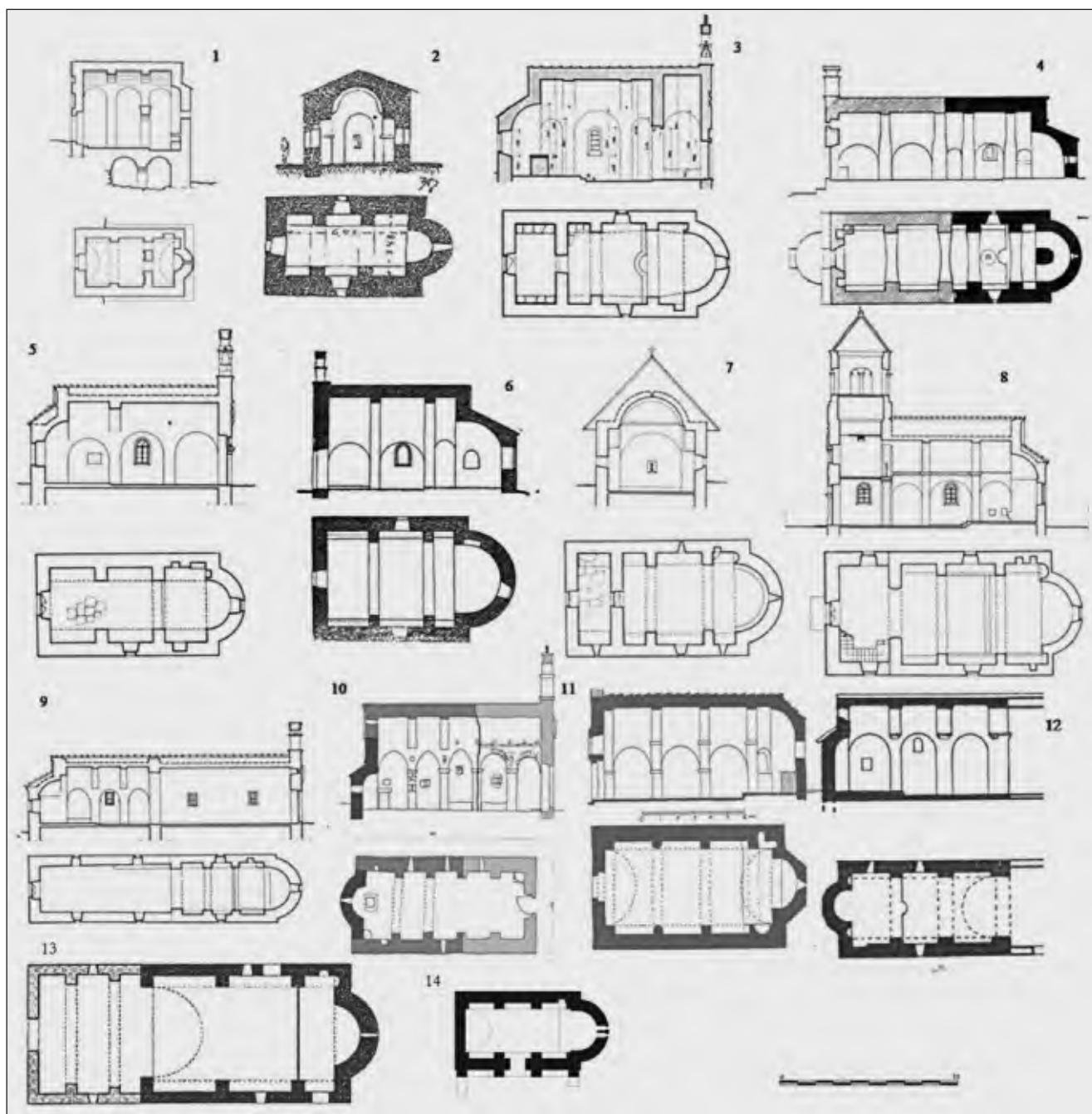
## 6. Цркве подијелене на три и четири бее без ојачања свода

1. Свети Климент, Мосџаћи (Шујић 1991: 155)
2. Свети Пејка, Мосџаћи (Шујић 1991: 156)
3. Свети Климент, Дражин До (Шујић 1991: 70)
4. Свети Јован, Жаково (Шујић 1991: 78)
5. Свети апостоли Петар и Павле, Баре (према М. Окиљ)
6. Свети Пејка, Граб (према М. Окиљ)
7. Свети Јован, заселак Ситражница, Петровићи (Шујић 1991: 201)
8. Свети арханђел Михаило, Ситражница, Петровићи (Шујић 1991: 200)
9. Свети Илија, Кацајун (Документација Завода за заштитиу споменика културе Ниш)
10. Свети Атанасије Александријског манастира Журче (Дајчев 1996: 228, сл. 22)
11. Свети Јован Теолог манастира Слечка (Дајчев 1996: 234, сл. 33)
12. Свети Никола Тошличког манастира, Демир Хисар (Дајчев 1996: 219, сл. 2)
13. Свети Јован Прејечка, Јашиња у близини Лесковца (Документација Завода за заштитиу споменика културе Ниш)
14. Свети арханђел Михаило, Горановци, Ћустендил (Иванова 1926–1931: 268)

## 6. Churches divided into three bays, without the strengthening of the vault

1. St. Clement, Mostači (Šuput 1991: 155)
2. St. Parascheva of the Balkans, Mostači (Šuput 1991: 156)
3. St. Clement, Dražin Do (Šuput 1991: 70)
4. St. John, Žakovo (Šuput 1991: 78)
5. St. Apostles Peter and Paul, Bare (according to M. Okilj)
6. St. Parascheva of the Balkans, Grab (according to M. Okilj)
7. St. John, hamlet Stražnica, Petrovići (Šuput 1991: 201)
8. Holy Archangel Michael, Stražnica, Petrovići (Šuput 1991: 200)
9. St. Elijah, Kacapun (Documentation of the Institute for the Protection of Cultural Monuments, Niš)
10. St. Athanasius of Alexandria of Žurča Monastery (Dapčev 1996: 228, fig. 22)
11. St. John the Theologian of Slepča Monastery (Dapčev 1996: 234, fig. 33)
12. St. Nicholas of Toplica Monastery, Demir Hisar (Dapčev 1996: 219, fig. 2)
13. St. John the Forerunner, Jašinja near Leskovac (Documentation of the Institute for the Protection of Cultural Monuments, Niš)
14. Holy Archangel Michael, Goranovci, Custendil (Ivanova 1926–1931: 268)



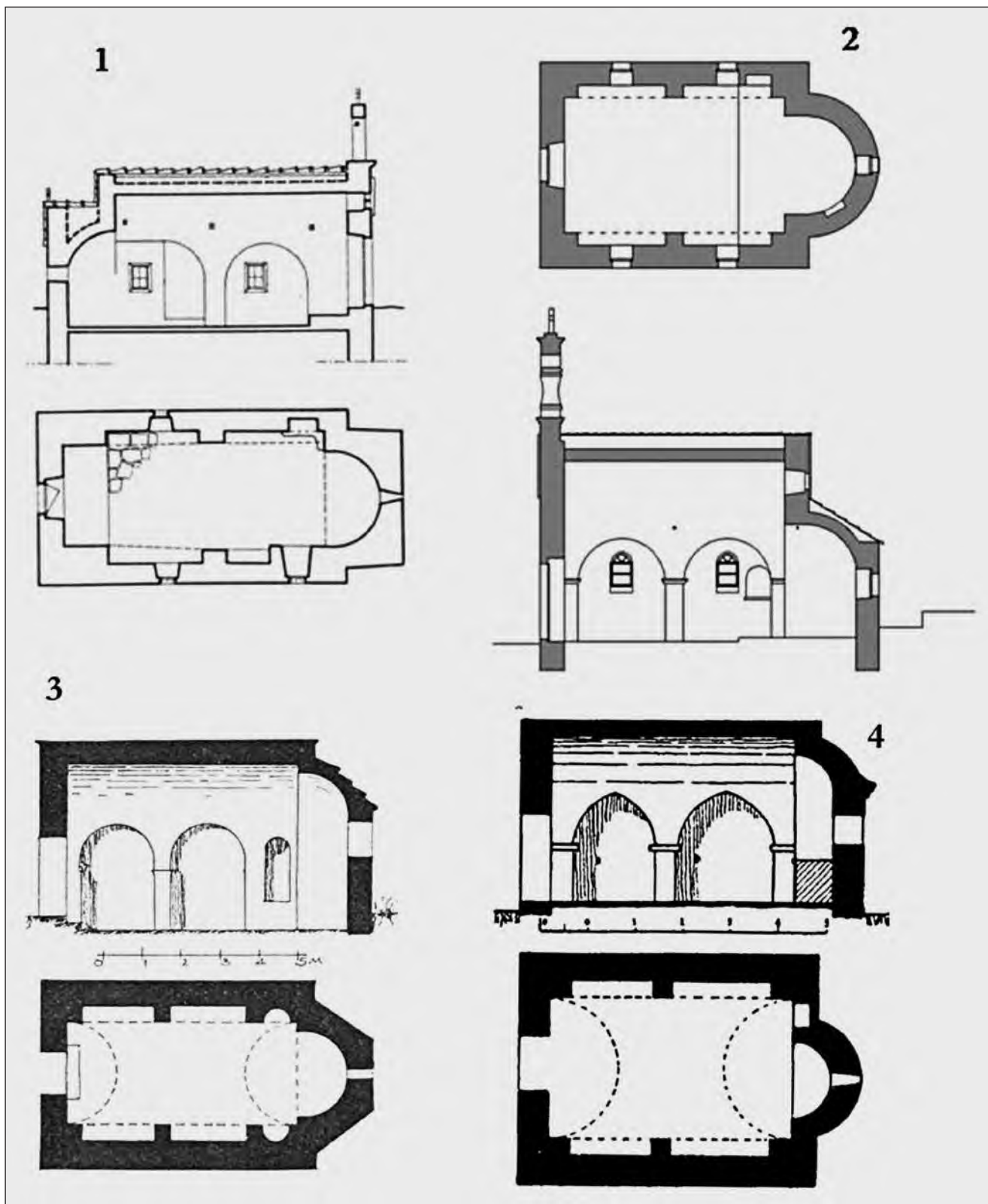


### 7. Цркве подијелене на три правеја са ојачањем свода

1. Свети Ана, Дервичан (Meksi, Bace 1987: 108)
2. Свети Никола манастира Орахово код Вирпазара (Бошковић 1931: 157)
3. Свети арханђел Михаил, Аранђелово (Документација Завода за заштитиу споменика Федерације БиХ)
4. Свети Сјас, Драговољичи (Раичевић 1976: 141)
5. Свети Сава, Приградина код Велимља (Шупут 1991: 45–46)
6. Свети Никола, Грахово (Кораћ, Ђурић 1964: 563, 1)
7. Свети Никола манастира Дубочице (Шупут 1991: 75)
8. Црква манастира Ждребаоника (Шупут 1991: 79–80)
9. Свети Неђеља, Пелиново (Шупут 1991: 193)
10. Свети Ђорђе на Врби (Ћубровић 2007: 102)
11. Свети Филомјеа, Калогреза (Орландос 1933: 136)
12. Успење Пресвете Богородице, Журче (Дапчев 1996: 228, сл. 21)
13. Свети Тројица, Бабичко (Пејић 2003: 38, сл. 8)
14. Агиос Георгиос Ксифофорос, Крети (према М. Окиљ)

### 7. Churches divided into three bays, with strengthened vault

1. St. Anne, Dervičan (Meksi, Bace 1987: 108)
2. St. Nicholas of Orahovo Monastery near Virpazar (Bošković 1931: 157)
3. Holy Archangel Michael, Aranđelovo (Documentation of the Institute for the Protection of Cultural Monuments, Federation of B&H)
4. Ascension of our Lord, Dragovoljići (Raičević 1976: 141)
5. St. Sava, Prigradina near Velimlje (Šuput 1991: 45–46)
6. St. Nicholas, Grahovo (Korać-Đurić 1964: 563. 1)
7. St. Nicholas of Dubočica Monastery (Šuput 1991: 75)
8. Church of Ždrebaonik Monastery (Šuput 1991: 79–80)
9. St. Kyriake, Pelinovo (Šuput 1991: 193)
10. St. George at Vrba (Čubrović 2007: 102)
11. St. Philomena, Kalogreza (Orlandos 1933: 136)
12. Assumption of Virgin Mary, Žurče (Dapčev 1996: 228. fig. 21)
13. Holy Trinity, Babičko (Pejić 2003: 38, fig. 8)
14. Agios Georgios Xiphophoros, Crete (according to M. Okilj)

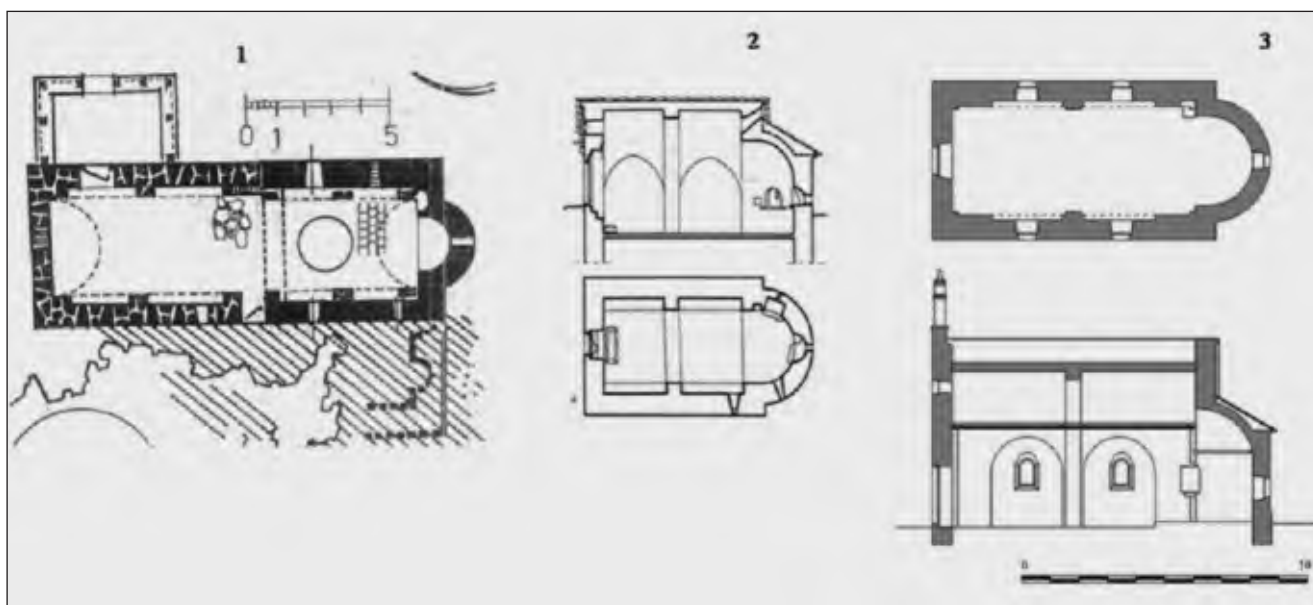


### 8. Цркве подијељене на два њравеја без ојачања свода

1. Усићење Пресвете Богородице, Луг (Шупут 1991: 139)
2. Усићење Пресвете Богородице, Дријењани (према М. Окиљ)
3. Агиос Анастасиос, Хорватиу (Орландос 1933: 181, сл. 241)
4. Агиа Теодори, Арголис (Орландос 1933: 216, сл. 289)

### 8. Churches divided into two bays without the strengthening of the vault

1. Assumption of Virgin Mary, Lug (Šuput 1991: 139)
2. Assumption of Virgin Mary, Drijenjani (according to M. Okilj)
3. Agios Anastasios, Harvatiu (Orlandos 1933: 181, fig. 241)
4. Agii Theodori, Argolis (Orlandos 1933: 216, fig. 289)



### 9. Цркве подијелене на два травеја са ојачањем свода

1. Свети архангел Михаило Билинског манастира (Димитрова и др. 1991: 68)
2. Црква Пресвете Богородице, Врх (Шупут 1991: 50)
3. Свети Јоаким и Ана, Врпоље (према М. Окиљ)

### 9. Churches divided into two bays with strengthened vault

1. Holy Archangel Michael of Bilinski Monastery (Dimitrova. 1991: 68)
2. Holy Virgin, Vrh (Šuput 1991: 50)
3. St. Joachim and Anne, Vrpolje (according to M. Okilj)

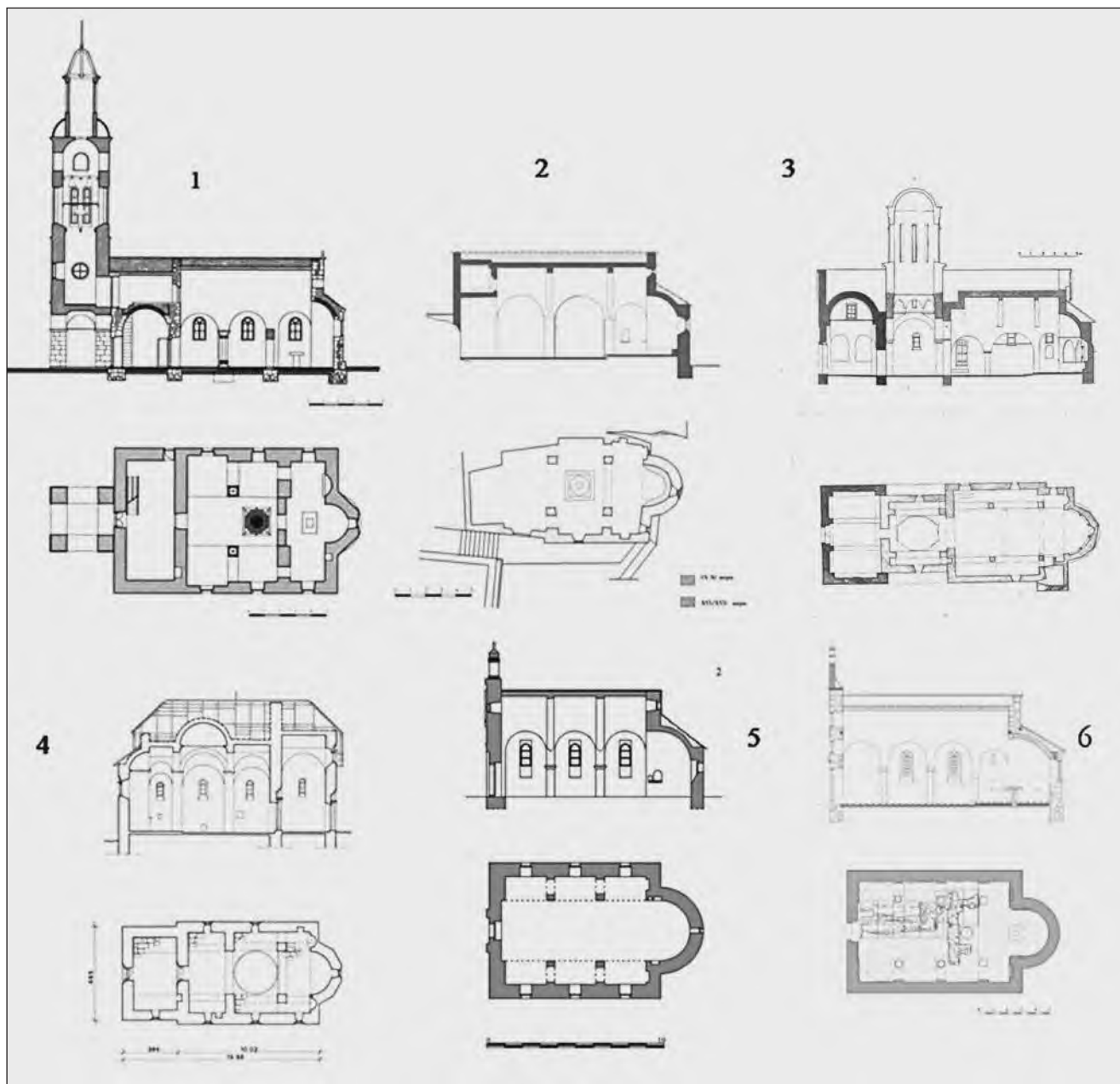
угаони пиластри су обавезан елемент, независно од броја травеја (табле 6, 7).

Граде се и цркве чији је унутрашњи простор подијељен на два травеја, односно које имају по два пара прислоњених лукова уз подужне зидове. Три се налазе на територији Херцеговине, цркве у Лугу и Дријењанима, обе посвећене Успењу Богородице и обе лоциране на ободу Поповог поља, и црква у Врпољу, на висоравни Љубомир код Требиња. Код оба примјера из Поповог поља свод није ојачан попречним ребрима. С обзиром на то да је исти случај са двотравејним прероманичким црквама у Приморју, може се говорити о директном утицају те архитектуре на ове објекте, посебно на цркву у Лугу. У прилог томе иде и географска близина. Апсида цркве у Лугу је споља правоугаона, а у унутрашњости полукружна, као код већине прероманичких цркава Приморја, и могуће је да има континуитет из раног средњег вијека, што би требало да потврде или оповргну археолошка истраживања. Црква Светих Јоакима и Ане у Врпољу има свод ојачан попречним ребром, али је знатно преправљена у аустроугарском периоду и није познато шта је задржано од првобитне средњовјековне грађевине. Више црква овог типа саграђено је у Грчкој у периоду XVI–XVIII вијек (табла 8).

Унутрашњост цркава Билинског манастира у Бугарској и Пресвете Богородице у Врху у Србији такође је подијељена на два травеја и свод је ојачан попречним ребрима. Почев од XII вијека, код свих примјера евидентно је присуство угаоних пиластара, изузев већ наведене цркве у Млетачкој кули у Бару и Богородичине цркве у Врху код Студенице (табла 9).

Развијени тип је изведен из типа цркве са прислоњеним луковима и представља комбинацију једнобродне цркве и тро-



**10. Развијени тип**

1. Црква манастира Житомилића (Окиљ 2005: 19, 20)
2. Црква манастира Завале (Окиљ 2010: 51–52)
3. Црква манастира Свете Тројице, Пљевља (Петковић 2008: 26, 29)
4. Црква манастира Ломнице (Шупут 1991: 135–136)
5. Свети арханђел Михаило, Величани (према М. Окиљ)
6. Рођење Пресвете Богородице, Љубиње (према М. Окиљ)

**10. Developed type**

1. Church of Žitomisljć Monastery (Okilj 2005: 19, 20)
2. Church of Zavala Monastery (Okilj 2010: 51–52)
3. Church of the Holy Trinity Monastery, Pljevlja (Petković 2008: 26, 29)
4. Church of Lomnica Monastery (Šuput 1991: 135–136)
5. Holy Archangel Michael, Veličani (according to M. Okilj)
6. Birth of the Holy Virgin, Ljubinja (according to M. Okilj)

бродног базиликалног рјешења. Ове цркве изгледају у основи као тробродне грађевине, али у суштини представљају развијену варијанту цркава са прислоњеним луковима. Овдје не можемо говорити о тробродном рјешењу као код основа базилика, него је у питању рјешење које је последица извођења особене доње конструкције. И код њих је основни елемент горње конструкције полуобличасти или, као код цркве манастира Житомилића, благо преломљени свод. Разлика се јавља код конструкције која



<sup>55</sup> Окиљ 2005: 31–32.

носи свод. Код развијеног типа дубина прислоњених лукова је око 1 m, или више, тако да изгледају као попречно постављени полуобличасти сводови. Попречни сводови постављени су на лукове, који се ослањају на слободне ступце и подужне зидове, односно дубоки пиластри олакшани су лучним полазима дуж подужних зидова. На овај начин цркве у основи изгледају као тробродне, а у елевацији остају једнобродне. Цркве Светог кнеза Лазара у Влаховићима код Љубиња, Рођења Пресвете Богородице у Љубињу и арханђела Михаила у Величанима имају готово идентичну основу и приближно су истих габарита. Све три су лоциране на значајним средњовековним некрополама са стећцима и обновљене су у аустроугарском периоду, када су значајно преправљане, слиједећи средњовековни узор.

Црква манастира Ломнице има слијепу куполу, која почива на пандантифима, а носе је удвојени прислоњени бочни лукови, који се ослањају на дубоке пиластре. Споља је уклопљена у двоводни кров. На овај начин ствара се утисак да је у питању тип цркве полусажетог-полуразвијеног крста са куполом.

Очигледно је да су веће димензије ових цркава, односно веће ширине наметнуле потребу за изградњом изразито дубоких прислоњених лукова. Како су, углавном, у питању манастирске цркве, на овај начин је унутрашњи простор постао монументалнији. Слијепа купола манастира Ломнице непосредно потврђује претпоставку о повезаности овог рјешења са рашком градителском традицијом, односно традиционалним, једнобродним, куполним црквама. Посљедња истраживања потврдила су изворно постојање куполе на цркви манастира Житомислића, што је такође потврда ове тезе (табла 10).<sup>55</sup>

#### Литература:

- Ангелов А. 2003, *Црквата Св. Архангел Михаил при Горановци, Кюстендилско*, Археология 4, 41–50.
- Ангелов С. 2007, *Црквата Св. Архангел Михаил до с. Горановци*, Цркви и манастири от Югозападна България през XV–XVII в., София, 28–30.
- Бошковић Ђ. 1931, *Извештај и крајке белешке са истраживања*, Старице VI, 140–189.
- Бошковић Ђ. 1932, *Крајке белешке са истраживања*, Старице VII, 88–132.
- Бошковић Ђ. 1938, *Истраживања средновековних споменика на Јужном приморју*, Споменик СКА LXXXVIII, додаток 1–8.
- Василиев А. 1942, обј. 1943, *Две старини манастирски цркви во Македония*, Годишник на Народния арх. Музей VII, София, 107–153.
- Васић М. 1922, *Архитектура и скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века*, Београд.
- Вуловић Б. 1980, *Кулина грађевина у Дренови и на југу + Te Criste auctore pontifex...*, Рашка баштина II, 7–26.
- Грујић И., Окиљ М. 2017, *Истраживање и презентација археолошких остатака Цркве Рођења пресвете Богородице у Љубињу*, Гласник Друштва конзерватора Србије 41, 53–59.
- Дапчев Г. 1996, *Демир Хисар – Евиденција на архитектонското наследство*, Културно наследство XIX–XX–XXI, 1992–1993–1994, 217–240.

- Димитрова Д., Ганева З., Стоянова Г. 1991, *Софийските манастири – Възникване, развитие, структура и характер*, София.
- Динева В. 2007, *Софийската Мала Света Гора. Манастирите около София*, София.
- Ђурић В. Ј., Бабић Г. 1997, *Српска уметност у средњем веку: IX–XIII век*, I, Београд.
- Иванова В. 1926–1931, *Неиздадени църкви въ Югозападна България*, Годишник на Народния археологически музей V, София, 261 – 284.
- Јанковић Ђ. 2007, *Српско ѓоморје од 7–10. стголећа*, Београд.
- Коева М. 2003, *Въведение в архитектурната теория и история*, LiterNet, електронско издање, <http://litenet.bg/publish9/mkoeva/teoria/content.htm>, преузето септембар 2011.
- Кораћ В. 1965, *Градишњеска школа ѓоморја*, Београд.
- Кораћ В. 2007, *Прилози ѓознавању једнобродних црква са кућолом на дубровачком ѓодручју*, Зборник радова Византолошког института 44/1, 129–143.
- Кораћ В., Ђурић В. Ј. 1964, *Цркве са ѓрислоњеним луковима у Стјарој Херцеговини и дубровачко градишњесство, XV–XVII век*, Зборник Филозофског факултета у Београду VIII–2, 561–601.
- Митова-Джонова Д. 1983, *Археологически паметници на Пернишки окръг*, София.
- Миятев К. 1965, *Архитектурата в средновековна България*, София.
- Нешковић Ј. 1997, *Архитектура и обнова цркве Св. Богородице у Бисѓрици на Лиму*, Саопштења XXIX, 17–26.
- Николова Б. 2002, *Православните църкви през българското средновековие IX–XIV в.*, София.
- Окиљ М. 2005, *Васкрс Жѓѓомислића*, Бања Лука.
- Окиљ М. 2010, *Манасѓир Завала*, Бања Лука.
- Окиљ М. 2013, *Цркве са ѓрислоњеним луковима – ѓоријекло облика, ѓѓѓологија и расѓросѓрањеност на Балканском ѓолуострву*, докторска дисертација, Архитектонско-грађевинско-геодетски факултет Универзитета у Бањој Луци.
- Пасквалева К. 1980, *Църквата Св. Георги в Кремиковския манастир*, София.
- Пејић С. 2003, *Цркве са ѓрислоњеним луковима у архѓѓекѓѓонском наслеђу јужне Србије*, Лесковачки зборник XLIII, 25–43.
- Петковић С. 2008, *Манасѓир Светѓа Тројица у Пљевљама*, друго допуњено издање, Пљевља.
- Поповић М. 2006, *Проблеми ѓроучавања средњовековног наслеђа у Полимљу*, Старице LV/2005, 181–195.
- Прашгало П. 2003, *Нови ѓодаци о манасѓиру Завала*, Гласник Српског археолошког друштва 20, бр. 19, 185–196.
- Раичевић С. С. 1976, *Црква у Драговољовићима код Никшића и ѓене зидне слике*, Зборник за ликовне уметности 12, 137–151.
- Станић Р. 1983, *Зидно сликарство у околини Стјуденице*, Саопштења XV, 147–179.
- Суботић Г. 1963, *Архитектура и скулптура средњег века у Приморју*, Београд.
- Ђоровић-Љубинковић М. 1940, *Две цркве XVII века у Крушевском срезу*, Гласник Скопског научног друштва XXI, 155–160.
- Флорева Е. 1968, *Старата църква на Драгалевския манастир*, София.
- Чанак-Медић М. 1989, *Архитектура Немањиног доба*, II, Београд.
- Чубровић З. 2007, *Црква Св. Ђорђа на Врби, Његуши*, Бока 27, 97–110.
- Шупут М. 1991, *Стгоменици српског црквеног градишњесства XVI–XVII век*, Београд.

\*

- Ζήκος Ν. 1989, *Αποτελέσματα ανασκαφικών ερευνών στο Παπίκιον*, Πρακτικά 1ου Διεθνούς Συμποσίου για τη βυζαντινή Θράκη, Κομοτηνή, 677–692.
- Λασιθιωτάκης Κώστας Ε. 1961–1962, *Κυριαρχούντες τύποι χριστιανικών ναών από τον 12 αιώνα και έντευθεν στη δυτική Κρήτη Κρητικά Χρονικά*, Τόμος ΙΕ'–ΙΣΤ', Τεύχος ΙΙ, 175–201.
- Μηλιαρακης Α. 1897, *Καθορισμός της θέσεως του Παπικίου όρους*, Θρακική Επετηρίς Α', 70–78.
- Ορλανδου Α. Κ. 1933, *Μεσαιωνικά μνημεία, Τηε πεδιαδοσ των Αθηνων και των κλιωτων Υμηττου-Πεντελικου Παρνηθοσ και Αργαλεω*, Αθηναι.

\*

- Belamarić J., Bužančić R., Domančić D. 1994, *Ranokršćanski spomenici otoka Brača*, Split, 69–72.
- Bezić B. 1985, *Predromanička crkva Sv. Ivana Krstitelja u Podaci*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 25, 68–75.
- Bošković Đ. 1962, *Stari Bar*, Beograd.
- Digve E. 1950, *Crkva Svetog Luke na otoku Lastovu*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LI (za 1935–1949 ), 72–76.
- Domijan M. 1983, *Crkva Sv. Andrije na Vrgadi nakon posljednjih istraživačkih i konzervatorskih zahvata*, Starohrvatska prosvjeta 13, 123–138.
- Fisković C. 1968, *Spomenici otoka Visa od IX–XIX stoljeća*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 17, 61–264.
- Fisković I. 1988, *Srednjovjekovna preuređenja ranokršćanskih svetišta u dubrovačkom kraju*, Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području, Dubrovnik, 189–207.
- Gamulin A. 1995, *Istražni i zaštitni konzervatorski radovi na crkvi Sv. Jurja u Tučepima*, Makarsko primorje 2, 9–26.
- Goss V. P. 1996, *Predromanička arhitektura u Hrvatskoj*, Zagreb.
- Ippen T. 1899, *Stare crkve po sjevernoj Albaniji*, Glasnik Zemaljskog muzeja 11, 607–610.
- Jeličić-Radonić J. i dr. 1994, *Gata, crkva justinijanovog doba*, Međunarodni kongres za starokršćansku arheologiju, Split, 169.
- Jurković M. 1990, *Crkvena reforma i ranoromanička arhitektura na istočnom Jadranu*, Starohrvatska prosvjeta III–20, 191–221.
- Karaman Lj. 1952, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb.
- Lisičar V. 1932, *Koločep nekoć i sad*, Dubrovnik.
- Lymberopoulou A. 2010, *Fourteenth-century regional Cretan church decoration: the case of the painter Pagomenos and his clientele*, Series Byzantina 8, 159–175.
- Marasović T. 1960, *Regionalni južnodalmatinski kupolni tip u arhitekturi ranoga srednjeg vijeka*, Beritićev zbornik, Dubrovnik, 33–46.
- Marasović T. 1978, *Prilog morfološkoj klasifikaciji ranosrednjovjekovne arhitekture u Dalmaciji: prilozi istraživanja starohrvatske arhitekture*, Split.
- Marasović T. 1984, *Regionalizam u ranosrednjovjekovnoj arhitekturi Dalmacije*, Starohrvatska prosvjeta 14, 135–158.
- Marasović T. 1988–1989, *Prilog kronologiji predromaničke arhitekture u Dalmaciji*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 12–13, 27–39.
- Marasović T. 1994, *Graditeljstvo starohrvatskog doba u Dalmaciji*, Split.
- Marasović T. 1997, *Elafiti u ranom srednjem vijeku*, MHAS, Split.
- Marasović T. 2008, *Dalmatia praeromanica, Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, I. Rasprave*, Split–Zagreb.
- Meksi A., Thomo P. 1980, *Arkitektura pasbizantine në Shqipëri kishat një nefshe*, Monument 19, 89–115.
- Meksi A., Bace A. 1987, *Historia e arkitekturës shqiptare*, Tirana.



- Millet G. 1919, *L'ancien art Serbe. Les églises*, Paris.
- Millet G. 1916, *L'école grecque dans l'architecture Byzantine*, Paris.
- Orlandos A. K. 1953, *L'architecture religieuse en Grèce pendant la domination Turque*, Le cinquantième anniversaire de la prise de Constantinople, Athènes.
- Peković Ž. 2002, *Crkva sv. Petra na Veljem vrhu na otoku Šipanu*, Zbornik Tomislava Marasovića, Split, 234–252.
- Peković Ž. 2008, *Četiri elafitske crkve*, Dubrovnik–Split.
- Peković Ž., Vilić D., Brajnov D. 2005, *Oltarna ograda Crkve sv. Mihajla s otoka Koločepa*, Znanstveni prilozi, Prostor 29, 1–10.
- Petricioli I. 1990, *Od Donata do Radovana – pregled umjetnosti u Dalmaciji od 9. do 13. stoljeća*, Split.
- Petricioli I. 1952, *Spomenici srednjovjekovne arhitekture na otoku Pagu*, Starohrvatska prosvjeta 2, 105–112.
- Rapanić Ž. 1987, *Predromaničko doba u Dalmaciji*, Split.
- Regan K., Nadilo B. 2006 (pripremili tekst), *Predromaničke crkve na dijelu južnodalmatinskih otoka*, Građevinar 58, 937–947.
- Regan K., Nadilo B. 2007 (pripremili tekst), *Predromaničke i ranoromaničke crkve na istočnom dijelu otoka Brača*, Građevinar 59, 337–345.
- Regan K., Nadilo B. 2007a (pripremili tekst), *Predromaničke i ranoromaničke crkve središnjeg i zapadnog dijela otoka Brača*, Građevinar 59, 437–446.
- Regan K., Nadilo B. 2007b (pripremili tekst), *Stare crkve na prostoru između rijeka Cetine i Žrnovnice*, Građevinar 59, 39–48.
- Thomo P. 1998, *Post Byzantine Churches in Sauthern Albania*, Tirana.
- Uglešić A. 2002, *Ranokršćanska arhitektura na području današnje zadarske nadbiskupije*, Zadar.
- Žile I. 1996, *Starohrvatska crkva Sv. Petra i Pavla na lokalitetu Crkvina – otok Mljet*, Obavijesti hrvatskog arheološkog društva 2, 31–34.
- Žile I. 2000, *Novi prilozi graditeljskoj baštini poluotoka Pelješca*, Starohrvatska prosvjeta 11–30, 185–191.
- Žile I. 2003, *Predromaničko crkveno graditeljstvo otoka Koločepa*, Dubrovnik.

The architectural idea created during the pre-Christian times continuously got perfected and it constantly varied while keeping the blind arches along the longitudinal walls as an important feature. On the basis of a large number of examples, we have done a typological division depending on the chronological affiliation. Numerous variant solutions have been observed that are characteristic of specific areas. Starting from the pre-Romanesque period, such churches were built that are divided into three or two bays using a system of pilasters and blind arches. Examples of multi-bay churches are rare. In terms of their structure, at some churches, in all of the epochs, there are strengthening vault ribs. A separate group in the pre-Romanesque period includes domed churches that are essentially a combination of the central and the longitudinal forms of pre-Romanesque edifices. In the case of all of the domed churches, the interior is divided into three bays, while the vault is strengthened with transverse ribs. They were made in the spirit of the Byzantine art, but in the coastal areas they acquired a special aspect, probably under the influence of the local masons. In the period of the Ottoman domination, such churches were most often built the interior of which was divided into three bays, using a system of pilasters and blind arches, with few examples with two or more bays. In this period on the territory of Old Herzegovina, a developed type of churches with blind arches was formed, which constitutes a particular characteristic of this area. It was created by placing transverse semi-spherical vaults, which reduced the span of the longitudinal vault. It stemmed directly from the single-nave vaulted church with blind arches that is the most frequent type from this period. During the Ottoman period, churches with a hidden dome were built, three-bay Church of Holy Angel Gabriel of Kovilje Monastery, and the developed type, the church of Lomnice Monastery, which was created under the influence of the Raška architectural tradition that was significantly influenced by pre-Romanesque domed churches. The basic typological form is present in the broad area with numerous variant solutions depending on the chronological affiliation and narrower territorial location.

It is well-known that even the oldest researchers realised that the pre-Romanesque single-nave, single-dome churches, most of which have survived in the area around Dubrovnik, that is, in the western Serbian territories, are important for the history of the Serbian medieval architecture; the early medieval and the 13<sup>th</sup>-century architecture, i.e., the Raška school of architecture. Despite the differences in the shapes and the structure, the single-nave church with a dome has certain continuity that endured as the basic form of the space required by the cult. We can define in a similar way the single-nave church with a dome in the Byzantine architecture of the 11<sup>th</sup> and the 12<sup>th</sup> centuries. The expansion of the space, that is, of the space scheme or the cross-in-square plan with a dome are characteristic of the later times.



Александра  
П. Кучековић\*

Факултет ликовних уметности,  
Београд

## Мач духовни, глагол Божји: две хералдичке представе из Славоније\*\*

\* akucekovic@gmail.com

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта Црквено сликарство касног барока у Карловачкој митрополији Одељења за ликовне уметности Матице српске.

<sup>1</sup> Грујић 2002: 273–291; Ацовић 2008: 280–284.

<sup>2</sup> Посебно неистражено поље представља епархијска хералдика Карловачке митрополије, која се развијала у снажној спреси са барокном амблематиком, Тимо-тијевић 1996: 219; Ацовић 2008: 299–305; Кучековић 2016: 160–168.

**Апстракт:** У раду су представљена два сликана панела сачувана у збирци Пакрачко-славонске епархије који нису привукли значајнију пажњу ранијих истраживача, а садрже хералдичке представе важне за познавање овог вида визуелне презентације у српској нововековној религиозној култури. Артефакти је могуће само посредно датовати јер им прецизно порекло остаје нејасно, а конзерваторска истраживања над њима нису вршена. У раду је из наведених разлога акценат стављен на њихову идејну и иконографску контекстуализацију у оквирима визуелне културе Карловачке митрополије, али и кључних утицајних сфера империјалне и црквено-политичке пропаганде – хабзбуршке и руске.

**Кључне речи:** хералдика, Славонија, Пакрачко-славонска епархија, грб Карловачке митрополије, хералдички двоглави орао, Лазар Барановић

**Abstract:** The paper presents two painted panels preserved in the collection of the Diocese of Pakrac and Slavonia that have not attracted any significant attention of the earlier researchers, while containing heraldic depictions that are of importance for the study of this aspect of visual presentation in the Serbian religious culture of the early modern period. The artefacts may be dated only indirectly since their precise origin remains unknown, while conservationists' studies of them have not been carried out. For these reasons, the emphasis of the paper is put on their notional and iconographic contextualisation within the scope of the visual culture of the Archbishopric of Karlovac, as well as the key influential spheres of the imperial and the church and political propaganda – both the Habsburg and the Russian ones.

**Key words:** heraldry, Slavonia, Diocese of Pakrac and Slavonia, Coat of arms of the Archbishopric of Karlovac, heraldic two-headed eagle, Lazar Baranovich.

Трансформација српске културе у Хабзбуршкој монархији у XVIII столећу укључивала је и усвајање статусних и политичко-пропагандних идиома хералдичких представа западног порекла, које су, за разлику од раније традиције балканског православља, постале важан сегмент репрезентативног визуелног идентитета Карловачке митрополије.<sup>1</sup> Програми сликаних и дрворезбарених црквених декорација често су укључивали верско-политичке и династичко-патриотске фокусе изражене хералдичким мотивима, али њихова типологија и функција у том контексту нису још увек довољно изучени.<sup>2</sup> Презентација два сликана панела са хералдичким представама из збирке Пакрачко-славонске епархије у овом раду покушаће деломично да одговори на низ питања која отварају њихови партикуларни ликовно-симболички склопови, као и да понуди заједнички контекст њиховог тумачења у оквирима верско-политичког хабитуса Карловачке митрополије.

На првом панелу, готово правилног квадратног облика, представљен је црни двоглави орао раширених крила, окруњен двома мањим бочним крунама и једном централном круном са



1. *Хералдички орао са сценом Христос спасава Петра на мору, Пакрац, вер. друга половина XVIII века*

1. *Heraldic eagle with the scene Christ saves Peter at sea, Pakrac, prob. second half of the 18<sup>th</sup> century.*



<sup>3</sup> Borčić 1974: 88–89, кат. бр. 350, ил. 33.

<sup>4</sup> Постоји могућност да је представа досликавана, поготово у сегментима руку Светог Петра и Христа, као и Петровог и Христовог лица. Такође, чини се да је панел накнадно прекрајан и уметан у једноставан оквир јер је скиптар у левој орловој канци „одсечен“ на врху и на доњем делу.

<sup>5</sup> Тимотијевић 1994: 301–302, нап. 61. Музејске ознаке на полеђини панела указују на то да је почетком Другог светског рата доспео, вероватно из Пакраца, у Музеј за умјетност и обрт у Загребу (ознака 472. РАК), да би после рата постао део збирке под називом „Похрана српске православне цркве“, најпре у Музеју, а потом у Одјелу Срба у Хрватској у Повијесном музеју Хрватске (ознака MSH 134), где је као место порекла артефакта наведен Пакрац. Уп. Borčić 1974: 89; Моачанин 2016: 384–391; Моачанин 1971: 36–38. Предмет је враћен епархијској збирци у владичанском двору у Пакрацу 1983. године, где је чуван до разарања, почетком деведесетих година прошлог века, Кучековић 2017: 166–167.

<sup>6</sup> На полеђини панела видљива је ознака MSH 932, што значи да је и он својевремено био део збирке Музеја/Одјела Срба у Хрватској. Међутим, не налазимо га наведеног у званичном каталогу збирке икона издатом 1974. године. Ни инвентарне књиге некадашњег Одјела при

белим тракама у средини, са царским скиптром и мачем у наспрамним канцама (сл. 1). На грудима хералдичког орла, у округлом широком медаљону, насликана је јеванђеоска представа Христос спасава Петра на мору (Мат. 14: 28–31). У првом плану приказан је апостол Петар, који, драматично раширених руку, тоне у узбуркано море, док му Христос, стојећи на води, приказан у профилу, пружа руку спаса. У позадини лево види се лађа са једром, које вијори на ветру, и тројицом апостола, који посматрају догађај.<sup>3</sup> Дрвена подлога и темпером сликана представа веома су оштећени, а бојени слој је местимично потпуно истрвен или отпао, што значајно отежава закључке о њеним сликарским квалитетима.<sup>4</sup> Датовању, али и тумачењу представе препреку представљају њено непознато порекло и изворна локација, односно функција, што је констатовано и у ранијим истраживањима.<sup>5</sup> Последње се такође може устврдити и за други артефакт, који је предмет овог рада, с тим што је, с обзиром на његов облик, лакше закључити да је изворно припадао неком црквеном ентеријеру. Реч је о издуженом овалном картушу, уоквиреном лисним резбареним мотивом и украшеном машном од набране траке на средини доле. Резбарени украс картуша је у целости позлаћен. У њему је, на плавој позадини, као средишњи мотив, насликан грб Карловачке митрополије, који придржавају два анђела (сл. 2).<sup>6</sup> С леве стране грба, испод листа који је део резбареног украса, помаља се рука у црвеној драперији која држи мач, док је на десној страни насликана рука у драперији смеђе боје која држи затворену књигу. Целу композицију прати натис, који се протеже у два реда, лево и десно од грба, и представља део седамнаестог

2. *Грб Карловачке митрополије, Пакрац, крај XVIII или прва пол. XIX века.*
2. *Coat of arms of the Archbishopric of Karlovci, Pakrac, end of the 18<sup>th</sup> or the first half of the 19<sup>th</sup> century.*
3. *Грб Карловачке митрополије, Пакрац, крај XVIII или прва пол. XIX века (детал).*
3. *Coat of arms of the Archbishopric of Karlovac, Pakrac, end of the 18<sup>th</sup> or the first half of the 19<sup>th</sup> century (a detail).*



Повијесном музеју Хрватске, у које ми је љубазно омогућила увид управница ПМХ Матеа Брстило Решетар, не садрже податак о пореклу артефакта, иако је регистрован под горњим бројем, где је наведено да су му димензије 42 x 72 cm, да је сликан уљем на дрвету и условно је датован у XIX век.

<sup>7</sup> Медаковић 1969: 141–155.

<sup>8</sup> Медаковић 1969: 147–148; Симић 2012: 369–373, 444–447.

стиха шесте главе Посланице Ефесцима Светог апостола Павла: „... мач духовни, који је ријеч Божја“ (сл. 3).

Опис и подаци о два артефакта изнесени у претходном делу текста готово је све што се о њима данас са сигурношћу може рећи. У збирци Пакрачко-славонске епархије они представљају изоловане комаде, без сасвим поузданих података о пореклу и датацији, али и без јасних стилских или иконографских аналогја. Оба, међутим, садрже сасвим јединствене садржајне компилације, којима се не налазе директне паралеле у ширем контексту визуелне културе Карловачке митрополије. Стилски аргументи дозвољавају претпоставку да би панел са хералдиком двоглавим орлом могао потицати из нешто ранијег периода него картуш са митрополијским грбом. За потоњи, поузданију референтну тачку за касније датовање представљају јасне класицистичке стилске карактеристике сачуваних дрворезбарених елемената, али и стилизације слова у сачуваном запису.

Двоглави црни орао на панелу пореклом из Пакраца изазива снажне асоцијације на представе које је новосадски сликар Јоаким Марковић сликао у соклу иконостаса цркве Светог Томе у селу Дишник 1750. године (сл. 4).<sup>7</sup> Познате Марковићеве хералдикке компилације са окруњеним двоглавим хабзбуршким орловима који на грудима носе српски и хрватски грб у досадашњим истраживањима тумачене су као израз специфичног династичко-патриотског контекста Срба Вараждинског генералата у XVIII столећу.<sup>8</sup> Питање поштовања привилегија под директном империјалном гаранцијом, на посебно уређеној територији која је монархији обезбеђивала интегритет и одбрану од турске најезде, Марковић је визуелизовао и на две сачуване историске композиције из цркве у селу Плавшинци, где су хабзбуршки двоглави царски орао и хрватски и српски грб уткани у



4. Јоаким Марковић, *Хералдички орло са српским грбом*, Дишник, 1750

4. Joakim Marković, *Heraldic eagle with the Serbian coat of arms*, Dišnik, 1750



5. Никола Јанковић, *Двоглави орло са угарским грбом на постољу у правој цркви у Мишколцу*, Мађарска, 1791

5. Nikola Janković, *Two-headed eagle with the Hungarian coat of arms on the pediment of the pulpit at the orthodox church in Miskolc*, Hungary, 1791



<sup>9</sup> Медаковић 1971: 85–96; Кучековић 2014: 75–81.

<sup>10</sup> Тимотијевић 1994: 298–303; Симић 2012: 198–201.

<sup>11</sup> Медаковић 1969: 148. О генези и развоју адапције двоглавог орла као царског симбола у хабзбуршкој и руској сфери в. Нусе 1973: 63–100 и Alef 1966: 1–21.

сложени хијератски визуелно-наративни концепт.<sup>9</sup> Уочена прилагодљивост и мултифункционалност мотива двоглавог империјалног орла, прогресивно све интензивније истицаног у визуелној култури Карловачке митрополије XVIII столећа, ипак не пружа задовољавајуће аналогije за пакрачки пример са „иконном“ *in medio*.<sup>10</sup>

Прописи о царском грбу са двоглавим орлом још од прве четвртине столећа имплементирају његову обавезну службену употребу у целој Угарској, са варијацијама које су подразумевале појаву јединствених земаљских грбова на његовим грудима (сл. 5);<sup>11</sup> Марковићеве хералдичке слике у Дишнику свакако треба разумети примарно у наведеном контексту. Иако пакрачки панел са окруженим двоглавим орлом и царским регалијама несумњи-

<sup>12</sup> Кучековић 2014: 52–53, 124–127.

<sup>13</sup> Borčić 1974: 144, нап. 54.

<sup>14</sup> Тимотијевић 1994: 300–303.

<sup>15</sup> Тимотијевић 1994: 301.

<sup>16</sup> Шустова 2007: 225–233; Оляніна 2016: 93–104.

<sup>17</sup> Коњаник који копљем пробада змију (аждају) појављује се редовно у медаљону на грудима руског двоглавог орла, а од краја XVII stoleћа почиње да се идентификује и са ликом Светог Георгија, Franklin 2010: 93–95, Оляніна 2016: 94.

во визуелизује идеју империјалног ауторитета и покровитељства, замена грба или царског портрета на његовим грудима религиозном представом упућује на другачије контексте иконолошког тумачења.

Позната чињеница да је сликар Јоаким Марковић боравио у Пакрацу, приспевши на позив епископа пакрачко-славонског Софронија Јовановића, вероватно непосредно након довршавања претходно поменутих радова у Дишнику и Плавшинцима, остаје закриљена недостатком сачуваних података о његовом ангажману на осликавању иконостаса новосаграђене саборне цркве.<sup>12</sup> Ипак, сачувана пакрачка представа са хералдичким хабзбуршким орлом и ликовним решењем толико сличним онима у Дишнику веома је рано иницирала потрагу за њиховом међусобном везом. Том приликом, уочене су њихове идејне сродности, али и разлике, на првом месту у сликарском квалитету пакрачког панела, који значајно заостаје за дишничким панданима и, готово сасвим сигурно, не потиче од руке Јоакима Марковића.<sup>13</sup> Концептуалне сродности наводе на претпоставку да се ради о панелу који је настао под утицајем Марковићевих хералдичких представа, које су средином XVIII stoleћа морале бити познате пакрачко-славонском епископу Софронију Јовановићу. Појава религиозне представе на двоглавом царском орлу и асоцијације на хабзбуршки династички контекст скрећу и ка другој империјалној сфери, у којој је постављање „иконе“ на орлове груди била добропозната пракса – руску.<sup>14</sup> Истраживачи су уочили да се, иако се ради о релативно хетерогеној групи сачуваних примера у црквеној уметности, иконолошки контексти њихове појаве везују за идеје маријанске заштите, али и за Христа са атрибутима орла и сунца правде, при чему су потоњи обилно кориштени у пропагандним програмима глорификације руског владара.<sup>15</sup> Резбарени једноглави и двоглави хералдички орлови са иконицима представама на грудима поготово су чести на украјинским иконостасима XVII и XVIII stoleћа. У новијим истраживањима, међутим, тумачени су као полисемантички мотиви, који могу, али и не морају, имати директну хералдичку, односно династичко-пропагандну функцију.<sup>16</sup> С друге стране, истакнута је вредност симбола двоглавог орла у христолошком контексту сликаних и дрворезбарених програма иконостаса, снажно подржана текстовима украјинских теолога од дуге половине XVII века. Тако се у оквиру гравире на трећем листу чувеног проповедничког зборника Лазара Барановича *Меч духовный*, штампаног у Кијеву 1666. године, појављује сложена визуелна глорификација Московског царства, које представља руски царски двоглави орао окруњен трима крунама, који на грудима има медаљон са представом цара на коњу, фланкиран допојасним представама Богородице и Христа (сл. 6).<sup>17</sup> Иако директно преузет из царске хералдике, орао на гравири Барановичеве књиге у канцама не држи царски скиптар и сферу, већ гази полумесец, који теолог тумачи као симбол варвара, који падају под божанском силом орла. Баранович експлицира и три круне којима је орао на гравири овенчан:



6. Л. Баранович, *Меч духовный*,  
Кијев 1666, гравюра са царским  
двоглавим орлом (деталј)

6. L. Baranovych, *Меч духовный*,  
Kiev 1666, engraving with imperial  
two-headed eagle (a detail)



<sup>18</sup> Оляніна 2016: 98.

<sup>19</sup> Двоглави царски орао на гравир у Гизелевој књизи носи на грудима медаљон са допојасним ликом Богородице шире од небеса са Христом на грудима; ово иконографско решење појављује се и на иконостасу цркве у Великим Сорочинцима из 1732. године. Иако је Богородица Знамења најчешћи иконични мотив који се јавља на грудима двоглавих орлова на украјинским иконостасима наведеног периода, у истраживањима су забележени примери и употребе других представа, Оляніна 2016: 94, 97–98, сл. 1–3, 11–12; уп. Тимотијевић 1994: 300–302; Rodov 2014: 113–117, 123–125.

<sup>20</sup> Оляніна 2016: 99–100. Ауторка наглашава да су поменути украјински теолози разликовали алегоричку употребу представа двоглавог орла у описаним примерима од случаја када су реферирали на прецизно дефинисан руски државни хералдички знак. О потоњем најбоље сведочи књига Лазара Барановича *Аполлон християнський* (Кијев, 1670), у којој је представа царског орла, са одговарајућим регалијама, означена натписом као *Herb Iego Przeswieznego Carskiego Welicyestwa*.

<sup>21</sup> Тимотијевић 1994: 283–285.

<sup>22</sup> Поред представе коњаника (Светог Георгија) који савладава аждају, убедљиво најчешћа иконична представа на грудима руског орла је Богородица Знамења са Христом на грудима. Икона је мењала основно симболичко значење царског орла и, када је таква визуелна композиција укључивана у иконографске програме барокних иконостаса у Украјини, њена секуларна семантика суштина је такође била измењена. О везама украјинских примера са ширим контекстима појаве симбола двоглавог орла у православној сфери в. Оляніна 2016: 100–101.

„Венчае[т] двоима венцы Царь Н[е]бесны  
две Главы Орліи, Полагае[т] Третий венець посредеь,  
венчающе добродетели... Собраны суть две Главы  
Орла В[а]шего Пресвѣтлаго Ц[а]рского Величес[т]ва,  
в имя Христа две в себе ест[е]ства,  
Бож[е]ственное и Человеческое имущаго; Х[ристо]с ест  
посередеь сих двоих Глав в венцу третем, вышшая  
Глава Церкви невидимая.“<sup>18</sup>

Сличну амбивалентност значења показују илустрације и тумачења двоглавог орла у другом, у Карловачкој митрополији такође веома популарном проповедничком зборнику Лазара Барановича *Трубы на дни нарочитыя* (Кијев, 1674), као и оне у књизи Инокентија Гизеља *Мир с Богом человеку* (Кијев, 1669).<sup>19</sup> Свим претходним примерима заједничко је да се двоглави орао појављује симболизујући руског цара као небеског посредника у мистичној вези са Богом. Двоглави царски орао у интерпретацијама украјинских теолога неодвојив је од контекста Христовог покровитељства и благослова.<sup>20</sup> Исто тако, двоглави орлови на украјинским иконостасима из XVII и XVIII века не представљају егзактне реплике руског државног хералдичког знака, чак често ни директне алузије на империјално достојанство и божанско порекло царске власти, као на чувеном примеру Теодора Илића Чешљара са портретом цара Јосифа II са иконостаса у Мокрину (1782).<sup>21</sup> Као најзначајнија одлика двоглавих орлова украјинских иконостаса, а која их идејно одваја од контекста државне симболике, истакнута је управо учестала појава икона на њиховим грудима.<sup>22</sup>

Богородица Знамења са Христом у медаљону на грудима двоглавог руског царског орла на фронтиспису зборника *Мир с Богом человеку* представља класичну визуелну формулацију идеје маријанске заштите над Московским царством, које је од

<sup>23</sup> Илустрација у Гизелевом зборнику је моделована према сличној графици којом је украшен чувени Печерски Патерик (Кијев, 1661), хагиографија монаха Кијевопечерске Лавре, која је имала за циљ да после козачке побуне против полске власти над Украјином и окретања ка суверенству Русије, истакне Кијев као старо упориште православља, Rodov 2004: 108–112.

<sup>24</sup> Остапенко, Остапенко 2016: 323, 327–328.

<sup>25</sup> Тимотијевић 1994: 301, нап. 59; Чубинская 1985: 301–302.

<sup>26</sup> Rodov 2014: 118, сл. 10; Краслин 2001: 54–56, сл. 3; уп. Погосян, Смержевских-Смирнова 2011: 299–306. Идеја о Божјој промисли као надахнућу државне заштите над вером и црквом, визуелизована представом Свевишењег Божјег ока, актуелизована је и у оквирима декоративних програма иконостаса Карловачке митрополије, Тимотијевић 1994: 302–303.

<sup>27</sup> Позната Бургкмејерова *Quaternionenadler* дрворезна гравира била је веома популарна и репродукована је у немачкој сфери, у различитим медијима, све до XIX stoleћа, Rodov 2004: 93–95; Rodov 2014: 106–107.

<sup>28</sup> Цркву Санта Марија дел Анима основали су холандски трговци у XIV stoleћу, а у наредном веку храм постаје национална црква Светог Римског царства у Риму. Протекторат над црквом у XVIII stoleћу прелази директно у надлежност хабзбуршког дома. Олтарски део цркве реконструисао је италијански архитекта Паоло Поси 1743–1750. године, Schmidlin 1906: 545–652. Визуелна формулација царског орла са Богородицом, Христом и анђелима као знак немачког присуства на тлу Италије постоји од средине XVI века – штуко варијанта из римске цркве представља заправо понављање раније иконографско-симболичке целине, односно репрезентативног сликаног примера на повељи којом је 1595. године установљена немачка католичка црква Санта Марија дел Анима у Напуљу, Нче 1973: 97–98, Abb. 6; Rodov 2004: 94–97, сл. 17.

1667. године обухватило и Украјину са Кијевом.<sup>23</sup> Графичке илустрације у руско-украјинским штампаним књигама друге половине XVII и почетка XVIII stoleћа са мотивом двоглавог хералдиког орла, који на грудима носи иконичне представе, утицале су и на варијације које се појављују у руском иконопису истог периода – у новије време истражени су историја и варијанте чудотворне иконе Богородице Азовске, чији је иконографски концепт у XVIII stoleћу уобличен под утицајем гравире на фронтиспису издања Кијево-печерског патерика из 1702. године, посвећеног цару Петру Великом.<sup>24</sup> Двоглави царски орлови са иконичним представама чести су мотив и графичких илустрација руских тзв. конклузија, барокног синтетичког литерарно-визуелног жанра коришћеног у служби династичке пропаганде – конклузија песника и управника московске штампарије Кариона Истомина из 1693. године садржи представу двоглавог царског орла са Распећем на грудима.<sup>25</sup> На јединственој икони Семена Иванова *Орел зря в вышних Бога* из 1729. године средишњу позицију заузима двоглави царски орао са медаљоном у којем је приказан пиктограм Свевишењег Божјег ока.<sup>26</sup> Сродне суперпозиције представа Христа и Богородице као заштитника Светог Римског царства на грудима империјалног орла присутне су и у хабзбуршкој сфери још од XV stoleћа. Као илустративан ранији пример може послужити графика Ханса Бургкмејера (Hans Burgkmair) из 1510. године, којом се промовише Максимилијан I као изборни свети римски цар. На грудима црног двоглавог окруњеног орла приказан је распети Христос, док су његова крила, односно велика летна пера, посута грбовима посебних конституената царства (сл. 7).<sup>27</sup> Пример из хабзбуршке сфере ближи времену које посматрамо налази се у цркви Санта Марија дел Анима у Риму – златни двоглави орао у штуку са представом Богородице са Христом којој се моле анђели постављен је средином XVIII stoleћа у врху забата изнад главног олтара.<sup>28</sup>



7. Ханс Бургкмејер,  
*Quaternionenadler*, 1510

7. Hans Burgkmair,  
*Quaternionenadler*, 1510



<sup>29</sup> Тимотијевић 1994: 297–298; Симић 2012: 198–200.

<sup>30</sup> Кучековић 2014а: 23–24, 58–60, сл. 15; уп. Кучековић 2014б: 603–605; Кућековић 2019: 122.

<sup>31</sup> Медаковић 1969: 144–145.

<sup>32</sup> Köster 2003: 9–30, уп. Bauer 2000: 19–20; Nicholls 2007: 169.

<sup>33</sup> Мозаик је у потпуности уништен током изградње нове катедрале Светог Петра да би, на основу сачуваних фрагмената, био рестауриран 1675. године, уп. Szabó 2018: 140–141.

<sup>34</sup> Kohren-Jansen 1993: 246–259.

<sup>35</sup> Szabó 2018: 141.

Обе империјалне сфере су тако, и руска и хабзбуршка, у оквирима сопствених визуелних династичко-пропагандних дискурса, баштинице хибридне варијанте кодификованог хералдичког знамена двоглавог орла. У српској средини прве половине XVIII века рецепција визуелних компилација оваквог типа, углавном преношених путем графичких илустрација, често је имала веома флуидан и адаптабилан карактер, односно двоглави царски орао је схватан као амбивалентан знак лојалности империји и цару – био он хабзбуршки или руски. Мотив двоглавог орла је у књижевности и уметности од израза љубави и оданости једноверним руским царевима постао метафора лојалности хабзбуршким династима.<sup>29</sup> Докази о сличном амбивалентном односу ка двома империјалним сферама и њиховим прерогативима сачувани су и у Пакрачко-славонској епархији средине XVIII века. Епископ Софроније Јовановић је сопствену званичну лојалност хабзбуршком двору исказао у тексту заклетве царици Марији Терезији који је изговорио приликом своје знавичне инсталације у Пакрацу 1743. године. Међутим, панегирички конципиран запис на иконостасу цркве у селу Даруварски Брестовац из 1750. године помиње епископа Јовановића као несебичног ктитора многих цркава, а као његове покровитељке царицу Марију Терезију, али и руску „велику императорицу“ Јелисавету Петровну.<sup>30</sup> Слика Јоаким Марковић је током боравка у Пакрацу сигурно био свестан оваквих инклинација свог патрона и његовог интелектуалног окружења. Руске богословске и богослужбене књиге које је поседовао, и, вероватно, њима и трговао,<sup>31</sup> биле су илустроване гравирама са руским империјалним хералдичким орлом – оне су свакако подупирале прилагодљивост схватања функције тог симбола у визуелним манифестацијама барокне религиозно-патриотске свести православних и на подручју Славоније средином XVIII столећа.

Хералдички контекст пакрачког панела са представом двоглавог царског орла не пружа задовољавајуће објашњење за тему која је изабрана за тондо на његовим грудима. Композиција Христос спасава Петра на мору нема јасну контекстуалну везу са династичким пропагандним програмима ни руског ни хабзбуршког света. Међутим, на Западу је представа *Navicula Petri*, заснована на тексту Матејевог јеванђеља, коришћена као алегорија легитимитета и ауторитета католичке цркве и папе.<sup>32</sup> Чувени Ђотов мозаик, постављен у првој четвртини XIV столећа на зид изнад улазне аркаде старе цркве Светог Петра у Риму, илустровао је Матејеву верзију догађаја на Галилејском мору, у којој се једино укључује Христов позив Светом Петру да му се придружи.<sup>33</sup> Ђотов својеврсни прототип, са сценом Христос спасава Петра у првом плану композиције, копиран је и дистрибуиран у различитим медијима, поготово у штампаним водичима за ходочаснике у Рим (сл. 8).<sup>34</sup> Међутим, у посттридентским програмима Ђотова хијератска поставка двеју кључних фигура, при чему Христос стоји фронтално са свитком у левој руци и десницом, коју пружа Петру у *traditio legis* контексту наглашавања примата Рима,<sup>35</sup> измењена је у корист истицања концепта активне побожности, која гарантује Божју заштитничку интервенцију и повратак на пут вере. У истом контексту ревитализовани су и потенцијали слике брода са апостолима на узбурканом мору, као але-





<sup>36</sup> Knipping 1974: vol. II, 355.

<sup>37</sup> У алегоријском имагинаријуму западне Европе идеја о цркви-броду била је повезана са представама брода-државе којом управља правоверни владар, попут Рубенсовог чувеног брода који носи Марију Медичи и Луја XIII (око 1621–25), а на ком веслају персонификације Снаге, Вере, Правде и Мира, Knipping 1974: vol. II, 356; уп. Leibfried, Winter 2014–2015: 5–12 и даље. О симболици брода-цркве у доба реформације и контрареформације в. и Calbarro 2002: 300–302, 305–309.

<sup>38</sup> Knipping 1974: vol. II, 356–359.

<sup>39</sup> Симић 2012: 51–53, са старијом литературом.

горије цркве у опасности, афирмисане још у текстовима ранохришћанских теолога.<sup>36</sup> Контрареформацијски полемисти су, на основу старозаветног прототипа Нојеве барке, истицали представу брода као цркве, ван које спасење није било могуће – грешни хришћани који испадну из брода неминовно бивају осуђени на пропаст.<sup>37</sup> У популарној западноевропској графици, црквом-бродом могао је управљати папа, али и сам Христос као крманош.<sup>38</sup> Потоњи концепт појављује се и у српској средини, на графичком листу који је Јохан Георг Мансфелд израдио почетком XIX века за епископа будимског Дионисија Поповића (сл. 9). Христос крмчија управља барком у којој путују апостоли и верници, док је један од њих и сам владика Дионисије.<sup>39</sup>

На пакрачкој представи брод са апостолима повучен је у позадину догађаја спасавања Петра у првом плану, у складу са барокном интенцијом скретања фокуса ка личном подвигу поје-



10. Крисиоф Бајел, *Iesus ambulans super mare*, Biblia Ectypa, Augsбург 1695

10. Christoph Weigel, *Iesus ambulans super mare*, Biblia Ectypa, Augsburg 1695



<sup>44</sup> Давидов 1978: 337, сл. 177; Симић 2012: 198–199.

<sup>45</sup> Тимотијевић 1994: 301–302.

<sup>46</sup> Империјални хабзбуршки орао носио је нимбове од 1433. године, када је краљ Сигисмунд Луксембуршки крунисан за светог римског цара, а изгубио их је 1804. године проглашењем Аустријског царства, Ацовић 2008: 160; Pferschy-Maleczek 1996: 433–471; Нye 1773: 74.

које, утилизирајући симболичке потенцијале империјалног хералдичког двоглавог орла, стварају адаптиране иконографске целине које идеју о царском достојанству и моћи транспонују у шире хибридне контексте тумачења. За разлику од графичког листа који је 1701. године приложен православној цркви у Пешти са житијном иконом Светог Георгија, а на којој се у доњем регистру појављује царски орао са медаљоном на грудима, у којем је представа Светог Георгија који убија аждају, као јасна асоцијација на истоверну моћ ризикских императора,<sup>44</sup> пакрачку представу треба схватити као алегорију црквеног ауторитета и правоверја под заштитом Христа орла и сунца правде, али и христоликог владара.<sup>45</sup> Без конзерваторских испитивања није могуће прецизније је датовати, а трагови сачувани на самој представи недовољни су за њену даљу контекстуализацију. Скраћени запис Христовог имена ћирилицом (IC XC) говори поуздано да је представа била намењена православној средини, док би изостанак нимбова око орлових глава могао тек посредно указивати на настанак панела после 1804. године и прокламације Аустријског царства.<sup>46</sup>

Посттридентски концепти активне побожности и Христове војујуће цркве, које су усвојили украјински теолози друге половине XVII столећа, нашли су свој одраз и на другој хералдичкој представи непознатог порекла из збирке пакрачко-славонске епархије. Грб Карловачке митрополије, који је приказан у средини картуша, представља облик митрополијског грба стандардизован током XVIII столећа и званично санкционисан од стране државних власти (сл. 12).<sup>47</sup> Иконолошку интригу чине акцесорни ликовни и текстуални елементи целине, запис, мото или девиза који прати грб и хералдичко-амблематски пиктограми савијених руку, које држе атрибуте – мач и књигу. Полазна тачка тумачења свакако је текст записа, који, као што је већ напоменуто, представља директан библијски цитат, али и јасну референцу на наслов и контекст истоименог проповедничког зборника Лазара Барановича. У предговору, који, заправо, представља панегиричку посвету књиге цару Алексију Михаиловичу, Баранович непосредно реферира на речи апостола Павла и појам духовног мача тумачи као царски прерогатив, добијен директно од Христа, који цар умно користи, јер он представља реч Божју. У предговору читатељу, Баранович прилагођава метафору и говори о два духовна мача - Старом и Новом завету, Христову реч поистовећује са мачем, а његов овоземаљски пандан види у војујућој цркви.<sup>48</sup> Савијене руке са атрибутима, најчешће наоружане, чест су хералдички мотив и присутне су и у илирским грбовницима. У корпус српске националне хералдике XVIII века пренете су, како су истраживања показала, посредством Жефаровић–Месмерове *Сѣматѳографије* из 1741. године.<sup>49</sup> Пиктограми руку које држе мач или књигу присутне су и у барокном морализаторско-дидактичком имагинаријуму. У српској средини добро познат и кориштен амблематски приручник *Символы и Сблемата*, штампан у Москви указом Петра Великог 1705. године, већ на насловној графици са портретом цара садржи амблем руке у оклопу са мачем и палмовом граном као алегијама владарске врлине и мудрости. За ликовна исказивања црквеног ауторитета карловачких митрополита зборник је пос-



12. Јакоб Шмуцер, Грб Карловачке митрополије, гравира Света Ана са Богородицом и изгледом манастира Света Ана, 1758 (детал)

12. Jacob Schmutzer, Coat of arms of the Archbishopric of Karlovci, engraving Saint Anne with Holy Virgin and the appearance of Monastery Saint Anne, 1758 (a detail)



<sup>47</sup> Грујић 1909: 273–291; Ацовић 2008: 280–299.

<sup>48</sup> Баранович 1666: Предсловје до Его., Предсловје кочитателю.

<sup>49</sup> Ацовић 2008: 262–265.

<sup>50</sup> Тимотијевић 1994а: 70–71; Симић 2012: 442–445.

<sup>51</sup> Баранович 1666: Предсловје кочитателю; *Kurziv* А. К.

лужио као извор амблематских мотива при осликавању олтарског простора цркве манастира Крушедол 1751. године.<sup>50</sup> Поред наведених контекста, чини се да пуно разрешење иконографске целине грба на пакрачком картушу поново треба тражити у Барановичевом поетско-дидактичком дискурсу. На крају предговора, намењеног читаоцима зборника *Меч духовный*, Баранович оставља кратки кант посвећен симболици двају мачева на којима почива књига:

НА ДВА МЕЧА КНИГИ СЕА

Две роуцѣ чада имеюћ ц[е]рковна,

Два имѣ дютса zde меча д[у]ховна.

Сими мечами хранитиса требе

Сѹт зла воміре: сице будем ву н[е]бе...<sup>51</sup>

Досада изнета аргументација утврђује тезу о томе да оба сликана панела из збирке Пакрачко-славонске епархије представљају визуелизације порекла, природе и легитимитета црквене власти у Карловачкој митрополији. Њихови ликовни концепти уклапају се у општи контекст династичко-патриотских и привилегијално-правних оквира у којима је деловала православна црква у Хабзбуршкој монархији. Јединствене иконографске компилације које доносе сведоче о мултифункционалности оваквих представа у визуелној култури Карловачке митрополије, али намећу и претпоставку о постојању идејних контекста и визуелних пандана, који још увек измичу покушајима идентификације и прецизније научне верификације. Губитак веза са изворним контекстима њиховог порекла и намене оставља отвореним низ питања са неизвесним потенцијалима разрешења. Идентификоване ангажоване барокне основе њихових садржинских оквира, у српској култури идејно у целости уобличених до средине XVIII столећа, сведоче о снази и перзистенцији таквих концепата и у каснијим деценијама на крају тог и почетком наредног века – периода из којег највероватније потичу обе пакрачке хералдичке представе.

## Литература:

- Ацовић Р. 2008, *Хералдика и Срби*, Београд.
- Баранович Л. 1666, *Меч духовный*, Кијев.
- Грујић Р. 2002, *Айологија српског народа у Хрватској и Славонији и његових главних обележја*, Загреб.
- Давидов Д. 1978, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад.
- Красилин М. 2001, „Икони́зация“ государственности, Поздняя икона: от XVII до начала XX Столетия, Москва, 45–58.
- Кучековић А. 2014а, *Умјетносћ Пакрачко-славонске ејархије у XVIII веку*, Београд.
- Кучековић А. 2014б, *Ејиској Софроније Јовановић (1743–1757) и барокни културни модел у Пакрачко-славонској ејархији*, Три века Карловачке митрополије, Нови Сад, 601–610.
- Кучековић А. 2016, *Архијерејски ѿрон ејискоја ѿакрачко-славонског Кирила Живковића из 1787 – реконструкција сликаног ѿрограма*, Саопштења XLVIII, 153–171.
- Кучековић А. 2017, *Арсеније Теодоровић у Пакрацу – нови контексти*, Саопштења XLIX, 157–169.
- Медаковић Д. 1969, *Иконоста́с Јоакима Марковића у селу Дишнику*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5, 141–155.
- Медаковић Д. 1971, *Две историјске композиције сликара Јоакима Марковића из 1750*, Путеви српског барока, Београд, 85–96.
- Моачанин Ф. 1971, *Музеј Срба у Хрватској*, Вјетром вијани: споменица Српског културног друштва „Просвјета“, Загреб, 36–38.
- Олянина С. 2016, *Під крилами Бога: символіка геральдичного орла в українських іконостасах XVII–XVIII ст.*, Культурологічна думка 9, 92–104.
- Остапенко А. А., Остапенко Н. А. 2016, *История возникновения и иконография Азовской иконы Божией Матери: опыт изучения малоизвестного образа*, Исторический журнал: научные исследования 3 (33), 323–335.
- Погосян Е. А., Сморгевских-Смирнова М. А. 2011, „Литургия Господня“, *гербовая икона Таллиннской Никольской церкви*, Петровское время в лицах. К 30-летию Отдела Государственного Эрмитажа „Дворец Меншикова“ (1981–2011), 299–306.
- Симић В. 2012, *За љубав ојцабине: ѿајриоше и ѿајриошизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад.
- Тимотијевић М. 1994, *Умјетносћ и ѿолићика: ѿорјетей цара Јосифа II на иконоста́су Теодора Илића Чешљара у Мокрину*, Зборник Филозофског факултета, серија А: Историјске науке, књ. XVIII, 283–310.
- Тимотијевић М. 1994а, *Идејни ѿрограм зидног сликарства у ољтарском ѿрошу манастира Крушедола*, Саопштења XXIV, 95–127.
- Тимотијевић М. 1996, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад.
- Чубинская В. Г. 1985, *Икона Симона Ушакова „Богоматерь Владимирская“*, „Древо Московского государства“, „Похвала Богоматери Владимирской“, Труды отдела древнерусской литературы 38, 290–308.
- Шустова Ю. Э. 2007, *Государственная символика в геральдических композициях книг киевской и московской печати 60-х годов XVII в.*, Человек в культуре русского барокко: Сборник статей по материалам международной конференции, Москва, 225–233.

\*

- Alef G. 1966, *The Adoption of the Muscovite Two-Headed Eagle: A Discordant View*, Speculum 41/1, 1–21.
- Bauer G. C. 2000, *Bernini's "Pasce oves meas" and the Entrance Wall of St. Peter's*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 63/1, 15–25.
- Borčić V. 1974, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, Zagreb.
- Calbarro J. L. 2002, *Navis Ecclesiae: Origen e interpretación de una joya iconográfica de Bentacuria*, Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, 297–317.
- Franklin S. 2010, *Printing Moscow: Significances of the Frontispiece to the 1663 Bible*, The Slavonic and East European Review 88/1–2, 73–95.

- Hye F. H. 1973, *Der Doppeladler als Symbol für Kaiser und Reich*, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 81, 63–100.
- Liebfried S., Winter W. 2014–2015, *Ships of Church and State in the Sixteenth-Century Reformation and Counterreformation: Setting Sail for the Modern State*, Max Weber Lecture Series, San Domenico di Fiesole.
- Knippling J. B. 1974, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, I–II, Leiden.
- Köhren-Jansen H. 1993, *Giottos Navicella: Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Romische Studien der Bibliotheca Hertziana Bd. 8, Worms am Rhein.
- Köster G. 1999–2000, *Aquae multae-populi multi. Zu Giottos Navicella und dem Meerwandel Petri als Methapher päpstlicher Herrschaft*, Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 33, 7–30.
- Kučeković A. 2019, *Art, Politics and Religious Identity – Coats of Arms of the Pakrac Slavonian Bishopric in the 18<sup>th</sup> Century*, Art and Politics in the Modern Period, Zagreb 2019, 119–128.
- Nicholls R. 2007, *Walking on the Water: Raeding Mt. 14:22–33 in the Light of its Wirkungsgeschichte*, Biblical Interpretation Series 90, Leiden.
- Moačanin F. 2016, *Muzej Srba u Hrvatskoj*, Radovi iz povijesti Vojne krajine, Zagreb, 384–391.
- Pferschy-Maleczek B. 1996, *Der Nimbus des Doppeladlers Mystik und Allegorie im Siegelbild Kaiser Sigmunds*, Zeitschrift für Historische Forschung 23/4, 433–471.
- Rodov I. 2004, *The Eagle, its Twin Heads and Many Faces: Synagogue Chandeliers Surmounted by Double-Headed Eagles*, Studia Rosenthaliana 37, 77–129.
- Rodov I. 2014, *Winged Image of the Divine: A Comparative Note on Catholic, Orthodox and Jewish Art in Early Modern Ukraine*, Judaica Ukrainica 3, 105–127.
- Schmidlin J. 1906, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom: S. Maria dell'Anima*, Freiburg im Breisgau und Wien.
- Szabó T. 2018, *The 14<sup>th</sup> Century Representations of Navicella and the Story of the Murals from Jelna*, Caiete ARA 9, 137–154.

The paper under the proposed title presents two preserved painted panels from the collection of the Diocese of Pakrac and Slavonia that have not been adequately scientifically contextualised and that contain heraldic depictions of importance for the study of this aspect of visual presentation in the Serbian art of the early modern period. Their origin and the time when they were created may only be presumed on the basis of indirect evidence. Therefore, the emphasis of the paper is put on their notional and iconographic contextualisation within the scope of the visual culture of the Archbishopric of Karlovci, as well as the key influential spheres of the imperial and the church and political propaganda – both the Habsburg and the Russian ones.

At the probably older panel, there is the depiction of a two-headed heraldic eagle known since the representative creations of painter Joakim Marković in the socle of the iconostasis at the church in vil-



lage Dišnik (1752), but with a central medallion at the chest of the bird in which, like in the case of Russian and Ukrainian models in different media, there is a religious depiction (icon) – *Christ saves Peter at sea*. Starting from the known circumstances linked to the introduction of the two-headed eagle into the themes of the Orthodox churches in Croatian Military Border, the paper also offers an alternative possibility for the interpretation of the ideological context of its takeover, both in the case of Joakim Marković and in the case of the concrete depiction we are talking about, that is, it will reveal powerful influences of the Russian imperial symbolism adopted through the powerful medium of book illustration. The creation of the famous Ukrainian theologian and preacher Lazar Baranovych *Меч Духовний* (1666) and its deep impact on the religious culture of the Archbishopric of Karlovci of the 18<sup>th</sup> century constitute the scope for the interpretation of the artistic and symbolic concept of the second heraldic depiction from the collection of the Diocese of Pakrac and Slavonia – a cartouche with the coat of arms of the Archbishopric in the official version established during the second half of the century with unusual painted symbols of emblematic association and written section of the 17<sup>th</sup> verse of chapter six of Paul's Epistle to the Ephesians ("And take the helmet of salvation, and *the sword of the Spirit, which is the word of God...*").

Вук Ф. Даушовић\*

Универзитет у Београду,  
Филозофски факултет,  
Одељење за историју уметности

\* [vukdau@gmail.com](mailto:vukdau@gmail.com)

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба* (бр. 177001), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

## Каснобарокна ретроспективност и златарство Нишавске епархије у XIX веку\*\*

**Апстракт:** Улога кујунџија и златара који делују у развијеним трговачким варошима, попут Пироћа, значајна је за сагледавање балканске визуелне културе и црквене уметности XIX века. Аутентичан корпус уметничких предмета насталих за потребе цркве у радионицама локалних варошких кујунџија и златара припада материјалној култури градова, чинећи сјону са свакодневним и њеним профаним предметима сачуваним у незнајном броју. Златарски радови црковних мајстора обухватају окове јеванђеља, масивне сребрне кушире са дискосима, црковне крстове, рипиде, чаше и анафорнике, брачна венчила, као и богате окове икона. Нарочито групу предмета чине радови локалних златара с краја XIX века, који се повремено јављају и као њихови приложници. Уметничке карактеристике поменутих предмета указују на континуирано неговање каснобарокних модела под утицајем златарства XVIII века. Предмети настали у црковним радионицама надовезују се на традиције хришћанске уметности југа Балкана и Леванта. Од периода танзиматских реформи до Првог светског рата црковни мајстори израђују репрезентативно црквено сребро, чија је основна визуелна карактеристика доследно неговање каснобарокне традиције и одсуство историјских стилова. Предмети из варошких цркава Пироћа и његове непосредне околине репрезентују уметничке токове и друштвену динамику у јужним крајевима Србије током XIX и у првим деценијама XX века.

**Кључне речи:** црквена уметност, кујунџилук и златарство, богослужбени предмети, материјална култура, јужна Србија, Нишавска епархија, Пироћ, XIX век

**Abstract:** The role of silversmiths and goldsmiths who were active in developed trading towns such as Pirot is important for getting a good view at the Balkan visual culture and ecclesiastical art of the 19<sup>th</sup> century. The authentic corpus of artistic objects created for the needs of the church at the workshops of the town's local silversmiths and goldsmiths belongs to the urban material culture creating a link with the daily life and its profane objects preserved in small numbers. The pieces made by masters from Pirot include the silver cover for Gospels consisting of variously shaped metal fittings, massive silver chalices with patens, blessing crosses, rhipidions, silver plates and antidoron bowls, wedding crowns, as well as votive silver fittings for icons. A particular group of the objects consists of the works made by local goldsmiths from the end of the 19<sup>th</sup> century who sometimes appear also as their donors. The artistic characteristics of the said objects suggest continuous cherishing of the Baroque models under the influence of the 18<sup>th</sup>-century goldsmithery. The objects created at the workshops of Pirot constitute a continuation of the tradition of the Christian arts of the Balkans and the Levant. From the period of the Tanzimat reforms to WWI, the masters from Pirot made representative ecclesiastical silver the basic visual characteristic of which was consistent cherishing of the late Baroque tradition and absence of historic styles. The objects from the urban churches of Pirot and its direct environs represent artistic trends and social dynamics in the south regions of Serbia during the 19<sup>th</sup> century and in the first decades of the 20<sup>th</sup> century.

**Key words:** ecclesiastical art, silversmithery and goldsmithery, liturgical objects, material culture, south Serbia, Nišava diocese Pirot, 19<sup>th</sup> century

<sup>1</sup> О улози литургијског сребра у контексту развоја црквене уметности в. Даутовић 2017: 211–227.

<sup>2</sup> Макуљевић 2005: 72–111.

<sup>3</sup> Makuljević 2009: 98–103.

<sup>4</sup> Љушић 2008: 162–171.

<sup>5</sup> Вучковић 2007: 55–120.

<sup>6</sup> Makuljević 2004: 385–405; Макуљевић 2005а: 12–18, 21–25; Макуљевић 2008: 9–105; Makuljević 2011: 118–121.

<sup>7</sup> Тимотијевић 1996: 229–238; Макуљевић 2005а: 24–25; Стошић 2006: 137–191.

<sup>8</sup> Макуљевић 1997: 35–58, нарочито 43–53; Макуљевић 2005а: 18–21, 25–30.

<sup>9</sup> Даутовић 2017: 211–227.

<sup>10</sup> Лазић 2006: 611–659.

Улога златарства и кујунцилука у обликовању црквене уметности у јужним крајевима Србије током XIX века и развој ове уметничке гране може се делом сагледати кроз примерке литургијског сребра сачуваног у црквама Пирота са околином.<sup>1</sup> Оквир развоја и уметнички токови на овом подручју до окончања Велике источне кризе 1878. године били су одређени мерилима заједничке хришћанске културе, развијане на османском Балкану.<sup>2</sup> Танзиматске промене почетком тридесетих година XIX века повољно су утицале на развој црквене уметности и визуелне културе.<sup>3</sup> Црквено златарство било је такође једно од средстава обнове црквене величајности у овом периоду. Територије којима је након Берлинског конгреса на југу проширена независна Кнежевина Србија обухватиле су четири нова округа: Топлички, Нишки, Пиротски и Врањски.<sup>4</sup> Епархије на овом простору, које су до тада биле под управом Васељенске патријаршије и потом Бугарске егзархије – Нишка, Нишавска (Пиротска) и Врањска – улазе у састав Београдске митрополије, која потом постаје аутокефална црква.<sup>5</sup> Развој и општи токови црквене уметности у јужним крајевима могу се сагледавати пре поменутих друштвено-политичких догађаја и после њих.

Црквено градитељство и сликарство на југу до седамдесетих година XIX века одређени су деловањем градитељских тајфи и зографским моделом иконописа.<sup>6</sup> Надовезујући се на старије традиције, зографски иконопис носио је одлике барокне ретроспективности.<sup>7</sup> Реформа црквеног и верског живота започета је одмах након присаједињења, саображавајући њихове институционалне облике са праксом и прописима Београдске митрополије, реформисане према руском моделу. Црквена уметност стављена је под државну контролу, а православни храмови третирани су као јавна здања од изузетног значаја за општине, вернике и државу, која подједнако са црквеном организацијом учествује у њиховом подизању и украшавању. Ово је такође значило промену у начину градње, као и прихватање академског типа црквеног сликарства усклађеног са историјским богословљем.<sup>8</sup>

У погледу уметничких одлика литургијских предмета настајалих на југу између танзиматских реформи и присаједињења Кнежевине Србији уочавају се одговарајуће заједничке карактеристике. Златарски радови из овог периода масивне су израде, форма литургијских предмета јасно је профилисана, док су иконографски и декоративни репертоар утемељени у наслеђу каснобарокне уметности. Развијене кујунцијске радионице продуковаале су квалитетне сребрне предмете за своје наручиоце као одраз заједнички схваћене репрезентативности. После присаједињења јужних територија и промене културне парадигме, традиционалне форме израде богослужбених предмета и њихова визуелност представљају вид непрекинутог каснобарокног континуитета. Јасно се уочава и готово потпуно одсуство историзма, чије тековине оличавају актуелни уметнички стилови друге половине XIX века, које златари на југу не примењују.<sup>9</sup> Златарство у измењеном контексту развоја црквене уметности представља готово изоловану област у рукама локалних мајстора, који делују у садејству са приложничком структуром.<sup>10</sup> Златарски радови који настају крајем XIX века



<sup>11</sup> Душковић 1995: 58–60.

<sup>12</sup> АС, МП, Одељење црквено, г. 1886, Б-3212; цитирано према Макуљевић 1997: 55.

<sup>13</sup> Тимотијевић 2008: 189–195; Даутовић 2015: 136–141.

<sup>14</sup> Николић 1976: 11–12.

<sup>15</sup> Друмев 1976: 43–44; Буюклиев 1994: 149–171; Дринов 1998: 72; Генова 2004: 92–98.

доследно понављају форме и декоративни репертоар с почетка века, утемељене у ширим токовима старе балканске православне традиције. Пиротски златари који су израђивали црквене предмете крајем XIX и почетком XX века учествовали су на међународним изложбама, попут париске одржане 1900. године.<sup>11</sup> Њихови тада изложени радови представљали су домете онога што је сматрано традиционалним националним златарством без разумевања околности које су овај вид уметничког стварања таквим начиниле, једнако у профаној, као и у сакралној сфери.

За рецепцију богослужбених предмета затечених на југу изузетно је значајан извештај епископа нишког Димитрија начињен након канонске визитације Пиротском округу 1886. године и упућен Архијерејском сабору. О затеченим богослужбеним предметима епископ Димитрије каже: „Од не мање је важности и златарски посао у разним предметима по богатијим црквама. Посао овај дело је домаћих мајстора и обично се одликује масивношћу. Предмети су сви рађени од сребра, и где кад су позлаћени. Међу овим предметима имаде крстова, рипида, кадионица, кандила, окова на јеванђељима, прибора за свету тајну и т. д. Крстови ручни обично су војени од сребрне жице позлаћени и окићени камењем. У поменутој пиротској цркви особито су лепо и богато израђени овакови цветови. У истој цркви налазе се рипиде са крстом израђене масивно од сребра. Такав исти је оков и на једном јеванђељу, светитељске слике како на рипидама, тако и на јеванђељу, испупчене су, а израђене су право вештачки. Дарохранилнице су различног облика и од различне грађе понајчешће од метала нарочито од сребра. У старој пиротској цркви налази се повелика сребрна дарохранилница, израђена потпуно вештачки.“<sup>12</sup>

Први значајан податак који извештај доноси је констатација да су предмети у пиротским црквама дела домаћих мајстора, начињени углавном од позлаћеног сребра, што сведочи о постојању развијених златарских радионица. Под домаћим мајсторима, поред локалних радионица, може се подразумевати и шире деловање златара у околини унутар претходног културног и економског окружења Османског царства. Епископ Димитрије поменуо је најпре филигранске позлаћене крстове украшене камењем, који нису сачувани. Особито лепо израђени цветови из пиротске цркве могу се довести у везу са типом „расцветалог окова“, који је уједно и најдрагоценији вид израде престоних крстова на ширем балканском простору.<sup>13</sup> Захваљујући подацима из Тефтера Нишавске митрополије, познато је да су за Стару пиротску цркву сребрни престони крстови купљени 1841. године у Татар Пазарцику за суму од 388 гроша.<sup>14</sup> Почетком XIX века у бугарској вароши Пазарцику радило је двадесет пет кујунџија, претежно цинцарског порекла. На мапи градова важних за развој црквеног златарства Бугарске мајстори и радионице Пазарцика током XIX века заузимају значајно место. Кујунџије из Пазарцика израђивале су управо различите сребрне богослужбене предмете, по којима су били на добром гласу.<sup>15</sup> Попут зографских сликара који делују на ширем подручју Балкана, и присуство златарских мајстора и радионица посредством покретних предмета које израђују било је истоветно.

1. Сребрни оков јеванђеља Пазарске цркве у Пироу<sup>\*</sup>1. Silver fittings of the Gospel of the Pazar Church in Piro<sup>t</sup><sup>16</sup> Уп. Даутовић 2015а: 491–499.<sup>17</sup> Величине је 41,5 x 29 cm.

<sup>\*</sup> Аутор свих приложених фотографија је и аутор текста, изузев у два случаја, што је у легенди непосредно назначено.

Нарочит утисак на епископа Димитрија оставила је у пиротским црквама масивност златарских радова, чију је вешту уметничку обраду истакао. Том приликом епископ је издвојио „оков на једном јеванђељу светитељске слике како на рипидама“ (сл. 1). Ови предмети су у ризници Старе цркве у Пироту сачувани до данас, а спадају међу значајније уметничке радове ове врсте са југа Србије. Сребрни окови са корица јеванђеља пиротске Старе цркве хронолошки припадају различитим раздобљима, као и штампана књига на којој се налазе. Ова пракса честа је, будући да су јеванђеља изнова преповезивана, пресвучена кадифом и поправљана, допуњавана сребрним оковима из различитих раздобља или су окови са старих преношени на нове књиге, те су тако мењала изглед током литургијског трајања.<sup>16</sup> Јеванђеље пиротске цркве штампано је у московској Синодалној типографији 1875. године.<sup>17</sup> Предњи оков на корицама начињен је према годинама урезаним на централном картушу 7334. године од стварања света по византијском календару и 1826. године од рођења Христовог. Састоји се од картуша са представом Силаска у Ад, окруженом шестокрилим серафимима и приказима јеванђелиста у угловима. У сцени Силаска у Ад, Христос је приказан фронтално, како, држећи за руке, из саркофага подиже праоца Адама (адам), окруженог праведним мушкарцима и царевима, и прамајку Еву (ева), окружену праведним женама. Јеванђелисти су приказани за пултовима са својим симболичким персонификацијама. Јеванђелист Матеј (ма) представљен је у горњем левом углу, а



2. Представе Силаска у Ад – предњи оков Пазарског јеванђеља (лево), рипиде Пазарске цркве (средина) и оков Ловчанског четворојеванђеља (десно, фото Маја Захарјева)

2. Depictions of the “Harrowing of Hell” – the front fitting of the Pazar Gospel (left), rhipidion of Pazar Church (middle) and the front fitting of the Tetraevangelion of Lovčani (right, photograph by Маја Захарјева)

<sup>18</sup> Николић 1976: 110.

<sup>19</sup> Николић 1976: 8, поменут је и 1842. године – 13.

<sup>20</sup> Зебић 2016: 41–55.

<sup>21</sup> Генова 2004: 89–93, 107–111.

<sup>22</sup> Медић 2005: 305; Василиев 1976: 109, 155–156.

<sup>23</sup> Захваљујем се срдечно проф. Иванки Герговој на уступљеним фотографијама окова Ловчанског четворојеванђеља.

<sup>24</sup> Гергова 2016: 156–158.

наспрам њега је јеванђелист Јован (ἰω), у доњем регистру лево је приказан јеванђелист Марко (μαρ), док је десно јеванђелист Лука (λϛ). Уз ивицу угаоног картуша са представом јеванђелисте Луке налази се потпис мајстора, кујунције Стоје Диминог (мастор стона динн). У тефтеру Нишавске митрополије кујунција Стоја помиње се 1864. године,<sup>18</sup> такође 1839. године у истом тефтеру поменут је „кујунција Димитрије“.<sup>19</sup> Са опрезом можемо претпоставити да су у питању отац и син који су се у Пироту бавили кујунцијским занатом. Поједине иконе сачуване у Пазарској или Старој цркви, уз друге изворе, указују на постојање још старије цркве пре изградње храма Христовог Рођења.<sup>20</sup> На исти начин у посед Пазарске цркве могло је доћи и старо сребром оковано јеванђеље.

Према византијском обрасцу приказана сцена Васкрсења формулисана је као Силазак у Ад (сл. 2), а у реченој форми среће се на оковима бројних јеванђеља на балканском простору.<sup>21</sup> Сцена је делимично упрошћена у односу на описе традиционалних ерминија, а као иконографска особеност јављају се одвојене групе представљених мушкараца и жена приказаних иза праоца Адама и прамајке Еве.<sup>22</sup> Аналогија Пазарском окову може се наћи недалеко од Пирота, на северним падинама Старе планине у цркви Богородичиног Рођења у Берковици.<sup>23</sup> Ловчанско четворојеванђеље из ове цркве, чији је предњи оков датован с почетка XIX века, у централном картушу садржи приказ Христовог Силаска у Ад.<sup>24</sup> Ова представа је по свим иконографским одликама потпуно истоветна онима на јеванђељу мајстора Стоје и рипидама Пазарске цркве у Пироту, па је извесно да обе представе настају по истом моделу. Картуши са јеванђелистима и бордура Ловчанског четворојеванђеља уз представу Силаска у Ад, дело су другог кујунције, који са мајстором Стојом Диминим дели заједнички предложак. Предњи оков јеванђеља зидарског еснафа из Једрена, израђен крајем XVIII века и обновљен 1821. године, садржи композиционо и иконографски готово истоветан приказ



<sup>25</sup> Ballian 2011: 66–67.

<sup>26</sup> Vujaklija 1979: 33–35.

<sup>27</sup> Музеј примењене уметности у Београду, Збирка метала и накита, оловни модели, инв. бр. 2370; 2558.

<sup>28</sup> Музеј примењене уметности у Београду, Збирка метала и накита, оловни модели – сачувана је матрица за оков јеванђеља с почетка XIX века из радионице битољског кујунџије Димитрија, инв. бр. 3021; као и модели под инв. бр. 2359; 2360; 2369; 2373.

Силаска у Ад, чија се формулација везује за окове јеванђеља из XVII века са подручја Трансилваније.<sup>25</sup> За преношење одређених иконографских решења кључну улогу су имали оловни модели и матрице који су служили као узор за израду одабраних представа.<sup>26</sup> Картуши на Пазарском и Ловчанском четворојеванђељу то потврђују, као и истоветна представа која се нашла на богослужбеном предмету друге намене, какав су рипиде Пазарске цркве, које помиње и епископ Димитрије. Фина моделација јеванђелиста у угаоним картушима такође потврђује пазарски оков као значајан златарски рад. Предлошци употребљавани при изради металних угаоних окова једнако говоре о технолошком колико и о уметничком приступу њиховој изради.<sup>27</sup>

У Музеју примењене уметности у Београду чува се збирка оловних модела који су служили као предлошци за окивање корица јеванђеља.<sup>28</sup> Поред чињенице да кујунџијски модели замагљују првобитног аутора композиције, њихова вредност је изузетна јер појашњавају начин преузимања и дисеминације појединих иконографских решења која се сусрећу на предметима богослужења. Истоветност одређених ликовних представа може указивати на употребу поменутих оловних модела, искључујући при томе честу претпоставку да воде порекло из исте мајсторске радионице. Кујунџијски оловни предлошци могу се довести најпре у везу са ширим подручјем на коме су били у оптицају, док представе на њима одговарају критеријумима доминантног модела у визуелној култури (сл. 3).



3. Оловни кујунџијски модел са представом Васкрсења Христовог, Музеј Примењене уметности у Београду, Збирка метала и накита, инв. бр. 2372

3. Lead smithed model with the depiction of the Resurrection of Christ, Museum of Applied Art in Belgrade, Metal and Jewellery Collection, Inv. no. 2372

<sup>29</sup> Скраћено од: Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων [ὁ Исус ὁ Назорѐос ὁ василѐвс тѡн Иудѐон, тј. по етацизму: hō Iesūs hō Nazoraios hō basilēus tōn Ioudaion], што значи „Исус Назарећанин цар јудејски“.

<sup>30</sup> Чита се: „ἡ στάυρωσις τῷ Χριστῷ“ или по етацистичком начину читања грчког: „hē stáurosīs t(o)ṽ Christ(o)ṽ“, а значи „распеће Христово“. Прво сигма у речи „ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ“ јесте знак „ΣΤ“, тј. „сигма-тав“ или „сингма тау“ – по етацистичком читању. Два грчка слова сигма на крају речи „στάυρωσις“ су различита од уобичајеног грчког слова сигма „Σ“ и написана су као ћирилично „С“, што је било уобичајено у византијском грчком. Изнад речи дифтонга „ΑΥ“ у речи „ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ“ стоји права цртица, што није дуги акценат „ˊ“, тј. тзв. Циркумфлекс, већ је ознака за скраћеницу, иако сама реч није скраћена, тј. не функционише као сакрална скраћеница, попут речи „ΧΥ“, која је скраћеница од „Χριστῷ“, или као што је изнад Христових руку „ΙC ΧC“, тј. „Исус Христос“. На преводу и тумачењу палеографских одлика натписа најсрдачније захваљујем теологу господину др Мирољубу Глигорићу са Универзитета у Бечу.

<sup>31</sup> Радојковић 1966: 45–49, сл. 50; Икономаки-Παραδοπουλος 1997: 402; Миловановић 2008: 360; Ballian 2011: 184–185.

<sup>32</sup> Mezzacasa 2013: 433–447.

<sup>33</sup> Зебић 2016а: 315–328.

На задњој корици јеванђеља је представа крста у чијем средишту је Распеће Христово, док су у тролисним крацима представљене симболичке персонификације јевнђелиста. Тело Христово приказано је благо погнуте главе, а стопе су постављене једна на другу, што одговара пракси приказивања Христових стопала карактеристичној за Западне примерке Распећа. Изнад крста су симболи сунца и месеца, док на свитку изнад главе Спаситеља стоји натпис „INBI“.<sup>29</sup> Испод руку распетог Христа пише на византијском грчком: „Ἡ ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ ΤΟΥ ΧΥ“, што је сакрална скраћеница од „Ἡ ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ“.<sup>30</sup> Палеографске особености натписа указују на грчку златарску радионицу у којој је Распеће Христово настало. У подножју крста представљена је Адамова лобања. Вешто моделоване симболичке персонификације изведене су према обрасцу који се често среће на старијим литијским крстовима западне Европе. Површина крста која окружује Распеће Христово декорисана је звездама и цветовима. Форма и иконографија крста са окова Пазарског јеванђеља срећу се и на старијим сребрним православним литијским крстовима израђиваним на југу Балкана, а нарочито на Светој Гори.<sup>31</sup> Њихов директан типолошки узор представљају литијски крстови од сребра обликовани на простору млетачког Медитерана током XV и XVI века.<sup>32</sup> Будући да настаје у грчком културном кругу под утицајем медитеранског златарства, овај део окова може прецизније бити датован у крај XVIII века. Сребрни крст са окова јеванђеља може се довести у везу са грчким иконама из XVIII века које се чувају у Пазарској цркви, а потичу из периода управе Васељенске патријаршије.<sup>33</sup> Представе шестокрих серафима, смештених у угловима задње корице, истоветне су онима које се налазе на предњем окову. Овај вид симболичке пластичне декорације употребљаван је на различи-



4. Пар сребрних рипида, Пазарска црква у Пироју, 1842. година

4. A couple of silver rhipidions, Pazar Church in Pirot, 1842

<sup>34</sup> Пречник рипида износи 27 cm, а дужина са сребрном дршком 45 cm.

<sup>35</sup> Василиев 1976: 97–98, 112; Даутовић 2008: 190–191.

<sup>36</sup> Приложнички натпис гласи: „Епѣтрѣ Коста поклониѣ крѣ нишорѣ 1842“.

<sup>37</sup> У левом углу је натпис: „Гогоа динниѣ“.

<sup>38</sup> Fotopoulos, Delivorrias 1997: 364–365; Ikonomaki-Papadopoulos 1997: 403–407; Шаkota 2015: 139, 199.

<sup>39</sup> Музеј примењене уметности у Београду, Збирка метала и накита, оловни модели, инв. бр. 2542; 2543; 2549; 2996; 2997.

<sup>40</sup> Николић 1976: 12, 14, 135.

тим литургијским предметима, попут рипида, о којима ће бити надаље речи.

Пар рипида од сребра из Пазарске цркве у Пироту које помиње епископ Димитрије, заједно са литијским крстом, који није сачуван, према приложничком натпису, потиче из 1842. године (сл. 4).<sup>34</sup> Кружног су облика, таласастих ивица, чија профилација умногоме дугује исламској орнаментици. Усађене су у масивне цилиндричне дршке, док је у врху постављен ливени крст. Са обе стране декорисане су апликацијама од позлаћеног сребра. На обе рипиде, са једне стране налазе се картуши са представом Силаска у Ад подударном окову Пазарског јеванђеља. На супротној страни прве рипиде у картушу приказана је сцена Рођења Христовог (ѣтѣо хрѣо), сведена на приказе Богородице и Јосифа са тек рођеним Христом у јаслама, над којим су животиње и Источна звезда. Сцена Рођења изедена је по узору на описе у ерминијама и зографске представе на иконама тога времена<sup>35</sup> (сл. 5). У подножју је натпис, који, поред године израде, наводи имена црквених епитропа чијим старањем су рипиде израђене.<sup>36</sup> На другој рипиди је медаљон са представом шестокрилог серафима,<sup>37</sup> а исте фигуре небеских сила се обострано радијално у две величине јављају дуж обода рипида, према старој пракси, а сходно њиховом симболичком значењу.<sup>38</sup> Кујунције су различите предмете украшавали ливеним апликацијама према постојећим матрицама, попут серафима са рипида и јеванђеља Пазарске цркве.<sup>39</sup> Имена епитропа хаци Косте, Кире Нишорлије и Гого Андиског срећу се средином XIX века и у Тефтеру Нишавске митрополије.<sup>40</sup> Подударност медаљона са рипида и јеванђеља њиховог мајстора везује за локалну средину у којој треба тражити кујунцију који их је обликовао, што извесно може бити такође мајстор Стоја Димин. Посредством ових сребрних предмета, нас-



5. Деѣла рипида са ѣредставом Рођења Христовог (лево) и деѣла исте композиције (десно), рад зографа Вена, из Саборне цркве у Врању, ѣоловина XIX века

5. A detail of a rhipidion with the depiction of the Nativity (left) and a detail of the same composition made by zograph Veno from the Cathedral Church in Vranje, middle of the 19<sup>th</sup> century (right)



<sup>41</sup> Даутовић 2008: 160–161.

<sup>42</sup> Радојковић 1979: 263–277.

<sup>43</sup> Николић 1976: 19, 22, 156.

талих у размаку од деценију и по, могу се пратити механизми обликовања литургијских предмета у чијој изради кључну улогу имају претходно обликовани модели који у оптицају дуго задржавају одређене иконграфске типове и форме.

Поменута је у опису Старе цркве из Пирота и данас изгубљена „повелика сребрна дарохранилница, израђена потпуно вештачки“, која се, извесно, типолошки може надовезати на сребрну дарохранилницу из 1860. године, сачувану у ризници Саборне цркве у Врању.<sup>41</sup> Облик врањске дарохранилнице произилази из старијег типа кивота у облику цркве, који су били распрострањени на ширем балканском простору, једнако у манастирским, као и значајнијим парохијским црквама, управо као одраз старе православне традиције.<sup>42</sup> У Старој или Пазарској цркви помињу се такође половином XIX века и кивоти за мошти од сребра, као и трошкови за њихову позлату.<sup>43</sup>



6. Детаљи окова иконе Светог цара Константина и царице Јелене из Пазарске цркве у Пироу – нимб Свете царице Јелене (горе), база крста са потписом кујунџије Пеше (испод) из 1837. године

6. Details of the votive silver fitting of the icon of the Holy Emperor Constantine and Empress Helena from Pazar Church in Pirot – nimbus of the Holy Empress Helena (above), base of the cross with the signature of silversmith Peša from 1837 (below)



<sup>44</sup> Николић 1976: 140, 142, 156–157.

<sup>45</sup> Костић 1973: 46.

<sup>46</sup> Николић 1976: 23.

<sup>47</sup> Николић 1976: 23, 156.

<sup>48</sup> „1837 пеша књиџа блантин“. Белутин је пореклом из насеља Белут које се налази у општини Босилеград у Пчињском округу.

<sup>49</sup> Зебић 2016: 41–50.

<sup>50</sup> У Тефтеру Нишавске митрополије наведен је податак да је за „Гердан на Богородицу“ 1847. године утрошено 150 гроша, Николић 1976: 20.

<sup>51</sup> Радојковић 1969: 257.

<sup>52</sup> Филиповић 1936: 241–253; Цветковић 2001.

<sup>53</sup> Рајчевић 1985: 219–234.

<sup>54</sup> Гагулић 1980: 19–20.

<sup>55</sup> Уп. Шакота 2015: 174–177; Баришић 1991: 40–43.

<sup>56</sup> „Епитропа жњкво пеша ноланъ. 1845.“ Пречник таса износи 32 см.

<sup>57</sup> „Тушори Војислав Николић. шусиер. Пејшар Јовановић. Басарац 1927. год. С.Т.П.“ Басарац је пиротски микротопоним и означава досељеника из села Басаре, Златковић 2017: 172, 174, 182, 187.

У првој половини XIX века у Пироту је постојао организован кујунџијски еснаф. Новчани прилози овог еснафа бележени су редовно између 1848. и 1850. године.<sup>44</sup> Овај еснаф забележен је и у старом литургијском поменику из XIX века.<sup>45</sup> Појединачно се у овом раздобљу јављају кујунџије по имену Мана<sup>46</sup> и Кира Шага.<sup>47</sup> Имена мајстора из прве половине XIX века који делују на територији Пирота остала су забележена непосредно и на предметима које су израђивали. На сребрном окову иконе Светог цара Константина и царице Јелене из Пазарске цркве потпис је 1837. године оставио кујунџија Пеша Белутин (сл. 6). Он је израдио нимбове са позлаћеним крунама цара Константина и царице Јелене, као и оков Часног крста, остављајући отворе на појединим местима која визуелно истичу реликвијарни карактер овог крста. Сребром су покривене и руке којима царски пар придржава крст, на чијој бази се налази потпис мајстора.<sup>48</sup> Позлаћени нимбови светитељског пара слични су бројним вотивним оковима који се у различитим формама јављају на иконостасу Старе цркве у Пироту.<sup>49</sup> Порекло флорално-вегетабилног репертоара и декоративних облика који се срећу на овим кујунџијским радовима утемељен је у барокној уметности Леванта. Сребрни позлаћени нимб на престоној икони Богородице Одигитрије из Пазарске цркве садржи карактеристичне мотиве, попут рога изобиља, представе сунца, херувима, круне и цветова.<sup>50</sup> Исти декоративни репертоар јавља се на предметима профане намене који припадају градској култури, попут пафти из битољских златарских радионица са представама натуралистички обрађених цветова преплетених са роговима изобиља, картушима и венчићима доследно обликованим у духу левантског барока.<sup>51</sup> Вотивни окови које израђују кујунџијски мајстори специфичан су аспект визуелне културе XIX века.<sup>52</sup> И поред њихове нарочите намене, ови предмети, повезани са општим уметничким токовима епохе, мање су проучавани и тумачени. Академско сликарство, које преовлађује после 1878. године, потискује зографски иконопис који подразумева сликање иконе на дасци, што утиче и на ишчезавање праксе окивања икона на иконостасима. Пример вредан пажње је чудотворна икона Свете Петке „Иверице“ са иконостаса истоименог манастира у Островици из 1898. године.<sup>53</sup> Икона светитељке насликана је на платну по замисли Милутина Бл. Марковића, школованог на руској сликарској академији.<sup>54</sup> Будући објектом снажног култа, икони Свете Петке прилагани су током првих деценија XX века сребрни вотиви у формама антропоморфно обликованих делова тела, представа деце или предмета, тако што су причвршћивани између рама иконостаса и платна са представом светитељке.<sup>55</sup>

Спону са градском културом чине поједини предмети, попут тасова и анафорника, чија форма је, поред декорације, блиска онима који се јављају у свакодневици (сл. 7). У Пазарској цркви сачуван је сребрни ковани тас са именима првих епитропа из 1845. године.<sup>56</sup> Доцнији тутори на истом предмету начинили су нови запис молитвено-меморијског карактера током 1927. године.<sup>57</sup> Тас је израђен техникама ковања и ажурирања у облику тањира благо издигнутих ивица. Поред вегетабилног репертоара,



7. Сребрни ѿас из 1845. године ѿред сребрног окова иконе Свeйѿог Николе са иконосѿаса Пазарске цркве у Пироту (лево), сребрни анафорник из 1847. године са ѿредсѿавом двоглавог орла, Саборна црква у Пироту (десно)

7. Silver plate from 1845 next to the silver votive fittings of the icon of Saint Nicholas from the iconostasis of Pazar Church in Pirot (left), silver antidoron bowl from 1847 with the depiction of a two-headed eagle, Cathedral Church in Pirot (right)

<sup>58</sup> „епитрѿпе цена панѿа гога 1847“, пречник анафорника износи 32 cm, висине је 8 cm, пречника стопе 12 cm.

<sup>59</sup> Тодоровић 1991: 106–107; Ballian 2011: 174–175; Florakis 1997: 284–285.

<sup>60</sup> Глас 1899: 196; Велкова 2009: 257.

<sup>61</sup> О обнови и значају овог сакралног топоса у XIX веку в. Лазић 2005: 217–227.

<sup>62</sup> На стопи дуж обода гравирана су имена приложника: „1835. :8: ѿана анта наѿнѿ биден нованѿ петарѿ ѿана гога коста катерина бела ѿарна ѿансавѿта“. Путир је висине 21 cm, пречника чаше 10 cm и пречника стопе 16 cm.

елемент декорације је средишња розета, која се као чест мотив јавља у радовима балканских копаничара, нарочито као украс средишта таванице. Цветни фриз са бордуре таса појављује се у сличном облику и на окову иконе Светог Николе у престоној зони иконостаса Старе цркве у Пироту. Различити видови визуелне културе располагали су сличним мотивима, преплићући се унутар османског културног модела као претпостављеног оквира. Вредан пажње је и анафорник од сребра, начињен у форми зделе 1847. године са именима црквених епитропа, у поседу Саборне цркве у Пироту.<sup>58</sup> Поред флорално-вегетабилног фриза дуж обода, у средишту анафорника јавља се представа двоглавог орла. Као хералдичка ознака Васељенске цариградске патријаршије, али и Светогорског протата, двоглави орлови се као знамења јављају на различитим металним и другим црквеним предметима.<sup>59</sup> На мермерној плочи нађеној у Пазарској цркви, која се чува у Музеју Понишавља, налази се исто хералдичко знамење.<sup>60</sup> Ови предмети могу се довести у везу са периодом управе Васељенске патријаршије на овом простору и визуелизовањем њеног ауторитета.

При изради прибора за Евхаристију највећа пажња придавана је путирима. Током XIX века у Пироту и околини причесне чаше израђиване су према готово непромењеном моделу. Значајан пример је сребрни путир израђен ковањем 1835. године из цркве Свете Параскеве у селу Станичење.<sup>61</sup> Чаша путира звонасте форме је изнутра и дуж ивице позлаћена, дршка је облика профилисаног балустра, усађена на благо испупчену стопу.<sup>62</sup> Путир, од



<sup>63</sup> На стопи путира је натпис: „Гога цспонинџ“, висине 28 cm, пречника чаше 10 cm и пречника стопе 16 cm.

<sup>64</sup> Николић 1976: 140, 156–157.

<sup>65</sup> „+ храмъ рѣство прѣста бѣди прѣложн ефидѣа монахиња андрѣнна 1859.“ Путир је висине 29 cm, пречника чаше 11 cm и пречника стопе 17 cm.

<sup>66</sup> Marshall 2017: 117–118.

<sup>67</sup> Уп. такође Fotopoulos, Delivorrias 1997: 361.

<sup>68</sup> Juhasz 1990: 53, 57, 92–95.

<sup>69</sup> Николић 1976: 15–16, 64, 104, 114.

<sup>70</sup> Николић 1976: 64, 116.

<sup>71</sup> Николић 1976: 66.

<sup>72</sup> Вучо 1954: 78–79.

<sup>73</sup> Натпис дуж обода стопе гласи: „Поклонио Стојанче Петровић златар 1894. и брат Мита“. Крст је висине 22 cm, док је стопа пречника 8,5 cm.

<sup>74</sup> Даутовић 2009: 402–404; Даутовић 2015a: 505–508.

<sup>75</sup> Николић 1974: 80.

<sup>76</sup> Тимотијевић 1996: 302–303.

веома квалитетне сребрне легуре, брижљиво је полиран. Готово у истој форми израђен је путир за пиротску Саборну цркву у Тијабари са именом Гоге Цупоње на стопи.<sup>63</sup> Ова личност помиње се у Тефтеру Нишавске митрополије крајем четрдесетих година XIX века, када се може датовати и израда овог кованог предмета.<sup>64</sup> Монахиња Јефимија даривала је истом храму путир од масивног кованог и искуцаваног сребра 1859. године.<sup>65</sup> Форма предмета следи у потпуности претходно описане, уз изузетак стопе, која је декорисана вегетабилним мотивима и позлаћеним розетама.

На богослужбеним предметима јављају се као вид декорације и поједини елементи пореклом из културе османске свакодневице. Такав је амблематско хералдички мотив звезде, која се у овом облику јавља на империјалној османској застави од XVIII века.<sup>66</sup> Почелица сребрних венчила из Старе пиротске цркве украшена је звездама и позлаћеним цветним букетом (сл. 8). Затворена круна формирана је од дуплих чеоних венаца и две укрштене траке са ливеним крстом на врху. Чеоне траке могу се подешавати према обиму главе, што је ређи случај код овог типа предмета. Употреба мотива звезде било самостално или са полумесеком уз типове цветних букета и гирланди честа је у османској барокној декоративној уметности.<sup>67</sup> У овом облику среће се и на сакралним предметима других религијских група у царству, попут јеврејске.<sup>68</sup> Први пар венчила израђен је 1861. године и садржи гравирана имена татора, док је други пар брачних круна начињен 1872. године.

Почетком друге половине XIX века помињу се у митрополијском тефтеру кујунције Митраш, који је био активн и у претходним деценијама,<sup>69</sup> као и Јован Мангарка<sup>70</sup> и Коста Колин.<sup>71</sup> Након присаједињења јужних области Кнежевине Србији, затечени развијени еснафи били су из темеља реорганизовани према регулама Еснафске уредбе донете 1847. године. Поједини еснафи су се издвајали из оних мешовитих или су реорганизовани и изнова регистровани. Пиротске кујунције оформиле су еснаф према овој уредби јуна 1884. године.<sup>72</sup> У деценијама по присаједињењу до Првог светског рата, судећи према сачуваним златарским радовима из овог периода, богослужбени предмети које су израђивали пиротски златари изгледали су готово као они с почетка века. Престони крст у сребрном окуву Старој цркви у Пироту даривали су локални златари – браћа Стојанче и Димитрије Мита Петровић – 1894. године.<sup>73</sup> Ливени и делом искуцани сребрни оков дрвеног крста у потпуности следи старије обрасце, дршка је осмоугаоно профилисана, са прстеном у средини, а стопа декорисана вегетабилним орнаментима и ликовима херувима. Овакав тип окова често се среће у црквама на југу Србије, као алтернатива скупљим филигранским радовима.<sup>74</sup> Исте године пиротски златар Стојанче Петровић израдио је дискос по наруџби мештана села Шпај у околини Пирота.<sup>75</sup> Дискос изведен искуцавањем садржи представу Свете Тројице у троугаоној барокно иконографски конципираној композицији.<sup>76</sup> Приказани су Бог Отац и Бог Син, између којих је расцветали ружин грм, као стари



8. Детаљ почетнице са мотивом звезде и цвећа, сребрна венчила Пазарске цркве у Пироцу, 1861. и 1872. година

8. Detail of a brow band with a motif of star and flowers, silver wedding crowns of Pazar Church in Piroć, 1861 and 1872

9. Дискос од сребра, рад златара Стојанчеџа Петровића, 1894. година (лево – њубликовао Николић 1974: 80), ѡресѡни крстѡ златара Стојанчеџа и Димитрија Митѡ Петровића, Пазарска црква у Пироѡу, 1894. година (десно)

9. Silver paten, made by goldsmith Stojanče Petrović, 1894 (left – published by V. M. Nikolić 1974: 80), blessing cross made by goldsmiths Stojanče and Dimitrije Mita Petrović, Pazar Church in Pirot, 1894 (right)

10. Сребрни ѡѡѡир, црква Свеѡе Параскеве у Стѡничењу, 1835. година (1); сребрни ѡѡѡир Гоге Цѡѡѡе, Саборна црква у Пироѡу, ѡполовина XIX века (2); сребрни ѡѡѡир монахиње Јефимије, Саборна црква у Пироѡу, 1859. година (3); сребрни ѡѡѡир мајѡѡора СЂ. и ТЂ., Пазарска црква у Пироѡу, 1898. година (4)

10. Silver chalice, Church of the Saint Parascheva of the Balkans in Staničenje, 1835 (1); Silver chalice of Goga Cuponja, Cathedral Church in Pirot, mid-19<sup>th</sup> century (2); Silver chalice of nun Jefimija, Cathedral Church in Pirot, 1859 (3); Silver chalice of masters СЂ and ТЂ., Pazar Church in Pirot, 1898 (4).



<sup>77</sup> Приложнички натпис тече дуж обода и гласи: „Окѡмбра 1894. год. ѡклон од село Шѡѡј у Пироѡу. Израдио Стојанче Петровић златар“.

<sup>78</sup> На стопи је гравиран приложнички натпис: „1898 14/6 : ПИРОТ : ИЗРАДИЛИ СЂ. и ТЂ. ХРАМ РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО ТУТОРИ: С: ПЕТРОВИЋ В: ГАВРИЛОВИЋ“. Путир је висине 30 cm, пречника чаше 11 cm и пречника стопе 17,5 cm.

<sup>79</sup> Натпис на стопи гласи: „ИЗРАДИО ДИМИТРИЈЕ К. ПЕТРОВИЋ ЗЛАТАР 14/IV 1899 Г. ПИРОТ ЗА ЦРКВУ СТАНИЧЕВСКУ“. Висина овог путира износи 26 cm, док је пречник стопе 16 cm.

<sup>80</sup> Dautović 2014: 178–179.

Богородичин атрибут, над њим је мундус са крстом и голуб Светог духа<sup>77</sup> (сл. 9).

Форма сребрних путира који су израђивани крајем XIX века истоветна је оним који су настајали током прве половине овог столећа. За рачун црквених татора Пазарске цркве у Пироту мајстори потписани иницијалима [СЂ.] и [ТЂ.] начинили су сребрни путир 1898. године.<sup>78</sup> (сл. 10) Поред масивног изгледа, глатка звонаста чаша, дршка у форми вишечланог балустра и левкаста, на три степена издигнута стопа следе непромењене старије форме израде путира. За цркву Свете Параскеве села Станичење у непосредној близини Пирота златар Димитрије Петровић израдио је сребрни путир.<sup>79</sup> Форма путира у потпуности следи старије узоре, док је чаша украшена гравираним представама шестокрилих серафима, који се у складу са богослужбеном функцијом јављају као чест мотив при декорацији путира и других литургијских предмета током XIX века<sup>80</sup> (сл. 11).

Значајан догађај за кујунџије са југа Србије, које су представљали мајстори из Ниша, Пирота и Лесковца, било је учешће на



11. Радови златара Димитрија Петровића – сребрни чашир, црква Свете Параскеве у Станичењу, 1898. година (1); сребрна и позлаћена чаша излагана на Светској изложби у Паризу 1900. године, Етнографски музеј у Београду, инв. бр. 12494 (2); дискос са звездицом од сребра, Пазарска црква у Пироћу, 1907. година (3)

11. Pieces made by goldsmith Dimitrije Petrović – Silver chalice, Church of the Saint Parascheva of the Balkans in Staničenje, 1898 (1); Silver and gilded goblet shown at the 1900 Paris Exposition, Ethnographic Museum in Belgrade, Inv. no. 12494 (2); Paten with an asterisk made of silver, Pazar Church in Pirot, 1907 (3)

<sup>81</sup> Душковић 1995: 12–48.

<sup>82</sup> Вучо 1954: 79.

<sup>83</sup> Душковић 1995: 58.

<sup>84</sup> Душковић 1995: 58–59.

<sup>85</sup> На чаши је натпис: „ДИМИТРИЈЕ ПЕТРОВИЋ – ЗЛАТАР ЈУВЕЛИР ПИРОТ СРБИЈА 1900.“

<sup>86</sup> На стопи је угравиран натпис о прилагању: „Г. Проша М. С. Недић и њи А. Јовановић и њи Д. Мијалковић и њи Ј. Милошевић и Ј. Живковић оvd. Израдио Миша К. Петровић златар 8-IX-1907 г. у Пироћу“.

<sup>87</sup> Душковић 1995: 59–60.

Светској изложби у Паризу 1900. године. Кујунцилук анахрон тадашњим кретањима у европској декоративној уметности одабран је да прикаже наставак старе византијске традиције у савременом националном духу.<sup>81</sup> Број чланова кујунцијског еснафа у Пироту у време париске изложбе 1900. године износио је дванаест мајстора.<sup>82</sup> На Светској изложби у Паризу учествовала су три пиротска златара. Кујунција Димитрије Јовановић изложио је две сребрне пафте и кашичице украшене филиграном.<sup>83</sup> Димитрије Петровић, који је себе потписивао као златар-јувелир, на изложби је приказао сребрне стреласте пафте и сребрну позлаћену чашу украшену филиграном.<sup>84</sup> Изложена чаша, веома fine златарске израде, несумњиво сведочи о великој златарској вештини којом је овај пиротски мајстор располагао.<sup>85</sup> Узевши у обзир путир из Станичења и сребрне литургијске сасуде из Старе пиротске цркве, поуздано се може разјаснити начин израде вреднијих објеката црквеног златарства с краја XIX века. Димитрије Петровић је сребрни дискос са звездицом начинио у септембру 1907. године. Декорација овог предмета понавља мотив шесто-крилих серафима, попут оних на чаши путира из Станичења (сл. 11).<sup>86</sup> Црквено сребро које израђују пиротски градски златари указује на довољно познавање локалне црквене традиције, према чијим потребама су поменути предмети рађени. На париској изложби такође је учествовао и Стојанче Стојан Петровић, мајстор који је израдио дискос по наруџби мештана села Шпај и крст из Старе цркве. Он је међународној публици приказао различите форме традиционалног накита Понишавља, попут игала типа „керачаска“ и „звезда“, те гривне и пафте.<sup>87</sup> Радови којима



<sup>88</sup> Трајковић 2003: 5–61.

су се најистакнутији пиротски златари представили на Светској изложби припадају профаној визуелној култури. Развијеност њених аспеката и форми кроз постојање организованих радионица и искусних мајстора који израђују луксузне предмете и накит створили су услове за развој црквеног златарства у XIX веку.<sup>88</sup>

Значајну улогу у обликовању црквене уметности и визуелне културе XIX века имало је златарство као уметничка грана везана за продукцију накита и драгоцених предмета профане културе. Литургијско сребро које су у XIX веку израђивали пиротски златари било је у функцији истицања црквене величајности, колико и социјалног статуса хришћанске заједнице и њених важнијих чланова. Мерила репрезентативности одређена каснобарокним моделом поистовећена су са православном традицијом слично зографском иконопису. У том смислу црквено златарство Нишавске епархије и Пирота као главног центра одликује се истом ретроспективношћу. Преплитање различитих утицаја, попут грчког и бугарског златарства кроз сродан декоративни репертоар и деловање њихових мајстора, у садејству са локалном традицијом створили су изузетно вредан слој материјалне културе у првој половини XIX века. Црквено златарство обухвата много шири опсег артифицираних објеката од искључиво литургијских, као што су раскошни сребрни окови и вотиви, кандила и чираци, уз бројне друге предмете. Златарски радови овог подручја, нарочито са аспекта црквене уметности, били су на маргини научне пажње. Одабрани предмети, поред уметничке вредности, сагледавају се и као битни артефакти локалне литургијске свакодневице, која је њима пажљиво уређена и дефинисана.

После промена у главним токовима црквене уметности крајем седамдесетих година XIX века златарски радови следе раније установљене форме. Мајстори који су се повремено бавили њиховом изработом истовремено су правили бројне предмете намењене личној репрезентацији и артифицирању домаћег простора. Честа и веома погрешна премиса у тумачењу појединих црквених предмета је приписивање недовољне вештине њиховим мајсторима. Париска изложба, која је значила веома строгу националну селекцију, представља испит који су пиротски златари успешно прошли у смислу уметничке вештине и техничких могућности. Стога црквени предмети настајали крајем XIX века могу бити тумачени превасходно кроз однос ретроспективног схватања православне традиције. Контекстуално разматрање златарства унутар црквене визуелне културе и паралеле са другим уметничким гранама доприносе тачнијем сагледавању балканског културног модела.

**Извори:**

Глас 1899, *Црквени календар са Шемањизмом Нишке епархије за 1900. годину*, Ниш.

Николић И. (прир.) 1976, *Тештер Нишавске митрополије 1834–1872*, Пирот.

**Литература:**

Баришић Р. 1991, *Метални војни манастира Хиландара*, Свеске Друштва историчара уметности Србије 22, 40–43.

Буюклиев Љ. 1994, *Златарският занаят в Пазарджик*, Известия на музеите от южна България 20, 149–171.

Василиев А. 1976, *Ермини. Технология и иконография*, София.

Велкова С. 2009, *Етнологија у Музеју Понишавља*, Гласник Етнографског музеја у Београду LXXIII, 255–265.

Вучковић В. 2007, *Организација Српске православне Цркве у новим крајевима Кнежевине Србије после Берлинског конгреса*, Пирот.

Вучо Н. 1954, *Распадање Еснафа у Србији*, књ. 1, Београд.

Гагулић П. В. 1980, *У Сињевачкој клисури цркве и манастири*, књ. II, Ниш.

Генова Е. 2004, *Црквоните приложни изкуства от XV–XIX век в България*, София.

Гергова И. 2016, *Црквата „Рождество Богородичино“ в Берковица*, София.

Даутовић В. 2008, *Ризница цркве Свете Тројице у Врању*, Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008, ур. Н. Макуљевић, Врање, 159–214.

Даутовић В. 2009, *Богослужбени предмети у црквеним ризницама Врањске епархије*, Лесковачки зборник XLVIX, 385–418.

Даутовић В. 2015, *Три пресејона крста из ризнице манастира Грачанице*, Саопштења XLVII, 136–141.

Даутовић В. 2015а, *Ризница манастира Светог Прохора Пчињског*, Манастир Свети Прохор Пчињски, ур. Н. Макуљевић, Београд–Врање, 458–555.

Даутовић В. 2017, *Црквено сребро из ризнице храма Покрова Пресвете Богородице у Ваљеву*, Саопштења XLIX, 211–227.

Дринов М. 1998, *Панорама на възрожденските приложни изкуства*, София.

Друмев Д. 1976, *Златарско Изкуство*, София.

Душковић В. 1995, *Србија на Светској изложби у Паризу 1900*, Београд.

Зебић Т. 2016, *Четири иконе ѓазарске цркве у Пироју – ѓрилог ѓознавању духовног живоја у XVIII веку*, Пиротски зборник 41, 41–55.

Зебић Т. 2016а, *Две пресејоне иконе из женске цркве Христовог рођења у Пироју*, Саопштења XLVIII, 315–328.

Златковић Д. 2017, *Микројонимија ојшћине Пирој – дојуна*, Пиротски зборник 42, 171–207.

Костић Н. К. 1973, *Историја Пироја*, Пирот.

Лазић М. 2005, *Иконостас и иконе храма Свете Пејке у Станичењу*, Црква Светог Николе у Станичењу, ур. М. Поповић, С. Габелић, Б. Цветковић, Б. Поповић, Београд, 217–227.

Лазић М. 2006, *Китијори и приложници у српској култури 19. и ѓочетком 20. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, ур. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд, 611–659.

Љушић Р. 2008, *Српска државност 19. века*, Београд.

Макуљевић Н. 1997, *Реформа црквене уметности у југоисточној Србији после 1878*, Лесковачки зборник XXXVII, 35–58.

Макуљевић Н. 2005, *Визуелна култура и приватни идентитет православних христјана у 18. веку*, Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, ур. А. Фотић, Београд, 72–111.

Макуљевић Н. 2005а, *Иконопис Врањске епархије 1820–1940*, Иконопис врањске епархије, ур. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд–Врање, 11–48.

- Макуљевић Н. 2008, *Оснивање и историја цркве Свете Тројице; Црква Свете Тројице; Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008, ур. Н. Макуљевић, Врање, 9–109.
- Медић М. 2005, *Сѝари сликарски ѝручници, Ерминија о сликарским веѝинама Дионисија из Фурне*, књ. III, Београд.
- Миловановић Д. 2008, *Ризнице манасѝира Хиландара*, књ. I, Београд.
- Николић В. М. 1974, *Сѝари Пироѝ, еѝнолошке белешке из ѝрошлостѝи града*, Пирот.
- Радојковић Б. 1966, *Срѝско златарсѝво XVI и XVII века*, Нови Сад.
- Радојковић Б. 1969, *Накиѝ код Срба*, Београд.
- Радојковић Б. 1979, *Арѝофориони у облику цркве*, Зборник Филозофског факултета у Београду XIV–I, 263–277.
- Рајчевић У. 1985, *Сликар Милуѝин Бл. Марковић*, Саопштења XVII, 219–234.
- Стоѝић Љ. 2006, *Срѝска умеѝностѝ 1690–1740*, Београд.
- Тимотијевић М. 1996, *Срѝско барокно сликарсѝво*, Нови Сад.
- Тимотијевић М. 2008, *Манасѝир крушедол*, књ II, Београд.
- Тодоровић Д. 1991, *Налази из сѝаре солунске ливнице*, Хиландарски зборник 8, 99–124.
- Трајковић И. 2003, *Златарсѝво, кујунѝилук и накиѝ Горњег Понишавља кроз векове*, Ниш–Пирот.
- Филиповић М. 1936, *Меѝални воѝиви код ѝравославних Срба*, Гласник Скопског научног друштва XV–XVI, 241–253.
- Цветковић М. 2001, *Воѝиви из збирке Еѝнографског музеја у Београду*, Београд.
- Шакота М. 2015, *Сѝуденичка ризница*, друго допуњено и измењено издање, Нови Сад – Манастир Студеница.
- \*
- Ballian A. (ed.) 2011, *Relics of the Past: Treasures of the Greek Orthodox Church and the Population Exchange*, Milan.
- Dautović V. 2014, *Liturgical vessels from XIX century Serbian Orthodox churches: Pictorial symbolic decoration of Eucharistic chalices*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 42, 171–186.
- Florakis A. E. 1997, *Modern Greek Stone-carving on Mount Athos*, Treasures of Mount Athos, ed. A. Ballian, B' Edition, Thessaloniki, 279–289.
- Fotopoulos D., Delivorrias A. 1997, *Greece at the Benaki museum, Benaki museum*, Athens.
- Ikonomaki-Papadopoulos Y. 1997, *Post-Byzantine Silver-Work*, Treasures of Mount Athos, ed. A. Ballian, B' Edition, Thessaloniki, 291–307.
- Juhász E. 1990, *Synagogues; Textiles for the Home and Synagogue*, Sephardi Jews in the Ottoman Empire, Aspects of material culture, ed. E. Juhász, Jerusalem, 65–119.
- Makuljević N. 2004, *The „zograph“ model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830–1870*, Balcanica XXXIV, 385–405.
- Makuljević N. 2009, *From Ideology to Universal Principles: Art History and the Visual Culture of the Balkans in the Ottoman Empire*, Crossing cultures: conflict, migration and convergence, ed. J. Anderson, Melbourne, 98–103.
- Makuljević N. 2011, *Država, društvo i vizuelna kultura: poznoosmanska arhitektura u Srbiji, Makedoniji i Bosni i Hercegovini*, Zbornik radova међународне конференције „Centri i periferije u Osmanskoj arhitekturi: ponovo otkrivanje balkanskog naslijeđa”, ur. Maximilian Hartmuth, Sarajevo, 118–121.
- Marshall T. 2017, *A Flag Worth Dying For: The Power and Politics of National Symbols*, New York.
- Mezzacasa M. L. 2013, *Per un corpus di croci astili tra Veneto e Trentino (secoli XIV–XV)*, Hortus Artium Medievalium 19, 433–447.
- Vujaklija Lj. 1979, *Umetnička obrada plemenitih metala*, Novi Sad.



The role of silversmiths and goldsmiths who were active in developed trading towns such as Pirot is important for getting a good view at the Balkan visual culture and ecclesiastical art of the 19<sup>th</sup> century. The authentic corpus of artistic objects created for the needs of the church at the workshops of the town's local silversmiths and goldsmiths belongs to the urban material culture creating a link with the daily life and its profane objects preserved in small numbers. In the urban churches of Pirot, such as the Old and the Cathedral churches, and in the important churches located in the vicinity of the town such as the one in Staničenje, it is possible to see fittings for Gospels, blessing crosses, liturgical chalices and rhipidions, silver plates, antidoron bowls, wedding crowns and votive silver fittings for icons. A particular group of the objects consists of the works made by local goldsmiths from the end of the 19<sup>th</sup> century who sometimes also appear as their donors, such as Dimitrije and Stojan Petrović.

As regards the artistic features of the liturgical objects created in the south in the period between the Tanzimat reforms and the uniting with the Principedom of Serbia, it is possible to observe some shared characteristics. The goldsmith pieces from this period are of massive make, the form of the liturgical objects is clearly profiled, while the iconographic and decorative repertoires are based on the heritage of the late Baroque art. After the unification of the south regions and the change of the cultural paradigm, the traditional forms of making liturgical objects and their visuality constitute an aspect of uninterrupted Baroque continuity along with complete absence of Historism reflected in the contemporary artistic styles of the second half of the 19<sup>th</sup> century. The goldsmiths of Pirot who made ecclesiastical objects at the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century also took part at international exhibitions such as the Paris one held in 1900. Despite the unquestionably skilful make and the knowledge of the form, they did not introduce any major changes into the ecclesiastical goldsmithery. The ecclesiastical objects made of silver at the end of the 19<sup>th</sup> century may be primarily interpreted through the relation of the retrospective understanding of the Orthodox tradition. The contextual considering of goldsmithery within the scope of the ecclesiastical visual culture and parallels with other artistic branches contribute to a more accurate understanding of the Balkan cultural model.

Тамара С. Куџор\*

Филозофски факултет,  
Универзитет у БеоградуСпоменик краљици Елизабети  
Алајоша Штробла у Суботици:  
култ и место сећања

\* tamarakucor@gmail.com

**Апстракт:** Споменик угарској краљици Елизабети, сугрузи цара Франца Јозефа, откривен је 10. септембра 1900. године у Суботици. Рад је мађарског вајара Алајоша Штробла. Конципиран у академском стилу, краљицу представља у виду портретне бисте из периода крунисања у мађарској свечаној ношњи. Елизабетин лик је носилац одређених националних идеја и на основу овог споменика проверавају се шири феномени који праће њен култ, са посебним освртом на Суботицу. Срж текста представља споменик краљици Елизабети, али се узимају у обзир и остале праксе које праће обликовање и коришћење њеног лика. Осим комеморативне функције споменика, рад разматра значај који је ово дело имало у ширим идеолошким оквирима и у културно-политичком животу Двојне монархије на самом крају XIX века, па све до избијања Првог светског рата. Биста није сачувана, али фотографије и разгледнице сведоче о њеном изгледу. Осим тога, ова „типска“ биста била је постављена у неколико места широм Угарске, нарочито у провинцијским градовима, од којих се у неким бисте и данас налазе на првобитним местима.

**Кључне речи:** споменик, краљица Елизабета, Алајош Штробл, Суботица, портретна биста, национална идеја, место сећања, култ

**Abstract:** The monument to the Hungarian Queen Elisabeth, wife of Emperor Franz Joseph, revealed in Subotica on 10 September, 1900, was made by Hungarian sculptor Alajos Stróbl. Conceived in the academic style, he shows the queen in the shape of a portrait bust from the period of the coronation in the Hungarian traditional ceremonial dress. Elisabeth's image is a carrier of certain national ideas and it is on the basis of this monument that broader phenomena that accompany her cult are verified, with a particular view at Subotica. The core of the text deals with the monument to Queen Elisabeth, but it also takes into consideration some other practices that accompanied the shaping up and the use of her image. In addition to the commemorative function of the monument, the text also considers the importance which this piece had in the broader ideological scope and in the cultural and political life of the Dual Monarchy at the very end of the 19th century, all the way to the onset of World War One. The bust has not been preserved, but the photographs and the postcards bear witness to its appearance. In addition, this "type" bust was installed in several places throughout Hungary, especially in provincial towns and some of them are found in their original locations even today.

**Key words:** monument, Queen Elisabeth, Alajos Stróbl, Subotica, portrait bust, national idea, place of remembrance, cult

PATRONA HUNGARIAE: КУЛТ КРАЉИЦЕ ЕЛИЗАБЕТЕ У УГАРСКОЈ

Удајом за аустријског цара Франца Јозефа у Бечу 1857. године, баварска принцеза Елизабета, позната и као Сиси, постала је царица Аустријског царства. Политика бечког двора, у који је шеснаестогодишња Елизабета стигла, била је под утицајем царева мајке, надвојвоткиње Софије. Елизабета је у Баварској одрасла у знатно либералнијем окружењу и због тога се тешко

<sup>1</sup> F. Dózsa 2001: 57–63.<sup>2</sup> Vér 2006a: 15.<sup>3</sup> Freifeld 2007: 143–146.<sup>4</sup> Vocelka 2014: 34–39.<sup>5</sup> Vér 2006a: 19.<sup>6</sup> На овај начин се враћао ауторитет владара, зближавање доводи до уздизања владарске личности, Борозан 2006: 41.<sup>7</sup> Freifeld 2007: 146–152.<sup>8</sup> Borovi 2011: 2–11.<sup>9</sup> Vér 2006a: 19.<sup>10</sup> Гроф Мајлат је био високо поштовани образован племић, који је од јесени 1853. до пролећа 1854. године припремао Елизабету за њен позив на двор, Vocelka 2014: 21.<sup>11</sup> Vér 2006a: 15.<sup>12</sup> Freifeld 2007: 148.

навивавала на суморну и строгу атмосферу бечког Хофбурга. Софија и Елизабета су биле у сталном конфликту,<sup>1</sup> тако да је млада царица убрзо замрзела живот на двору. Елизабета је почела гајити симпатију према Мађарима управо због Софијиног непријатељског односа према њима и на тај начин је протестовала против своје свекрве (истовремено и тетке) и њених ригидних принципа.<sup>2</sup>

Елизабета је први пут посетила Угарску 1857. године, заједно са супругом и двоје мале деце, у оквиру велике краљевске турнеје.<sup>3</sup> Упркос компликованој политичкој ситуацији у раздобљу после револуције 1848/1849. године, краљевска породица је дочекана свечано.<sup>4</sup> Елизабетина хаљина у црвено-бело-зеленим бојама изазвала је одушевљење јавности и имала је позитиван публицитет у мађарској штампи.<sup>5</sup> Међутим, у току ове турнеје, десила се и једна трагедија – умрла је двогодишња Софија, прво дете Елизабете и Франца Јозефа. Мађарска јавност се поистоветила са тугом краљевског пара, али без обзира на то, посета Угарској је довела до новог односа суверена и његових поданика.<sup>6</sup> У свему томе је играла значајну улогу Елизабета као посредник између мађарске културне политике и хабзбуршког двора.<sup>7</sup> Интересовање јавности за Елизабету је било велико, што доказује и успешна продаја њених фотографија.<sup>8</sup> Током сваког Елизаветиног наредног боравка у мађарској престоници дневна штампа је непрестано обавештавала своје читаоце о њеном свакодневном животу.<sup>9</sup> Увођењем реалистичнијег краљичиног лика, као приватне особе, оно делује приступачније и ширим друштвеним слојевима – долази до демократизације лика владарке.

Елизабетино занимање за мађарску културу, историју и језик значајно је утицало на то да је већ током живота обавије мит. Елизабета је 1863. године одлучила да ће почети са систематским учењем језика. Мађарски је могла чути и раније од свог учитеља из детињства, грофа Јаноша Мајлата (gróf Mailáth János), који ју је, између осталог, упознао и са историјом Хабзбуршке монархије.<sup>10</sup> Убрзо је тражила пратиље које говоре мађарски, па је тада дворска дама Ида Ференци (Ferenczy Ida) постала њено стално друштво. Преко ње је могла сазнати више о актуелној мађарској политици и дошла је у контакт са мађарским либералним политичарима, од којих је најважнији гроф Ђула Андраши (gróf Andrassy Gyula), са којим ће Елизабета касније интензивно водити преписку. Почела је да чита мађарске новине, али је волела и савремену мађарску књижевност.<sup>11</sup> У јануару 1866. године дочекала је једну делегацију из Угарске. Том приликом причала је на мађарском и први пут је лично упознала грофа Андрашија. Већ истог месеца краљевски пар је отпутовао у Будим, где се Елизабета обратила парламенту на мађарском језику.<sup>12</sup> Мађарско јавно мњење је погрешно веровало да она заиста утиче на одлуке супруга – јер је њена улога била симболичка, а не и политичка – који је након женидбе постао попустљивији према Мађарима и њиховим интересима.

Упркос повременим јавним наступима, супруге владара у Хабзбуршкој монархији нису имале јавно право, после супру-



<sup>13</sup> Gerő 2004: 110.<sup>14</sup> Gerő 2004: 110–117.<sup>15</sup> Freifeld 2007: 148.<sup>16</sup> У Мађарској није званично признато због револуционарних дешавања да је Франц Јозеф преузео власт 2. децембра 1848. године.<sup>17</sup> Deák 2009.<sup>18</sup> Gerő 2004: 112.<sup>19</sup> Rákai 2010: 85.<sup>20</sup> Faludi 2014: 39–80.

гове смрти нису могле наследити престо, нити су имале право изношења мишљења о функционисању политичког система.<sup>13</sup> Елизабетина улога је била симболична и репрезентативна, што ипак мађарском народу није било важно. Њени гестови су тумачени као поистовећивање са мађарским националним осећањима. Елизабета је постала „први мађарски Хабзбург“<sup>14</sup> и важан инструмент у рукама владајуће елите трансформишући се у субјекат националног култа.

Године 1866. избио је аустријско-пруски рат. Аустрија је претрпела озбиљан пораз од пруске војске у Садови, након чега је Елизабета са децом прешла у Будим. Осим тога што је боравак тамо био безбеднији, искоришћена је и прилика да Елизабета затражи војну помоћ и позове мађарски народ да помогне монархији у борби против Пруса. Мађари су овај потез упоредили са једним ранијим историјским моментом – наступом краљице Марије Терезије пред парламентом у Пожуну 1740. године – наглашавајући своју исту улогу у два историјска догађаја.<sup>15</sup> Током ратне кризе Елизабета је посећивала рањене војнике и била је у сталној комуникацији са министром спољних послова, грофом Ђулом Андрашијем, али и са утицајним државником Ференцом Деаком (Deák Ferenc). Убрзо после Прашког мира постало је јасно да без компромиса империја не може опстати и убрзани су преговори око нагодбе. Прва аутономна мађарска влада, на челу са Андрашијем, формирана је 20. фебруара 1867. године, када су успостављени политички, правни и економски односи између Аустријског царства и Краљевине Угарске. Франц Јозеф је одобрио и нове законе, под условом да буде крунисан,<sup>16</sup> и захваљујући том потезу, постао је краљ Угарске 8. јуна 1867. године. Дана 28. јула 1867. године он је санкционисао законе и тим се и званично успоставила уставна монархија заснована на паритету, која је назавана Аустроугарска, са две престонице – Бечом и Будимом.<sup>17</sup> На церемонији одржаној у цркви Светог Матије крунисана је и Елизабета. Треба нагласити да истовремено крунисање краљице и краља у Хабзбуршкој монархији није био уобичајен чин, а овом приликом је пресудила потреба да се изрази захвалност Мађара за Елизабетино „посредовање“ током процеса нагодбе, без обзира на то што она није имала конкретну улогу у компромису. Склапање нагодбе је био политички процес, који је започет и планиран већ много раније.<sup>18</sup> Елизабетин лик је након крунисања постао још узвишенији – постала је национална хероина. Фигура Елизабете се преобразила у персонификацију Мађарске, а то је било корисно и за Беч и за Будимпешту, мада из различитих разлога. Обе стране су креирале њену слику према сопственим потребама – Мађари су очекивали реорганизацију односа моћи у Аустроугарској, док су у Бечу веровали да је одржан *status quo*.<sup>19</sup>

Као крунидбени поклон, краљевски пар је добио дворач у Геделеу, који је постао њихова главна мађарска локација за одмор, лов и јахање.<sup>20</sup> Средином седамдесетих година омиљено место Елизабетиног повлачења и бега од бечког двора био је управо Геделе, што је имало утицаја и на њено ширење мађарских познанстава, али су и становници тог месташца повољно

<sup>21</sup> Vér 2006a: 22.

<sup>22</sup> Друго дете носило је име супру-ге првог мађарског краља, Светог Стефана – Гизела, а треће дете, престолонаследник Рудолф, био је познат међу народом као краљевић Реже (Rezső királyfi), Gerő 2004: 110.

<sup>23</sup> После смрти Ференца Деака, сликање дела Елизабета полаже цвеће на Деаков одар поверено је сликару Михаљу Зичију, Dózsa, Vér 2007: 12.

<sup>24</sup> Gerő 2004: 112.

<sup>25</sup> Vocelka 2014: 85–87.

<sup>26</sup> Freifeld 2007: 153.

<sup>27</sup> Vér 2006a: 132.

<sup>28</sup> Freifeld 2007: 153.

<sup>29</sup> Рудолф је починио самоубиство у Мајерлингу 30. јануара 1889. године.

<sup>30</sup> Света Елизабета од Угарске (1207–1231) била је угарска светитељка Католичке цркве, позната по давању милостиње сиротињи.

<sup>31</sup> Péter 2014: 299–306.

<sup>32</sup> О улози цркве у оквиру Елизабетиног култа в. Vér 2006a: 112–126.

<sup>33</sup> Болница саграђена 1896. године носила је име „Марија Валерија“, док је патрон болничке капеле и данас Света Елизабета од Угарске.

<sup>34</sup> Dózsa, Vér 2007: 13–14.

<sup>35</sup> Vér 2006a: 31.

<sup>36</sup> Vocelka 2014: 122.

примили њен боравак; тамо настала усмена традиција се уградила у мит о краљици.<sup>21</sup>

На мађарско јавно мњење је позитивно утицало и то што је своје четврто дете, Марију Валерију, родила у Угарској 1868. године.<sup>22</sup> Народ ју је назвао „мађарским дететом“ или „дететом нагодбе“. Великог симболичног значаја за Мађаре је био и њен гест полагања лаворовог венца на одар Ференца Деака 1876. године,<sup>23</sup> а касније и на гроб Андрашија 1890. године.<sup>24</sup>

Од краја осамдесетих година краљица је све мање боравила у Мађарској, али и у Бечу, јер је, избегавајући двор, путовала по Европи и северној Африци. Почела је показивати велико интересовање са грчки језик и културу.<sup>25</sup> Елизабетина последња званична посета Угарској била је током отварања Миленијумске прославе 1896. године.<sup>26</sup>

Елизабета је већ за живота тумачена као алегоријска представа. После склапања нагодбе и крунисања назвали су је „анђео чувар нације“.<sup>27</sup> Као посредник између краља и народа добила је титулу *Patrona Hungariae*.<sup>28</sup> Након смрти престолонаследника, принца Рудолфа,<sup>29</sup> њеном лику је припојен још један аспект – она је постала и *Mater Dolorosa*. Често су повлачене аналогije и са Светом Елизабетом Угарском.<sup>30</sup> Стапање култа краљице Елизабете и Свете Елизабете од Угарске имало је више основа. Осим тога што су имењациње, постоје сличности у биографским детаљима, попут тога да су сматране странцима у окружењу у коме су живеље и обе су помагале и бринуле о сиромашнима.<sup>31</sup> Повлачење ове паралеле се манифестовало и у визуелним представама, као и посветама цркава,<sup>32</sup> а овај модел је уочљив и у Суботици.<sup>33</sup> На тај начин је Елизабетин лик постао још идеализованији.

## КУЛТ НАКОН СМРТИ: АПОТЕОЗА КРАЉИЦЕ УГАРСКЕ

Атентат који је 10. септембра 1898. године извршио италијански анархиста Луиђи Лукени на царицу Елизабету Аустријску у Генфу уздрмао је целу европску јавност. Вест о трагичној смрти Елизабете се још истог дана раширила по целој Аустроугарској монархији. У угарском делу монархије култ краљице, који се постепено уобличавао склапањем Аустроугарске нагодбе 1867. године, овим чином је досегао свој зенит. Алегорije које су везане за њену личност добиле су још више на значају после њеног убиства, када је стављен нагласак на њену мучничку смрт.<sup>34</sup>

Мађари су желели да овековече сећање на краљицу што достојанственије и на мноштво начина. У целој земљи су одржани погребни обреди и церемоније.<sup>35</sup> Говори који су се држали тим приликама били су објављени у штампи и издати су репрезентативни спомен-албуми у њену част. Одмах након њене смрти почела је организација спомен-музеја, који је отворен 1908. године под називом „Меморијални музеј краљице Елизабете“.<sup>36</sup>

Сећање на краљицу се појавило у многобројним облицима и у разним областима живота. Многе институције, попут бол-

<sup>37</sup> Vocelka 2014: 116–117.<sup>38</sup> Freifeld 2007.<sup>39</sup> Gerő 2016: 50.<sup>40</sup> Vër 2006b: 25.<sup>41</sup> Vër 2006a: 31.<sup>42</sup> Најближе Суботици била је у Сегедину током краљевске турнеје у Мађарској 24–25. маја 1857. године.<sup>43</sup> Grlica 2002: 5–9.<sup>44</sup> Овај податак није у потпуности тачан, јер су се при пописивању становништва узела у обзир насеља која територијално не припадају граду, него су салаши и мања насеља у пустарама, а они су само ретко боравили у Суботицу, по потреби, Grlica 2001: 203–217.<sup>45</sup> Дуранци, Габрић-Почуча 2001: 9–10.<sup>46</sup> Magyar 1999: 129–132.<sup>47</sup> Капоња је место у близини Суботице где се одвио оружани сукоб између мађарске и српске војске током револуције 1849. године. Споменик је био у виду високог обелиска, на чијем врху је била митолошка птица турул. Уклоњен је 1926–1927. године као неподобан у Краљевини Југославији.<sup>48</sup> Bácskai Hírlap, 1899, бр. III/188: 1–3.

ница и санаторијума, носиле су њено име, подсећајући на краљичине посете. Женске школе су назване по њој, као и универзитети у Братислави и Печују. Мост преко Дунава у Будимпешти подигнут 1903. године носио је њено име.<sup>37</sup> Осим тога, тако су именовани булевари, улице, тргови и остали јавни простори у целој земљи.<sup>38</sup> Оданост Мађара према краљици доказује и чињеница да и данас постоје простори и институције који носе њено име, док по Францу Јозефу данас ништа није названо у Мађарској.<sup>39</sup>

Елизабета је и по смрти остала саставни део јавног дискурса. Својим сталним присуством, кроз свакодневно суочавање, симболични садржај који је носила у себи остао је забележен у јавној свести. Елизабета је и даље играла важну улогу у политичкој пропаганди као инструмент посредовања између мађарске нације и њиховог краља. Из тог разлога је сећање на Елизабету било одређено законом, који је усвојен 29. септембра 1898. године.<sup>40</sup> У Угарској су искрено туговали за својом вољеном краљицом и у готово свим насељима земље су сазвали ванредне састанке да би одржали комеморацију.<sup>41</sup> Убрзо су почеле и прве иницијативе за подизање споменика, почев од оних репрезентативнијих, до оних скромнијих димензија у виду бисте. Тако се десило и у Суботици, у граду који краљица никада није посетила.<sup>42</sup>

#### СУБОТИЦА: ГРАД КАО ТОПОС ВИЗУЕЛНОГ МЕМОРИСАЊА

Суботица је током друге половине XIX века била аграрна варош на југу Угарске. Започетом индустријализацијом и трговина добија на значају и, као резултат тога, постепено се обликује грађанство. Језгро Суботице изградњом значајних објеката, који до данашњег дана одређују слику града, добија све више градски на рачун сеоског изгледа. Економско унапређење града је убрзало и укључивање у мађарску железничку мрежу 1869. године, прво на линији Суботица–Сегедин–Сомбор, затим од 1879. и Будимпешта–Суботица, која је од 1882. године ишла чак до Земуна. Године 1897. отворена је електрична трамвајска линија до Палића, популарног излетишта Суботичана, где се лепо развијао туризам. У Суботици је 1900. године отворен биоскоп, развијао се урбанизам – уведена је улична расвета, попљочаване су поједине улице и тротоари, уређени су паркови.<sup>43</sup> На преласку из XIX у XX века Суботица је сматрана, по броју становништва, другим провинцијалним градом у Угарској (после Сегедина).<sup>44</sup>

Упркос величини и статусу града, Суботица није имала велики број споменика током XIX века.<sup>45</sup> Поред неколико мањих сакралних споменика (Свети Рок, Свети Јован Непомук), значајни су били споменик Светој Тројици, подигнут 1815. године на пијачном тргу,<sup>46</sup> и споменик Капоњској бици,<sup>47</sup> подигнут 1899. године испред Националне касине по нацртима једног локалног инжењера.<sup>48</sup> Мањак јавних споменика приметили су и савременици. На насловној страници Bácskai Hírlap-a, 8.



<sup>49</sup> Bácskai Hírlap, 1900, бр. IV/134: 1.

<sup>50</sup> ИАС, Ф: 002. Градско веће слободног краљевског града Суботица (1861–1918), бр. 2904/1898.

<sup>51</sup> ИАС, Ф: 002. Градско веће слободног краљевског града Суботица (1861–1918), бр. 2904/1898.

<sup>52</sup> Бачванин, 1898, бр. XI/21.

<sup>53</sup> Бачванин, 1898, бр. XI/21.

септембра 1900. године, два дана пре подизања бисте краљици Елизабети, објављен је чланак са насловом *Умειносѝ*, у коме се аутор текста пита: „Када ће бити речи о томе да се, на пример, наш град почне улепшавати уметничким делима, када ће на нашим јавним просторима по нека статуа или уметничко дело вредно пажње указивати на то да и ми поседујемо добар укус и осећај за лепо?“<sup>49</sup> Чланак јасно одражава свест грађана који су били незадовољни тренутним стањем уметности у свом граду, а споменик у виду бисте представљао је новину за Суботицу и њено становништво.

Телеграм од Министарства унутрашњих послова са вешћу о смрти краљице стигао је у Суботицу дан после атентата, 11. септембра 1898. године.<sup>50</sup> Ванредна седница је сазвана 13. септембра и на њој је надлежни одбор донео следеће одлуке: да се пошаље Његовом величанству писмена изјава саучешћа; да изасланство града жели да присуствује сахрани краљице; да ће се на дан погреб у црквама свих вероисповести звонити, а у исто време на улицама ће бити упаљене гасне лампе, које ће бити прекривене црним велом; да све власти и тела треба да буду позвана да присуствују парастосима у црквама свих вероисповести и да њима треба да присуствује и школска младеж; да се настава у свим образовним институцијама прекине за време жалости и, на крају, да надлежни одбор за национални споменик који ће бити постављен у спомен краљици у Будимпешти додељује 1000 круна.<sup>51</sup>

О смрти краљице писала је и српска штампа у Суботици. Лист Бачванин на насловној страни извештава о овом немилу догађају, прво исказујући искрену жалост и у име српског народа у монархији, који „веран својој традицији и поданичкој верности према владајућем дому увек је учествовао и у радости и у жалости његовом, сада се топло моли Свевишњему, да Његовом Величанству, тужном, много искушеном Владару, даде телесне и духовне снаге да поднесе овај страховит удар“.<sup>52</sup> Након тога следи детаљан опис убиства краљице и извештај са ванредне седнице о учествовању Суботице у општој домовинској жалости. У складу са одлуком градског већа, Српска православна црквена општина суботичка упућује позив свим грађанима слободне краљевске вароши Суботице, без разлике у вери и народности, да учествују на свечаном парастосу који ће се одржати 17. септембра 1898. године у храму Светог Вознесења Господњег.<sup>53</sup>

У Суботици је постојала улица која је носила Елизабетино име,<sup>54</sup> а у близини ове улице се налазио и Парк краљице Елизабете. Постављање споменика је утицало и на називе јавних места, с обзиром на то да су споменици често позајмљивали своје име и локацији на којој се налазе, играјући значајну улогу у чувању успомене на Елизабету. Именовањем места се створила веза између спомен-места и места друштвеног живота. Овај облик сећања умногоме се показао адекватним, пошто је истовремен са почецима урбанистичких планирања у којима се појавила и друштвена потреба за парковима, а споменичке тежње су се лако уклопиле у ове планове.

<sup>54</sup> Улица је након Првог светског рата и променом власти преименована у Бошка Вујића, а то име улица у близини железничке станице и данас носи, Поповић-Муњатовић 1922.

<sup>55</sup> Макуљевић 2006: 306–307.

<sup>56</sup> Vég 2006b: 41–44.

<sup>57</sup> Bácskai Hírlap, 1899, бр. III/13: 2.

<sup>58</sup> ИАС, Ф: 032. Уред великог жупана Суботице и Баје (1871–1928), бр. 61/1899.

<sup>59</sup> Hudák 2011.

<sup>60</sup> Hudák 2011.

<sup>61</sup> Вучинић, Антонијевић 1998: 85.

<sup>62</sup> Спомен-паркови су се могли наћи у готово свим већим насељима Угарске, а највише се истичу они у Шелмецбањи, Геделеу и Кечкемету, Hudák 2011: 34–41.

Уобличавање природе као меморије постаје уобичајена пракса током XIX века и има споменички карактер.<sup>55</sup> Након што је министар пољопривреде Игнац Дарањи (Darányi Ignác) 19. новембра 1898. године, на дан Елизабетиног имендана, обнародовао процес сађења спомен-стабала и уређивање спомен-паркова у знак сећања на краљицу,<sup>56</sup> готово све градске власти, али и поједина удружења, земљопоседници и црквене организације, на својим поседима посадили су стабла. У Суботици је на састанку градског већа 21. јануара 1899. године одлучено да ће се по налогу министра пољопривреде новосађени дрвореди борова на обали Палића назвати Елизабетин парк.<sup>57</sup> Из извештаја градског инжењера Ђуле Валија (Vály Gyula) сазнајемо да је током 1898. године посађено 1100 борова сорте *Pinus austriaca*, врсте аутентичне за аустријско поднебље, као и више врста корисних сорти, пре свега воћне, које су биле естетски мање пригодне, али указују на то да се при садњи размишљало и о економским интересима. Ђула Вали је једном, али уверљивом, реченицом образложио избор сорти: „Воћке симболишу њену благословљену плодну љубав према мађарском народу, а нека тужни бор буде жалосна усмена на њено сломљено срце!”<sup>58</sup>

Споменици отелотворења Елизабетиног мита били су често постављени у природном окружењу, у шуми или у уређеном парку. Тако је пре постављања Елизабетиног споменика колектив суботичке станице Мађарске краљевске железнице (Magyar Királyi Államvasutak – MÁV) уредио један парк поред станице који су назвали по краљици. Овај облик комеморације у природном окружењу настао је узимањем у обзир краљичине личности и њеног погледа на свет. Међу народом је била општепозната њена љубав према природи и интровертна личност, која тражи изолованост од великог броја људи. Стога, парк делује као идеалан избор места за чување успомене на краљицу.<sup>59</sup> Нагласак је био, пре свега, на естетском утиску баште. Током садње дрвећа давали су предност дугогодишњим сортама, нарочито оним врстама које су имале фунерарне конотације, као што је жалосна врба, која се налазила и у суботичком парку.<sup>60</sup>

Иако је парк створен, пре свега, као облик комеморације, он има вишеслојну функцију и у јавном животу. Јавни паркови су значајна места друштвеног живота и комуникације. У XIX веку постаје популарно корзирање, шетња корзом, што означава „део града у коме се у одређено време окупљају шетачи, а истовремено и шетање великог броја особа на улици, шеталишту“.<sup>61</sup> Поједини делови града постају места друштвене интеракције. Људе није више привлачило само оно што се организовало у затвореним просторима, него је место деловања јавног живота иступило у природу.

Елизабетини паркови постали су један од најраспрострањенијих облика очувања сећања на краљицу.<sup>62</sup> Елизабетин парк у Суботици се налазио на централној локацији, поред железничке станице, у непосредном фокусу заједнице. Готово неприметно, споменик у парку је упозоравао и подсећао пролазнике на Елизабетин лик. Поред тога ово место је постало и сцена за јавне (комеморативне) свечаности.

<sup>63</sup> Bácskai Hírlap, 1900, бр. IV/134: 3; Vasárnapi Ujság, 1900, бр. 47/39: 643.

<sup>64</sup> Bácskai Hírlap, 1900, бр. IV/76: 20; Bácskai Hírlap, 1900, бр. IV/85: 1.

<sup>65</sup> Bácskai Hírlap, 1900, бр. IV/90: 5–6.

<sup>66</sup> Алајош Штробл (Strobl Alajos, 1856–1926), мађарски вајар, скулптор, примљен је 1876. године на Академију ликовних уметности у Бечу, где је био ученик Каспара фон Цумбуша, а студије је завршио 1880. године. Од 1885. године готово четири деценије био је професор мађарског Факултета ликовних уметности. За живота је добио низ мађарских и међународних признања. Припадао је најпопуларнијим мађарским вајарима. Нека од његових најпознатијих дела су: статуа Светог Стевана (1896–1906), фонтана краља Матије Корвина (1898–1904), споменик Шандору Карољију (1908), украси за Кошутов маузолеј (1903–1909), споменик Игнацу Семелвајсу (1906). Радио је и сакралне споменике, међу којима су најзначајнији радови за базилику Светог Стефана у Будимпешти.

<sup>67</sup> Краљица Елизабета 1900.

<sup>68</sup> На појединим разгледницама стоји назив Миленијумски парк, тако да је могуће да је овом приликом парк преименован. Парк данас више не постоји и суботички архивиста Ласло Мађар сматра да је он преграђен, Magyar 1994: 130.

<sup>69</sup> Алајош Штробл је, између осталог, 1886. године урадио бисту краљице Наталије Обреновић, која се данас чува у Историјском музеју Србије.

<sup>70</sup> Stróbl 2003: 106.

<sup>71</sup> Даниел Борови, мађарски историчар уметности и истраживач хабзбуршке репрезентације у Угарској, дели иконографију краљице Елизабете у мађарској визуелној култури на три типа: тип младе краљице у крунидбеној хаљини, тип идеализоване старије Елизабете и постхумни прикази глорификоване краљице (најчешће на графикама), Boroví: *Erzsébet*.

<sup>72</sup> Magyar Iparművészet, 1898, бр. I/9 1898: 11.

<sup>73</sup> Magyar Iparművészet, 1898, бр. I/8: 327.

<sup>74</sup> Исте Штроблове бисте налазе се у следећим местима: Мишколц (1899), Клуж-Напока (1900), Прешов (1901), Рехниц (1904), Елизабетина Кула (1906).

## ПРОСТОР У ФУНКЦИЈИ: СПОМЕНИК КРАЉИЦИ ЕЛИЗАБЕТИ У СУБОТИЦИ

Споменик краљици Елизабети у Суботици (сл. 1) подигнут је на иницијативу радника суботичке станице Мађарске краљевске железнице (MÁV).<sup>63</sup> Део трошкова за израду и постављање споменика покрили су запослени у железници, док је остатак финансија јавно прикупљен на народном весељу на Палићу, које је одржано у ту сврху.<sup>64</sup> Прикупљена сума за подизање споменика износила је 1512 круна и 42 филера.<sup>65</sup> Бронзана биста краљице, изливена у Бешорнеровој ливници (Beschorner-öntöde) у Будимпешти, по обрасцу бисте Алајоша Штробла,<sup>66</sup> стајала је на белом постаменту, на коме је био исклесан натпис „ERZSEBET KIRÁLYNÉ 1900.“<sup>67</sup> Споменик краљици постављен је у парку поред железничке станице, названом по њој Елизабетин парк.<sup>68</sup>

Алајош Штробл био је један од најомиљенијих уметника владајућег слоја.<sup>69</sup> Према наводима његовог сина, већ пре Елизабетине смрти урадио је њену бисту, за коју је она позирала у будимском двору.<sup>70</sup> У то време је и Ђерђ Зала (Zala György) урадио портретне бисте према живим моделима краљевског пара. После смрти краљице, многобројни вајари су размишљали о потенцијалном споменику, а постојање ових бисти омогућило је њихову каснију надоградњу у монументалним делима.

Овај портрет краљице, конципиран у академском маниру, спада у најтипичније и најраспрострањеније представе краљице на територији Мађарске, а истовремено је и готово једини тип у провинцијалним деловима земље.<sup>71</sup> Елизабета је традиционално представљена, у складу са очекивањима, лепа и млада у мађарској свечаној ношњи са круном на глави. Коса, њен препознатљив атрибут, увијена је у плетенице, а од накита носи дијамантску огрлицу.

Мађарско друштво за примењену уметност је почело са продајом бронзаних бисти угледних мађарских личности већ крајем деведесетих година XIX века. Из огласа у њиховом гласнику<sup>72</sup> сазнајемо да је једна биста била висине од око 28–30 cm и коштала је 35 форинти (1898. године), а од укупно дванаест бисти значајних личности које су биле у продаји, бисте Франца Јозефа и краљице Елизабете су произведени по моделу Алајоша Штробла. Бешорнорова ливница, у којој је изливена и суботичка биста, постала је члан Мађарског друштва за примењену уметност у новембру 1898. године, након што је на ванредној седници друштва, одржаној 15. септембра 1898. поводом смрти краљице, одлучено да ће „припремити уметнички израђену малу бисту Њеног величанства (уместо постојеће мање успешне скулптуре), која би се умножавала у бронзи“.<sup>73</sup> Од септембра 1899. године нашла се на тржишту и нова Елизабетина биста аутора Ђерђа Зале и она је визуелно готово идентична са Штробловом бистом. Прва Елизабетина биста по Штробловом моделу подигнута је 1899. године у Мишколцу, а убрзо после тога откривани су споменици широм краљевства.<sup>74</sup>

Без обзира на то што је Штроблова биста краљице Елизабете, као и Залина, урађена по живом моделу, на њен



1. Ференц Пич (Pietsch Ferenc), Споменик краљици Елизабети у Суботици, 1900, фотографија (Vasárnapi Ujság 47/39, 30. септембар 1900, 643)
1. Pietsch Ferenc, Monument of Queen Elisabeth in Subotica, 1900, photograph (Source: Vasárnapi Ujság 47/39, 30 September 1900, p. 643)

2. Емил Рабендинг, Елизабета у мађарској свечаној ношњи, 1866/67, фотографија (Fotóművészet, 2012/2)
2. Emil Rabending, Elisabeth in Hungarian ceremonial dress, 1866/67, photograph (Source: Fotóművészet, 2012/2)



<sup>75</sup> Borovi: *Erzsébet*.

<sup>76</sup> Мада се краљица на миленијумским свечаностима последњи пут појавила у свечаној хаљини, оно није утицало на иконографију репрезентативних представа.

<sup>77</sup> Као предложак послужиле су и Берталану Секељу, Миклошу Барабашу, Мору Тану, Михаљу Ковачу, Едуарду Свободи, Ференцу Иноценту и другима, Borovi: *Erzsébet*.



финални изглед је, без сумње, утицала серија фотографија која је настала у бечком фотографском студију Емила Рабендинга (Emil Rabending) 1866. године (сл. 2).<sup>75</sup> Ове фотографије су постале веома популарне, поготову зато што Елизабета од краја шездесетих година XIX века није допуштала да је фотографишу, а по смрти принца Рудолфа 1889. године облачила се само у црно.<sup>76</sup> Рабендингова серија фотографија је служила као веродостојно сведочанство о краљичином изгледу и, као таква, била погодан предложак за Елизабетине репрезентативне портрете. Значај ових фотографија је огроман, нарочито у мађарским уметничким круговима, али са изостављањем хаљине је и у аустријском делу монархије коришћена.<sup>77</sup> Иза ових фотографија стоји и политичко-пропагандна намера, с обзиром на то да су

<sup>78</sup> Fischer-Westhauser 2002: 76.

<sup>79</sup> Иако се популарно назива крунидбеном хаљином, Елизабета није носила ову хаљину на крунисању у цркви Светог Матије, али јесте на осталим догађајима током трајања вишедневне прославе крунисања.

<sup>80</sup> Vogel 2006: 220–221.

<sup>81</sup> Dózsa 1990.

<sup>82</sup> Freifeld 2007: 145.

<sup>83</sup> Макуљевић 2006: 308.

<sup>84</sup> Борозан 2006: 359.

<sup>85</sup> Bácskai Hírlap, 1900, бр. IV/135: 1–2.

<sup>86</sup> Борозан 2006: 366.

слике настале 1866. године, када је већ нагодба била предвидљива, те је осигурано да се слике Елизабете у мађарској ношњи шире по целом краљевству пре потписивања договора 1867. године.<sup>78</sup> Фотографије су настале из друштвене потребе да се створи и одржи слика о краљици која стоји уз мађарски народ.

Краљица на фотографијама носи хаљину<sup>79</sup> коју је креирао познати париски кројач Чарлс Фредерик Ворт (Charles Frederic Worth).<sup>80</sup> Хаљина прати главне одлике мађарске свечане одежде са црно-белом комбинацијом боја, бисерима око струка, карнерима на рукавима и дијамантском круном и, као таква, постала је карактеристичан и лако препознатљив атрибут краљице. Одевање је, нарочито у XIX веку, имало снажну улогу у обликовању националног идентитета. Оживљавање мађарске народне ношње и употреба одевних детаља који се сматрају мађарским имали су за циљ да изразе „национално јединство, оригиналност, независност и одрживост мађарске нације“.<sup>81</sup> На овај начин, одевајући се у западну моду обликовану мађарским одликама, краљевски пар прихвата политизацију моде у Угарској.<sup>82</sup> Елизабета је постала топос у овој хаљини, која ће упућивати на њен једини политички наступ – на улогу посредника током нагодбе 1867. године.

## ЦЕРЕМОНИЈА ОТКРИВАЊА СПОМЕНИКА

У напорима да се очува успомена на краљицу, важну улогу играју и јавне свечаности.<sup>83</sup> Свечаности приликом откривања споменика су пажљиво инсцениране и поседују елементе религиозних церемонија.<sup>84</sup> Свечано откривање Елизабетиног споменика у Суботици одржано је 10. септембра 1900. године (сл. 3).<sup>85</sup> На церемонији су учествовали изасланици централне и локалне власти и разних институција, официри гарнизона, као и представници локалних удружења. На сакрални дух свечаности указује и парастос одржан у цркви Свете Терезије Авилске, одакле је кренула литија ка споменику. У Елизабетином парку су, осим мађарских, биле постављене и баварске, плаво-беле заставе, а и цветна гредица око споменика је била у тим бојама, наглашавајући краљичино порекло. Важан моменат свих церемонија је и свечани говор.<sup>86</sup> Осим политичко-државне сврхе, говор даје оквир за разумевање перцепције Елизабетине личности у одређеној заједници. Говор приликом откривања суботичког споменика одржао је Јанош Ковач (Kovács János), главни инжењер државних железница у Суботици, у коме је наглашавао дубоку жалост због Елизабетине трагичне смрти. Више пута помиње њену лепоту и представља је као изузетну женску особу у мађарској историји, која је увек била уз свој народ. Током говора је направио паузу, када је отклоњен покров којим је биста била прекривена, и сви су викнули: „Nagyasszonyunk!“ („Наша Велика Госпа!“). Овом култном чину је додат и моменат метафоричког изједначавања Елизабете и Дјеве Марије, чиме је краљичин лик уздигнут до небеса. Након говора су постављени венци, а певачко друштво састављено од подофицира MÁV-а





3. Откривање споменика краљици Елизабети, 1900, фотографија (Историјски архив Суботица, F: 060-V-10985/1943)

3. Revealing of the monument to Queen Elisabeth, 1900, photograph (Source: Историјски архив Суботица, F: 060-V-10985/1943)

отпевало је мађарску химну и песму „Созаг“, парадигме мађарских патриотских песама. На крају је послат телеграм председнику Владе Мађарске Калману Селу (Széll Kálmán), у коме га обавештавају о подигнутом споменику.

#### ФУНКЦИОНИСАЊЕ И МЕМОРИСАЊЕ СПОМЕНИКА У ЛОКАЛНОЈ СРЕДИНИ

Постављање споменика је један од инструмената политичке пропаганде, а они се од друге половине XIX века сматрају и знаком урбанизације и цивилизације. Њихово појављивање у јавним просторима је европски феномен који се односи на учешће маса у политичком животу, споменици у себи носе „ангажовану националну функцију“.<sup>87</sup> Осим декорисања и обликовања јавног простора, њихови називи указују и на поштовање становништва једне изузетне личности из историје. Њих често сугеришу представници власти и тако не остављају само траг свог времена него и политичких и пропагандних тежњи.<sup>88</sup> На тај начин, споменици су се појавили као симболи контролисаног колективног сећања. Један од битних задатака споменика је и да анимирају култ, који се, у овом случају, односи на Елизабету, краљицу Угарске.

На Елизабетиним споменицима се појављују атрибути које мађарски народ сматра важним. Често су се користили празни обрасци и облици, који показују клише везане за њу: лепота, доброта, мађарски карактер.<sup>89</sup> Поједностављење њеног лика је из

<sup>87</sup> Макуљевић 2006: 274.

<sup>88</sup> Макуљевић 2006: 255.

<sup>89</sup> Borovi: *Erzsébet*.



<sup>90</sup> Борозан 2011: 83–84.

<sup>91</sup> Lavin 1970: 207–226.

<sup>92</sup> Тимотијевић 2002: 56.

<sup>93</sup> У Суботици је већ и 1897. године поводом краљичиног имендана одржана свечана миса у цркви Свете Терезије, а и после њене смрти, али у фрањевачкој цркви, *Bácskai Hírlap*, 1898, бр. II/179: 2; *Bácskai Hírlap*, 1899, бр. III/140: 2.

<sup>94</sup> Пример исказивања династичке лојалности српске етничке групе спрам Хабзбурговаца у првој половини XIX, Борозан 2012. О утемељењу династичке лојалности српске етнице у Хабзбуршкој монархији у XVIII веку в. Симић 2012.

<sup>95</sup> Борозан 2014: 141.

политичких интереса, а томе доприноси и претходна „изобличена“ слика о Елизабети. Као последица мешања перцепције ликовних уметности са очекивањима јавности, створио се Елизабетин лик, спојен од њене индивидуалне и идеализоване слике или, по Канторовицевом виђењу, мешавина њена два тела – оног природног, физичког и оног мистичног, бесмртног.<sup>90</sup> Сходно томе, величина споменика није од пресудног значаја. Биста, као уметничка форма, од античких времена приказује углавном већ покојну личност, која је на основу ранга или неког постигнућа заслужила то признање. Биста се поставља на неко истакнуто место и никада није само пука белешка изгледа неке индивидуе, она је и култна слика. Портретна биста се фокусира само на горњи део тела и намерно наглашава да је то само фрагмент, део једне веће целине,<sup>91</sup> и исказује идеју апотеозе појединца.<sup>92</sup>

Портретне бисте не морају нужно бити пропагандне саме по себи, али се могу претворити тако што се умноже и поставе на разне локације широм државе. Копије не само да подсећају посматрача на изглед Елизабете већ и дају осећај свеprisутности. Њен споменик урезује своје значење у свест јавности кроз свакодневни сусрет са њим. Из тог разлога, заједнице углавном бирају локацију у центру насеља, што је и у Суботици случај – она се налази у најпрометнијем делу града, у парку поред железничке станице.

Од свечаног откривања редовно се постављају венци на споменике на датумима који су везани за њу – 10. септембар (годишњица смрти) и 19. новембар (краљичин имендан).<sup>93</sup> Услед ових ритуала, споменик се издиже из своје свакодневице и долази до актуализације његове поруке и функције. Стварање континуитета је од огромног значаја за контролисање колективне (званичне) меморије уз помоћ понављања пажљиво инсцениране формалне радње. Њихова суштина је стварање одређених осећања, али је битно нагласити и то што свако присутни учествује у одржавању Елизабетиног култа.

У Суботици, као и у осталим периферним градовима Угарске, Елизабетин лик је имао још једну функцију. Наиме, Суботица је у XIX веку град разноликог етничког састава. Највеће мањине били су Буњевци, Срби и Немци. За време Двојне монархије, Мађарска је водила политику мађаризације, тј. над немађарским становништвом је примењивана асимилаторска политика и наметнут им је мађарски језик и култура. У Суботици је политика мађаризације наилазила на отпор, готово јер је осећај националне припадности постао јачи и међу другим националностима. Међуетничка ривалства долазе на видело и креирањем нових симболичних места сећања – њима се политичка моћ легитимише, али се истовремено ствара колективни идентитет заједнице. На тај начин је споменик Елизабети, „највећој мађарској жени“, и средство обележавања Суботице као недвосмислено мађарског града. Кроз слику владарке створена је заједничка култура сећања и исказује се лојалност према династији и држави.<sup>94</sup> Лик краљице постаје интеграциона фигура, „парадигма напетости и сарадње између регионалног (етничког) и супрарегионалног (хабзбуршког) идентитетског обрасца“.<sup>95</sup>

<sup>96</sup> Еде Телч је рођен 1872. године у Баји у једној јеврејској породици. Детињство је провео у Суботици. Пошто га Алајош Штробл није примио на мађарску Краљевску вишу школу у Будимпешти, он је 1888. године уписао Академију ликовних уметности у Бечу, где је студирао у класи вајара Едмунда Хелмера. После завршених студија се запослио у атељеу Ђерђа Зале у Будимпешти. Чин резервног поручника добио је 1899. године и распоређен је у суботички 6. пешадијски пук.

<sup>97</sup> Baranyi 2015: 75.

<sup>98</sup> Borovi: *Erzsébet*.

<sup>99</sup> У прилог томе говори и чињеница да су 1912. године у свечаној сали Градске куће (још једног означитеља мађарске превласти) на витражима Микше Рота били представљени великани мађарске историје. Централно су позиционирани Франц Јозеф и Марије Терезија, а између осталих биле су и важне личности скорије мађарске историје, попут Деака и Кошута, док представе Елизабете нигде није било, Duranci 1978: 309–316.

<sup>100</sup> Борозан 2014: 162.

<sup>101</sup> Magyar 1994: 128–131.

<sup>102</sup> Szabó 2018: 33–35.

## ЕПИЛОГ

За мање од годину дана од подизања Штробловог споменика, подигнут је други по реду споменик посвећен краљици Елизабети у Суботици – 8. јула 1901. године свечано је откривена Елизабетина биста, дело вајара Едеа Телча (Telcs Ede, 1872–1948),<sup>96</sup> у дворишту касарне шестог пешадијског пука.<sup>97</sup> За разлику од уобичајене иконографије, попут Штроблове бисте, на Телчевом делу Елизабета је приказана у својим познијим годинама и у грађанској одећи и, као таква, представља јединствену појаву међу споменицима у целој Мађарској.<sup>98</sup> Пошто је Суботица већ поседовала једну бисту уобичајене иконографије у крунидбеној ношњи, концепција ове бисте је оправдана. Телчева краљице Елизабете биста лишена је барокног патоса, а високи постамент у стилу сецесије је рад Гезе Маротија (Maróti Géza). Подизање још једног споменика посвећеног истој особи у граду, с једне стране, говори о неинвентивности владајућих структура, а с друге стране, о снази култа који је проткао све сфере јавног живота, па тако и војних институција.

Један од циљева формирања Елизабетиног мита и подизања њених споменика био је прихватање краља Франца Јозефа и Двојне монархије. Међутим, после почетног шока, краљичин култ је почео постепено губити свој значај и култови других особа (Кошут, Деак) дошли су у први план.<sup>99</sup> Изгубљена је Елизабетина улога као краљице која балансира између владара и народа. Франц Јозеф је надживео сваког, а у очима савременика он је био само један стар човек – отелотворење монархије.<sup>100</sup>

После распада Аустроугарске монархије, по завршетку Првог светског рата, сви Елизабетини споменици изван нових граница Мађарске постали су мета нове државе и режима. До демонтаже споменика дошло је, пре свега, због идеја које су они сажимали у себи и политичко-социјалног система који су претходно подржавали. Тако су и у Суботици, која је постала део Краљевине Југославије, Елизабетини споменици били уклоњени.

Ипак, 2. маја 1941. године, за време мађарске окупације, Штроблову бисту краљице Елизабете извесни Имре Боднар (Bodnár Imre) предао је градском тужилаштву. Он ју је чувао код себе, након што ју је украо из српског војног магацина. Градска власт је тада мислила да је у питању Телчева биста краљице Елизабете, па су се уметнику обратили писмом.<sup>101</sup> Нису били сигурни ни у то чије је она власништво – града или државних железница. Уосталом, одлучили су да током рата није пожељно подизати споменик, нити су имали средства за то, и од тада бисти нема трага. Године 2013. уочен је постамент у дворишту железничке станице који показује велике сличности са оним на коме је била постављена Штроблова биста краљице Елизабете.<sup>102</sup>

## ЗАКЉУЧАК

Сврха Елизабетиног култа је била прихватање личности Франца Јозефа. Како би се смањиле тензије између владара и његових поданика, преувеличавали су Елизабетин утицај на њега и

политику коју води. Елизабетин култ у Мађарској је попримио велики значај и постала је пропагандни инструмент политичког естаблишмента, нарочито током потписивања нагодбе 1867. године. Њени доприноси су заправо били минимални, без обзира на веровања шире јавности. Након смрти краљице постојала је и даља потреба за одржавањем њеног култа. Тада су се и сакралне асоцијације појавиле: у новинским чланцима, говорима, песмама, али и у визуелним уметностима. Мартирском смрћу Елизабете, њен мит и култ постали су потпуни – Елизабета је за савременике постала Света Елизабета Друга и ушла је у пантеон мађарских светаца. Апотеоза краљице је само кулминација оног што је већ током њеног живота започело. Овоземаљској краљици су често били придати религиозни придеви, а након трагичне смрти она је постала посредник између једне нације и њихове небеске краљице. Елизабетини споменици на први поглед често немају неко дубље значење, делују као пуки естетски предмет, али они увек указују на одређену (националну) идеју. Значај споменика се огледа и у потреби друштва, он оличава његов поглед на свет, који се материјализује у Елизабетином лику. Споменик је служио за очување сећања на краљицу, али на овај начин он даје и слику о структурама и тежњама једне епохе која је тежила очувању постојећег поретка и истицања националне идеје.

#### Литература: Извори

##### Архивски извори

Историјски архив Суботица.

##### Штампа

Бачванин: лист за друштвене, просветне и привредне прилике.

Bácskai Hírlap.

Magyar Iparművészet.

Vasárnapi Újság.

##### Секундарна литература

Борозан И. 2006, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: споменик кнезу Милошу у Негошину*, Београд.

Борозан И. 2011, *Између самоинсценације и презентације: портрети краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 39, 75–144.

Борозан И. 2012, *Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 40, 75–94.

Борозан И. 2014, *Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 42, 141–170.

Вучинић В., Антонијевић С. 1998, *Друштвена функција и симболика београдског корза у време Краљевине Југославије (1931–1941)*, Гласник Етнографског института САНУ XLVII, 85–101.

Дуранци Б., Габрић-Почуча В. 2001, *Јавни споменици ошине Суботица – Szabadka Község emléktűvei*, Суботица.

Макуљевић Н. 2006, *Уметност и национална идеја у 19. веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд.

Поповић-Муњатовић Ћ. 1922, *Суботица*, Суботица.

Симић В. 2012, *За љубав оцабине: историје и историјизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад.



Тимотијевић М. 2002, *Мити о националном хероју сјасијељу и јодизање сјоменика кнезу Михајлу М. Обреновићу III, Наслеђе IV*, 45–78.

\*

- Baranyi A. 2015, *Umetnost medaljerstva Edea Telča*, Novi Sad.
- Borovi D. 2011, *Zala György bécsi Erzsébet királyné-síremléke és az Erzsébet-kultusz szakralizáló emlékei az 1900 körüli magyar szobrászatban*, Műemlékvédelem 55/5, 291–293.
- Borovi D. 2011, „Hát még semmi sincs a vásznon?” *Fotóhasználat Ferenc József és Erzsébet magyarországi portréin*, Fotóművészet 55/2, 2–11.
- Borovi D., *Erzsébet királyné magyarországi posztumusz portréi, 1898–1916*, рукопис.
- Deák Á. 2009, *Polgári átalakulás és neoabszolutizmus 1849–1867*, Budapest.
- Duranci B. 1978, *Vitazi gradske kuće u Subotici*, Građa za proučavanje spomeničke kulture. Pokrajinski zbornik za zaštitu spomeničke kulture VIII–IX, 309–316.
- F. Dózsa K, Vér E. V. 2007, *Erzsébet királynő mítosza*, Gödöllő.
- F. Dózsa K. 1990, *Királynék díszmagyarban*, Rubicon 6, 16–19.
- F. Dózsa K. 2001, *Erzsébet és a bécsi udvar*, Erzsébet, a magyarok királynéja, ed. R. Árpád, Budapest, 57–63.
- Faludi I. 2014, *Gödöllői Királyi Kastély*, Gödöllő.
- Fischer-Westhauser U. 2002, *Court Photographers – Photographers for the Court?*, The proceedings of the Vienna Symposium, Passau, 69–78.
- Freifeld A. 2007, *Empress Elisabeth as Hungarian Queen: The Uses of Celebrity Monarchism*, The Limits of Loyalty: Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy, eds. L. Cole, D. Unowsky, New York, 138–161.
- Gerő A. 2016, Suppression and Compromise: Hungarians and Franz Joseph. In: *Franz Joseph 1830–1916*. Eds. Karl Vocelka and Martin Mutschlechner. Schloss Schönbrunn – Kunsthistorisches Museum Wien – Christian Brandstätter Verlag, Wien, 46–51.
- Gerő A. 2004, *Képzelt történelem. Fejezetek a magyar szimbolikus politika XIX–XX. századi történetéből*, Budapest, 79–126.
- Grlica M. 2001, *Stanovništvo Subotice 1867–1914. godine*, Museion 1, 203–217.
- Grlica M. 2002, *Secesijska Subotica – Grad kontrasta*, Secesija u Subotici – A szecesszió Szabadkán, ur. B. Krstić, Subotica, 5–9.
- Hudák K. 2011, *Erzsébet királyné kultusza a 19–20. század fordulójának képművészetében* (рукопис рада за Државну научну ученичку конференцију).
- Lavin I. 1970, *On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust*, Art Quarterly XXXIII, 207–226.
- Magyar L. 1994, *Életek, iratok/ iratok, életek: Egy levéltáros írásából*, Novi Sad.
- Magyar L. 1999, *Iratváltató: egy levéltáros írásából*, Szabadka.
- Péter M. 2016, *A dél-alföldi katolicizmus Erzsébet-kultusza. Árpád-házi Szent Erzsébet és a királyné tiszteletének párhuzamosságairól*, „A KIRÁLYHŰSÉG JÓL BEVÁLT ÚTJÁN...”. Rendi és nemzeti kötődések szimbolikus változásai 1867 és 1918 között, ed. N. Glässer, A. Zima, Segedin, 299–306.
- Rákai O. 2010, *Chameleon Cult: The History of Cult of Queen Elizabeth*, Spectrum Hungarologicum 4, 83–92.
- Stróbl M. 2003, *Strobl Alajos – A gránitoroszlán*, Budapest.
- Szabó H. 2018, *Az elhagyatott kötőmb*, Bácsmezei napló: Vajdaság örökségvédelmi magazinja 1, 33–35.
- Vér E. V. 2006a, *Erzsébet-kultusz. 1. Erzsébet királyné magyarországi kultusza emlékezhelyei tükrében 1898–1914 között*, Budapest.
- Vér E. V. 2006b, *Erzsébet-kultusz. 2. Szöveggyűjtemény*, Budapest.
- Vér E. V. 2012, *Újra értelmezett szerep vállalások avagy Erzsébet császárnéalak-változásai 1866-ban*, Aetas 27/1, 83–104.
- Vocelka M., Vocelka K. 2014, *Sisi: Leben und Legende einer Kaiserin*, München.
- Vogel J. 2006, *The Double Skin. Imperial Fashion in the Nineteenth Century*, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000, ed. R. Schulte, New York, 216–237.

The goal of Elisabeth's visual representation in the Hungarian part of the Monarchy was to shape up her cult that would lead to the acceptance of the personality of Franz Joseph. In order to reduce the tensions between the ruler and his subjects, Elisabeth's influence on him and his politics was exaggerated. The Elisabeth cult in Hungary acquired enormous significance and she became a propaganda instrument of the political establishment. Certain moments from Elisabeth's life were taken out of context and used for her idealisation. The toposes linked to the personality of Elisabeth, such as her knowledge of Hungarian, dressing in Hungarian traditional ceremonial garments, her role in the enactment of the Compromise, her stays in Gödöllő, Hungary, the birth given to her fourth child in Buda and her paying tribute to the Hungarian greatest, all of this played the role in the creation of her cult. The Elisabeth cult became even stronger after her assassination in Geneva on 10 September, 1898 by an Italian anarchist. The allegories that were linked to her personality (*Mater dolorosa*, *Patrona Hungariae*, guardian angel) gained even more in their significance and the emphasis was put on her martyr-like death. With the symbolic presentation of her image in the public space, as it was done by Stróbl's monument in Subotica, the legitimacy of the current order of power was confirmed – a compromise was accepted and the dynastic loyalty was ensured. In addition to the other Hungarian towns, Subotica also did not lag behind in the cherishing of the Elisabeth cult and almost all of the typical means were used in the implementation of the national idea. Shaping up of nature as a memory became a common practice during the 19th century and had a monument-related character. That practice is also noticeable in Subotica where starting to plant memorial trees in line with the instructions issued by the Ministry of Agriculture served the function of keeping the memory of Queen Elisabeth. In addition to the memorial trees there were memorial parks in Subotica as well which are one of the most usual forms of keeping the memory of the queen in Hungary. The ceremonies held by the monument of Elisabeth were primarily envisaged as glorification of the dynasty and the nation, and then also of the personality of Elisabeth herself. The ideological message which her bust incorporated was recognized after the Great War by the new regime as well, while new social circumstances led to the destruction of Elisabeth's monument in Subotica.

Олга Д. Жакић\*

Универзитет у Београду,  
Филозофски факултет,  
Одељење за историју уметности

## Мотив сфинге у уметничком стваралаштву Ивана Мештровића\*\*

\* zakic.olga@gmail.com

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта *Српска уметности 20. века: национално и Европa* (бр. 177013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

**Апстракт:** Велики уметнички оџус југословенског вајара Ивана Мештровића у једном периоду његове богате каријере испунили су скулптуре са мотивима сфинге. Њих можемо пронаћи у Видовданском храму и Римском павиљону Краљевине Србије, али постоје и још неколико скулптура сфинге малих димензија, које се чувају у Народном музеју у Београду и све су настале од 1909. године. У уметности симболизма и сецесије, сфинга као оличење тајновитости, немилосрдности и анималне бруталности, исказивала је принцип фаталне жене. Код Мештровића пак сфинга еманира антички карактер заштитнице. Она је протекторка тајне југословенства и делује као примитивни архетип снаге југословенске нације. Овај текст анализираће скулптуре сфинге Ивана Мештровића и покушаће да расветли њихово идејно порекло у контексту уметничких струјања тога доба и њихову пропагандну реторику у оквиру политичких прилика.

**Кључне речи:** сфинга, Иван Мештровић, југословенство, античка скулптура, *femme fatale*, Видовдански храм, заштитница

**Abstract:** The great artistic opus of the Yugoslav sculptor, Ivan Meštrović, was filled during a period in his great career with sculptures with the motifs of the Sphinx. We can find them in the Vidovdan Temple and the pavilion of the Kingdom of Serbia in Rome, but there are also several other sculptures of the Sphinx of smaller dimensions kept at the National Museum in Belgrade, all of which were created from 1909. In the art of the Symbolism and Secession, as the epitome of mysteriousness, ruthlessness and animalistic brutality, the Sphinx expressed the principle of the femme fatal. With Meštrović, however, the Sphinx emanates its antique character of a female protector. She is the protector of the secret of the Yugoslavism and she acts as the primitive archetype of the power of the Yugoslav nation. This text will analyse the sculptures of the Sphinx made by Ivan Meštrović and it will try to shed some light on their notional origin in the context of the artistic trends of the era and their propaganda rhetoric within the scope of the political circumstances.

**Key words:** Sphinx, Ivan Meštrović, Yugoslavism, antique sculpture, *femme fatale*, Vidovdan temple, female protector

Вајарска и архитектонска дела југословенског уметника Ивана Мештровића (1883–1962) била су непресушан извор интересовања јавности и уметничке критике. Код изузетног броја људи остао је упамћен као један од највећих вајара XX века, који је свој креативни печат оставио на просторима бивше Југославије, Европе и у другој половини свог живота – Сједињених Америчких Држава. Његова харизматична личност, као и оригинални уметнички таленат, допринели су томе да постане омиљени уметник српских владара и државника. Свој препознатљиви стилски израз пренео је на многобројну декоративну пластику и монументалне споменичке скулптуре, од којих су неке биле израђиване наменски за величање политичко-друштвене идеологије југословенства. Мештровићева уметничка активност била је предмет



<sup>1</sup> В. више у Schneider 2002.<sup>2</sup> Срејовић, Цермановић 1992: 395.

расправа домаће и стране критике са различитих становишта. Разумевање његовог дела углавном је било стављано под лупу идеолошких, верских и политичких разматрања. Вероватно најзначајнији назор под којим се посматрало Мештровићево стваралаштво јесте сагледавање кроз призму југословенске идеје.

Велики уметнички опус овог скулптора у једном периоду његове богате каријере испуниле су различите представе са античким мотивима сфинге. Ако се посматра његово целокупно уметничко деловање, да се закључити да је мали део свог стваралаштва посветио овом мотиву. Међутим, оно што издваја Мештровићеве представе сфинги јесте, првобитно, раритет приказивања самог мотива ових митских бића на нашим просторима, који је у уметности оживљен током XIX века. Надаље, ту је и специфичност његовог одабира и компоновања у идејне уметничке целине, које су биле предодређене да еманирају дух прастаре словенске нације и идеал југословенства. Вероватно да је вајар овај мотив први пут узео у проматрање током разрађивања идеје о настанку скулптура „Косовског циклуса“ (1908–1914), које је требало да постану уједињене чувеним „Видовданским храмом“. Током 1909. године настаје и Мештровићева декоративна скулптура „Сфинге“ у бронзи, мањих димензија, која се заједно са гипсаним моделом чува у Народном музеју у Београду. Реплику овог дела урађену у знатно већим пропорцијама, уметник је на захтев Њ. к. в. Александра Карађорђевића поновио 1933. године, за потребе уређивања степенасте терасе у Белом двору на Дедињу. Имајући у виду значењску слојевитост и симболику архајске представе сфинге, као и њену недовољну истраженост у нашој ликовној критици, циљ овог рада биће њена идентификација и расветљавање у идејним оквирима Мештровићеве уметности.

#### СФИНГА У МИТОЛОШКИМ НАРАТИВИМА

Сфинга представља митолошко биће са телом лава и главом човека и била је веома значајна фигура у легендама и уметности старог Египта, Асирије и Грчке. Најранији и вероватно најпознатији пример њеног приказивања у историји уметности јесте колосална „Велика Сфинга“ у Гизи, која датира из периода владавине четвртог египатског фараона Каф-Ра<sup>1</sup> (2575–2465. п. н. е). Она је заправо била портретна скулптура владара и сфинга је наставила да репрезентује овакав тип владарског приказа током целокупне историје древног Египта.

Током времена микенске цивилизације, а посредством Феничана и Сиријаца, лик сфинге су преузели Грци.<sup>2</sup> Старогрчки песник Хесиод био је први који је у својим спевовима описао ово створење. По предању, њена мајка Ехидна, добила ју је са својим братом Ортром, са којим је имала још једно дете – Немејског лава. Била је страшно чудовиште, описано у женском роду, које је поред тела лава имало и крила, а каткад, у неким приказима и девојачке груди. Одликује је узвишена мудрост и интелигенција којој је ретко ко могао да доскочи. Своју лукавост је користила за осмишљавање загонетки, које је користила како би тестирала

<sup>3</sup> Kun 2002: 476.<sup>4</sup> Ćurčin 1919: 84.<sup>5</sup> Британски професор лингвистике и ликовни критичар и историчар културе Брам Дајкстра посматрао је и Мештровићеве сфинге кроз мушку фантазију о доминантној *femme fatale*, Dijkstra 1986: 327.<sup>6</sup> Борозан 2018: 40.<sup>7</sup> Richards 1983: 65.<sup>8</sup> Vajninger 1986.

вредност мушкараца. Један од најпознатијих митова везаних за ово биће јесте прича о Едипу и Сфинги. Као освету краљу древне Тебе – Лају, грчки богови су одлучили да на обронке планине Стингиону, крај Тебе, пошаљу Сфингу, која ће кажњавати све мушкарце који нису умели да одговоре на њену загонетку коју су јој повериле музе. Многи су покушавали да реше ту загонетку, међутим, како нико није успевао, све више Тебанаца је морало да страда у Сфингиним смртоносним лављим канџама.<sup>3</sup> Храбри Едип, видевши да су људи у невољи, одлучио је да оде Сфинги и покуша да их спаси. Постављена му је загонетка која је гласила ко је то ко ујутру иде на четири ноге, дању на две, а увече на три. Како је то пророчанство предвидело, млади Едип је био једини који је знао одговор – човек. Сфинга, пошто су јој богови са Олимпа тако предодредили, бацила се са морске литице, раширивши крила, право у смрт, Теба је коначно била ослобођена, а нови краљ постао је Едип.

Божанском бићу и демону смрти, Сфинги, најчешће је била истицана њена апотропејска моћ. Мистична чуварка тајни, која је могла да види душу мушкарца, углавном је у виду скулптуре била постављана као заштитница испред светилишта и храмова. Њена улога је била да убије сваку недостојну особу која би покушала да приступи њиховом благу. У античкој Грчкој њен лик је такође био приказиван и на гробовима и штитовима ратника.

#### FEMME FATALE У УМЕТНОСТИ КРАЈА ВЕКА

Од времена ренесансе и обнове антике дошло је до поновног оживљавања представа сфинге у високој уметности. Као један од кључних мотива, сфинга је имала улогу у уметности крајем XIX века у концепту фаталне жене. На уметничкој сцени Европе, *fin de siècle* је био обележен многобројним различитим феноменима. И док им је формални језик био разнолик, што је било и парадигматска појава друге половине века, истовремено био је и композитни. Симболизам и сецесија,<sup>4</sup> два стилска и идејна правца којима је и Мештровић био близак,<sup>5</sup> неговали су идеју приказивања *femme fatale* – идејну културолошку и социолошку творевину тог периода. Типска фигура фаталне жене изражавала је деконструкцију тезе о борби полова.<sup>6</sup>

У овом периоду, либерализација женских права довела је до узнемиравања до тада, друштвено нормираног односа међу половима и последично, до подривања родног идентитета. Наука је још од времена Чарлса Дарвина (Charles Darwin) утемељила постулате дистинкције два пола и жену идентификовала као слабији пол, чије су духовне и интелектуалне способности на nižем ступњу од мушког пола. У еволутивном смислу, функција жене у природном одабирању јесте искључиво генеративна и најпре служи трансмисији мушких полних карактеристика, које се унапређују.<sup>7</sup> У Дарвиновом свету сексуалне селекције улоге полова биле су неоспорне андроцентричне. Женску другост додатно је устројио аустријски филозоф Ото Вајнингер (Otto Weininger) у свом канонском делу *Пол и карактер*<sup>8</sup> 1903. године. Његова књига, која је доживела огромни успех у првим декадама

<sup>9</sup> Bernheimer 2002: 175.

<sup>10</sup> Zamani 2017: 64.

<sup>11</sup> Bade 1979: 18.

<sup>12</sup> Cooke 2014: 219–227.

<sup>13</sup> Борозан 2018: 45.

XX века, поимала је жену као анимално биће без душевне, моралне или умне суштине и без способности за индивидуални развој. Таква мизогина социолошка становишта накнадно су ширена популаризацијом Фројдових (Sigmund Freud) хипотеза о кастрационом комплексу.<sup>9</sup> Према тој теорији жене, свесне свог недостатка мушког полног органа, који им је с временом природа одузела, и тиме своје инфериорности, развијају фанатичну опсеесију за мушком кастрацијом. Под претпоставком женске гениталне аномалије, она постаје биће вођено непрекидном инстинктивном жељом која потискује рацио и тиме се директно преображава у декадентну и девијантну *femme fatale*.

Судбоносна фатална жена постала је доминантан мотив у европској уметности и литератури XIX века. Ослањајући се на религијски и митолошки наратив, уметници и књижевници су се све више фокусирали на фигуре жене опозитне патријархалним формама суверенитета, која је постала смртоносна за њене мушке противнике.<sup>10</sup> *Femme fatale*, антихероина модерног доба, пркосила је традиционалној слици жене као чедне чуварке дома – *femme fragile*. Она је подвојена пројекција мушких страхова и скривених пожуда. У уметности, ослањајући се на митолошке мотиве, фигура сфинге је имала посебан значај. За разлику од позитивне конотације, коју је она имала у староегипатској култури, концепт фаталне жене је крајем XIX века преузео њену симболику из грчке митологије – она је симболизовала женско чудовиште повезивано са окрутношћу и уништењем.

Архетипска фигура опаке жене, Сфинга, била је идеално одговарајућа за уметничко уобличавање феномена *femme fatale*, најпре због своје двојне природе. Загонетно и мистериозно створење сачињено од главе жене са лављим телом и девојачким грудима, савршено је истицало њену анималну, необуздиву природу, која је плашила мушкарце друге половине века.<sup>11</sup> Француски уметник Гистав Моро (Gustave Moreau) прославио је Сфингу на својим симболистичким платнима, а једна од најпознатијих његових представа јесте „Едип и Сфинга“ из 1864. године (сл. 1). Слика приказује младог Едипа на путу ка Теби, пред којим стоји злокобна Сфинга. Овде се сада види јасна разлика у односу на раније репрезентације мита о Едипу и Сфинги у XIX веку, попут представе Жана Огиста Доминика Енгера (Jean Auguste Dominique Ingres).<sup>12</sup> На Мороовом делу, Сфингине лавље канце заривене су на Едипове груди, а њено млечно бело лице без икакве мимике, налик маски, вребајући посматра своју потенцијалну жртву. Уместо Едипа, она је та која има доминантну улогу, што на Енгеровој ранијој представи није случај. Злослутној атмосфери на делу из 1864. године доприносе кости и удови Едипових претходника који нису успели да реше Сфингину загонетку. Моро је ово митско биће често и приказивао на гомили мртвих тела како би акцентовао њену супериорност. Све то доприносило је изражавању два опозитна архетипска принципа, не само добра и зла већ и борбе полова.

Франц фон Штук (Franz von Stuck) још један је уметник који је глорификовао Сфингину надмоћ на слици из 1895. године – „Пољубац Сфинге“ (сл. 2).<sup>13</sup> Проминентни немачки уметник, чија је уметност одражавала токове културних и социолошких





1. Густав Моро, „Едип и Сфинга“ (1864)  
1. Gustave Moreau, “Oedipus and the Sphinx” (1864)



2. Франц фон Штук, „Пољубац Сфинге“ (1895)  
2. Franz von Stuck, “The Kiss of the Sphinx” (1895)

струјања с краја века, неретко је истраживао идејне концепте, међу којима и феномен фаталне жене, кроз традиционалне митове старе Грчке. На Штуковом прослављеном платну, представљен је мушкарац на коленима, у потпуности обузет чарима Сфинге, која му пружа пољубац смрти. Истовремено бивајући и жена и неумољива звер, она демонстрира пожуду и своју доминацију. Отворена сексуалност, која је овде приказана, на самој је граници са агресијом и смрћу. Композитна личност која сједињује женственост са застрашујућом природом носилац је, заправо, анксиозности о којима је било расправљано у другој половини XIX века у психологији и медицини.

#### ПОЧЕЦИ УМЕТНИЧКОГ ОБЛИКОВАЊА ИВАНА МЕШТРОВИЋА У КОНТЕКСТУ ЕВРОПСКЕ УМЕТНОСТИ

Представу сфинге (сл. 3) Иван Мештровић је први пут израдио за потребе „Косовског циклуса“. Била је предвиђена као јединствени и интегрални део уметничког пројекта „Видовдански храм“ (сл. 4). Он је представљао скулпторско-архитектонско дело и свеобухватну наративну целину, која је садржала више од осамдесет предмета насталих у прве две деценије XX века. Ово монумент-

3. Иван Мештровић, Сфинга за  
„Видовдански храм“ (1909)
3. Ivan Meštrović, The Sphinx for  
“Vidovdanski hram” (1909)



4. Иван Мештровић, Макета за  
„Видовдански храм“
4. Ivan Meštrović, The model for  
“Vidovdanski hram”



<sup>14</sup> Игњатовић 2018: 77.

<sup>15</sup> Strajnić 1919: 10–11.

<sup>16</sup> Ćurčin 1919: 23, 84.

<sup>17</sup> Kraševac 2017: 175–176.

<sup>18</sup> Weidinger 2012: 138.

<sup>19</sup> Класичноархајски принцип о дихотомiji аполонско-диониског начела разрадио је Фридрих Ниче у знаменитом делу *Рођење трагедије из духа музике* (*Die geburt der tragödie aus dem geiste der musik*) из 1872. године.

<sup>20</sup> Ćurčin 1919: 83.

тално дело је настало на темељима традиције европског симболизма и сецесије.<sup>14</sup>

Са токовима средњоевропске уметности Мештровић је имао прилике да се упозна најпре у Бечу. У хабзбуршку престоницу уметник се отиснуо веома млад, као дете у коме је препознат изузетан вајарски потенцијал. Ту је завршио Ликовну академију, на којој је боравио од 1901. до 1905. године. Радећи на академији, истовремено је посећивао тамошње музеје и изложбе. Тамо је био слободан да проматра за њега нову, другачију уметност, те је тако своје узор налазио у уметницима који су, с једне стране, одударали од строгости академизма, а с друге, поигравали су се са манирима сецесије и осталим правцима популарним на раздобљу два века.<sup>15</sup> Од 1905. до 1910. године Мештровић је излагао у бечкој „Сецесији“, а и поред његове изразите стилске индивидуалности и оригиналности, коју је годинама надграђивао, често се његова уметност посматрала у оквирима овог уметничког правца. У Бечу је био упућен у рад тамошњих сликара и вајара, као и других, блиских његовом уметничком сензибилитету. Милан Турчин, југословенски књижевник и публициста, који је живео и радио у Бечу и са којим је Мештровић сарађивао током живота, посебно истиче да је на душу младог вајара уметност античке Грчке оставила посебну импресију.<sup>16</sup> Боравак у Бечу за скулптора је био важан и због сарадње са богатим бечким индустријалцем Карлом Витгенштајном (Karl Wittgenstein), једним од водећих мецена сецесијског удружења уметника. Захваљујући успесима на изложбама овог друштва, и Мештровић је задобио Витгенштајнову наклоност. Он је постао његов мецена, пружајући му подршку од 1908. до 1910. године.<sup>17</sup> Вероватно да је у том периоду он могао да се заинтересује за митолошки мотив Сфинге. Надаље, у уметности сецесије то је био већ познат и обрађиван мотив. Један од славних примера јесте Климтово (Gustav Klimt) уље на платну „Музика“ из 1897. године.<sup>18</sup> На њему је аустријски сликар приказао алегорију музике – у виду младе девојке које свира античку китару и симболише аполонско начело и са њене леве стране – гротескну маску са ликом Силена, Дионисовог учитеља, репрезентујући диониски принцип.<sup>19</sup> Десни план слике заузима Сфинга као споменик инстинктивној снази, али и амбивалентна фигура која балансира аполонско-диониску дихотомiju.

Године 1908. Иван Мештровић се преселио у Париз. Ту он остаје до наредне, 1909. године. Уметникова биографија бележи тамошњи боравак као нарочито плодотворан период у његовој каријери. Превасходно због тога што је управо тамо настао највећи број његових скулптура за „Видовдански храм“. Потом због изразито значајног за његово уметничко обликовање, дружења са тада не толико популарним, али без обзира на то, веома важним француским скулптором, Огистом Роденом (Auguste Rodin). Они су се први пут упознали у Бечу, али је њихово пријатељство званично започело након 1908. године, када је Роден присуствовао Мештровићевој француској изложби.<sup>20</sup> Често је млади југословенски вајар боравио у атељеу свог пријатеља, а на његову уметност то је имало доста утицаја. С једне стране, то га је инспирисало на стварање монументалне композиције, сачињене од индивидуалних и идејно сличних скулптура, које би биле повезане у једну архи-





5. Иван Мештровић, *Постер и насловница каталога „Међународне изложбе“ у Риму (1911)*

5. Ivan Meštrović, *The poster and the front page of the catalogue for the "International Exhibition of Art" held in Rome (1911)*

тектонску целину, какав је требало да буде пројекат „Видовданског храма“.<sup>21</sup> С друге, њих је повезивала заједничка љубав према античком наслеђу, симболистички наратив, као и осећај за психолошку и телесну експресију и разраду детаља. Од Родена је Мештровић преузео и принцип намерног изостављања атрибута у традиционалној иконографији, одбацавање установљених анатомских мерила и пропорција, као и наглашавање лепоте и узвишености душе кроз мимику и гестикулацију.<sup>22</sup>

После Париза, Иван Мештровић одлази у Рим, где је на великој „Међународној изложби“ 1911. године (сл. 5) представио макету „Видовданског храма“ са скулпторалним фрагментима у српском павиљону. Ту је, међу осталим делима, публика могла видети и доминантну фигуру Сфинге, а целокупна изложба побржала је одличне критике.<sup>23</sup> Овде је Мештровић стекао интернационално признање, те је после тријумфа у Риму свој уметнички допринос давао и у дугим европским метрополама. Његова макета „Видовданског храма“ са фрагментима излагана је и на „Првој далматинској изложби“ у Сплиту 1908. године. Мештровић је изложио седам скулптура које су тематски припадале овом циклусу.<sup>24</sup> Затим у Загребу 1910. године учествује на важној изложби „Мештровић–Рачки“, на којој ће публици представити и своју „Сфингу“.<sup>25</sup> У наредном периоду излагаће је и у Љубљани, Бечу, Паризу, Венецији, Лондону и многим другим градовима. О значају који је лично за вајарево схватање уметности имао овај мотив, говори и то да ће након „Видовданског храма“ Мештровић поново израђивати фигуру сфинге.

#### ФИГУРА СФИНГЕ ЗА „ВИДОВДАНСКИ ХРАМ“

Да би се исправно разумела улога митолошког мотива сфинге, као дела који је требало да чини целину „Косовског циклуса“, односно „Видовданског храма“ ваљало би расправити идејну позадину овог великог уметничког пројекта. Иван Мештровић је започео своја размишљања о „Косовском циклусу“ већ током свог школовања у Бечу. До реинвенције косовског мита долази 1889. године у Крушевцу, граду кнеза Лазара, у коме су те године, на петстогодишњицу битке на Косову, одржане велике Видовданске свечаности. Видовдан је тада конституисан као национални празник, а то је уједно означавало и изградњу јединственог система сећања на херојство јунака палих за отаџбину.<sup>26</sup> Косовски мит је међу народом поновно оживљен 1904. године, када се одржало крунисање Краља Петра I Карађорђевића, 21. септембра у Београду. То се истовремено подударало са стогодишњицом од подизања Првог српског устанка 1804. године, који је отпочео као побуна против дахија, а последично довео до ослобођења Србије од Турака.<sup>27</sup> Видљива национална политика новог краља утицала је на реинтерпретацију косовског мита.<sup>28</sup>

Током вајаревог боравка у Паризу дошло је и до анексионе кризе (1908–1909), када је Аустроугарска окупирала просторе Босне и Херцеговине. За младог Мештровића ово су биле трагичне вести. Пред почетак Првог светског рата рекао је да је започео израду „Косовског циклуса“ тек онда „када је изгледало да је

<sup>21</sup> Грујић 2017: 280–281.

<sup>22</sup> Грујић 2017: 283.

<sup>23</sup> Mitrović 1911: 564–569.

<sup>24</sup> Bulimbašić 2016: 131.

<sup>25</sup> Књижевници окупљени у загребачком Друштву књижевника, који су били једни од организатора, посебно су подржавали југословенску идеју. Ова изложба значајна је и утолико што је означила почетак Мештровићевог све активнијег политичког деловања, Bulimbašić 2016: 183.

<sup>26</sup> Borozan 2013: 264–265.

<sup>27</sup> Machiedo Mladinić 2009: 144.

<sup>28</sup> Borozan 2003: 278.

<sup>29</sup> Machiedo Mladinić 2009: 145.

<sup>30</sup> Макуљевић 2006: 290–291.

наша народна катастрофа потпуна и да је судбина наше расе запечаћена, на врхунцу наше народне невоље и у грозници која нас је све тресла“.<sup>29</sup> Косовски мит тада је постао својеврстан симбол страдања јужнословенских народа, али и његове истрајности и борбе за слободу. Он је послужио као идеални симбол спајања различитих, али блиских словенских народа.

„Видовдански храм“ Мештровић је замислио као скулптуралну, сликарску и архитектонску целину, која је обједињавала два циклуса – „Косовски циклус“ и „Циклус Краљевића Марка“. Требало је да означава жртвовање јужнословенских народа, борбе за ослобођење и такође да симболише коначно уједињење Јужних Словена. Осмишљен као *gesamtkunstwerk*, „Видовдански храм“ је требало да велича косовске битке и јунаке који су бојевали пре много векова. Унутрашња политичка борба у тадашњој Краљевини Србији, као и све неповољнија ситуација на спољно-политичкој мапи и опасност која је претила током прве две деценије XX века, неумитно је водила ка стварању идеје југословенства, коју је и сам Мештровић прихватио. Био је предодређен да функционише као национални спомен-храм, југословенска Валхала, која учествује у процесу сакрализације нације.<sup>30</sup> Његов „Видовдански храм“ у коначници био је ода отаџбини и представљао је споменик нове идеологије.

Композиције за „Видовдански храм“, које је Мештровић парцијално излагао током година, све до Првог светског рата 1918. године, репрезентовале су историјске и хероје из епске поезије, попут Марка Краљевића, Срђе Злопоглеђе, Милоша Обилића, Удовице, Мајке Југовића, Косовке девојке, Гуслара и др. Најимпозантније замишљен је сам улаз у храм, у коме су фигуре каријатида водиле до велике сфинге, смештене на уздигнутом каменом постољу (сл. 6). Сфинга је била компонована тако

6. Иван Мештровић, *Каријатиде и сфинга* на „Међународној изложби“ у Риму (1911)

6. Ivan Meštrović, *The caryatids and the Sphinx at the International Exhibition of Art* held in Rome (1911)



<sup>31</sup> Након што је одбио да заступа Хрватску у аустријском, или мађарском павиљону, Мештровић је, како сведочи у својој аутобиографији, предложио надлежнима у Краљевини Србији да се формира и српски павиљон, на коме ће учествовати и млади хрватски уметници, што се и догодило, Meštrović 1969: 16–19.

<sup>32</sup> Esposizione di Roma 1911. Padiglione delle belle arti del Regno di Serbia.

<sup>33</sup> Макуљевић 2006: 331.

<sup>34</sup> Strajnić 1919: 14.

<sup>35</sup> Vojnović 1919: 26–27.

<sup>36</sup> Коста Страјнић, ипак, наводи да су каријатиде имале физиономију и биле одевене у ношњу далматинских жена, Strajnić 1919: 14.

<sup>37</sup> Ignjatović 2007: 51.

<sup>38</sup> Clegg 2006: 145–149.

<sup>39</sup> Петар Одавић био је један од оних критичара који су апсолутно оспоравали Мештровићеву оригиналност, као и аутентичност „Видовданског храма“, назвавши га „Мецнеровим имитатором“, Odavić 1934: 209–213.

<sup>40</sup> Jurković 2013: 167.

<sup>41</sup> Игњатовић 2018: 79.

да стоји на крају колонаде, коју је чинило дванаест монументалних каријатида, одакле би се улазило у храм, док би у њему били смештени видовдански фрагменти, односно фигуре из „Косовског циклуса“ и „Циклуса Краљевића Марка“. Сфинга, као и каријатиде, израђене су у Паризу и представљене на „Међународној изложби“ у Риму, у српском павиљону, где су побрајале одличне критике.<sup>31</sup> У каталогу изложбе наводи се да је идеја била приказати синтезу велике историје српског народа.<sup>32</sup> Главни циљ овог излагања био је истаћи Краљевину Србију као стуб југословенског политичког програма и приказати значај југословенске идеје.<sup>33</sup> Књижевник Иво Војновић је Мештровићеве каријатиде описао као „мукле и горде носитељице свих терета и свих удеса“, док је сфингу окарактерисао следећим речима:

„Пружена у невиђеној пози несталих, неслућених божанстава, она се пружила као брдо на плочи, која затвара пропала царства и нестала бића. А на уздигнутоме, укоченоме лицу – исти профил планина с којијех силазе каријатиде носитељице терета живота.“<sup>34</sup>

У поетском заносу Војновић је у својим „Акордима“ Мештровићеву сфингу назвао и „Сфингом Косова“.<sup>35</sup> У њој је видео неустрашиву, исконску чуварку храма баштине јужнословенских народа. Описао ју је као узнемирујуће мирно божанство са демонском снагом звери, у чијим очима се могла наслутити неустрашивост. Њено лице, попут какве архајске маске, које је скривало прастаре тајне, и тријумфујуће анимално тело одавали су утисак непобедивости и храбрости.

Израђена је у белом мермеру, као и фигуре дванаест девојака – каријатида, без националних обележја.<sup>36</sup> Колосалну скулптуру сфинге Мештровић је обрадио у свом препознатљивом геометризованом архајском маниру. Та сведена форма транцендирала је нека давна, примордијална времена. Кроз њу, уметник је такође позивао на имагинарне прапочетке југословенске заједнице.<sup>37</sup> Мештровићеву монументалност у скулптури и неопримитивизам, који се чита у маниру обликовања ликова, може се упоредити са делима Франца Мецнера (Franz Metzner), такође једног од припадника сецесионистичког покрета. Мецнерове радове карактерисала је тзв. варварска модерност и визуелна стилизација, која је имала да призове давна, прехришћанска времена. Најбољи пример за то јесте његово кључно дело – скулптуре за „Споменик бици код Лајпцига“ (*Völkerschlachtdenkmal*), рађене од 1907. до 1913. године (сл. 7).<sup>38</sup> Био је то, попут „Видовданског храма“, скулпторско-архитектонски подухват, начињен да овековечи битку код Лајпцига 1813. године, у којој је Наполеон (Napoléon Bonaparte) коначно поражен.<sup>39</sup> Споменик је завршен, симболично, на стоту годишњицу боја. Мецнер је свакако могао да буде и Мештровићев узор када је у питању мотив сфинге, који је он употребио у својој композицији „Сфинга живота“ (1898).<sup>40</sup> Сфинга је за Мештровића представљала заштитницу националног светилишта, које је неговало и чувало косовску историју и традицију. Она је истовремено деловала као надисторијски репрезент истрајности и уједињења југословенског народа – „чији је идентитет надилазио етничке, језичке, конфесионалне и историјске поделе између заједница“.<sup>41</sup> Употребивши антички митолошки мотив у уметности, Мештровић



7. Франц Мецнер, Скулптурална декорација ентеријера „Споменика бици код Лајпцига“ (1907–1913)
7. Franz Metzner, Sculptural decoration of the interior of the “Monument to the Battle of the Nations at Leipzig” (1907–1913)



<sup>42</sup> Грујић 2017: 294.

је изразио и свој јасан политички став о питању југословенског дискурса. Он је постављен изван било којих конфесија и заговарао је религију крајњег националног пожртвовања, као заједнички именитељ свих јужнословенских народа. Сфинга је ту деловала као свештеница и симбол ове жртве за интеграцију новообразоване југословенске културе, а њен визуелни идентитет требало је да изражава дигнитет нације.

#### АНТИЧКА ЗАШТИТНИЦА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ НАЦИЈЕ

Године 1909, када је настала Мештровићева сфинга за „Видовдански храм“, уметник је начинио и још један модел сфинге, мањих димензија (100,3 x 40,8 x 80 cm). Израђена је у бронзи, према гипсаном моделу (101,5 x 40,5 x 79 cm), који се такође чува у Народном музеју у Београду, у збирци југословенске скулптуре.<sup>42</sup> По начину на који је она обликована, може се закључити да је ова сфинга мањих димензија настала пре велике сфинге из „Косовског циклуса“. На малој сфинги, чија је форма

8. Иван Мештровић, „Велика сфинга“ (1933)

8. Ivan Meštrović, „The Great Sphinx” (1933)



<sup>43</sup> АЈ, фонд Двора 74, ф. 365.

<sup>44</sup> АЈ, фонд Двора 74, ф. 370–202.

<sup>45</sup> Борић 2008: 188.

доста упрошћенија, Мештровић је обрадио груди и израз лица на начин који ће поновити у каснијој верзији. Задржао је такође и препознатљиву стилизацију косе, подигнуте у пунђу. „Косовска сфинга“ за „Видовдански храм“ је пак добила геометризована квадратаста крила, док су јој удови обликовани у једној волуминознијој форми. За разлику од мале сфинге, она има и потпорно постоље између њених груди и шапа, што додатно доприноси геометризацији саме скулптуре.

После скоро две и по деценије, сада у једном другачијем политичком окружењу, Иван Мештровић поново израђује фигуру сфинге (сл. 8). Било је то за потребе декорације Белог двора Његовог краљевског величанства краља Александра I Карађорђевића на Дедињу у Београду 1933. године. Југословенски монарх је тада, за потребе уређења нове резиденцијалне палате, међу многобројним скулптурама, наручио и једну реплику сфинге за „Видовдански храм“ из 1909. године. Било је предвиђено да она буде постављена у близини скулптуре Милоша Обилића, на каскадно спуштеној тераси, испред базена, која је и названа „Тераса са сфинксом“ (сл. 9).<sup>43</sup>

Монументална сфинга из Белог двора била је израђена од врхунског белог мермера увезеног из Грчке.<sup>44</sup> Имала је димензије 307,5 x 95 x 216 cm. Баш као и њена претходница из „Видовданског храма“, представљена је са лављим телом, лицем и грудима жене, и крилима. Одликује је робусна израда и геометризовани облик. Постављањем извесног постоља испод њених груди поновљено је затварање у једну троугласту форму, те је тако и овде добијена стилизована и упрошћена форма, типична за Мештровићеву скулптуру. Још једном, вајар је постигао да сама форма и стилска израда, која се позива на архајску античку скулптуру, еманира сирову и примитивну расну снагу. Управо је то и била њена симболика и на томе је почивала семиотика „Видовданског храма“, а сличну функцију имала је и сада, две и по деценије касније.<sup>45</sup> Судбина скулптуре из Белог двора била је таква да је она оштећена током Другог светског рата и након тога предата Народном музеју у Београду на репарацију. Сфинга у мермеру је тада пре-

9. „Тераса са сфинксом“ у Белом двору на Дедињу

9. “The Terrace with the Sphinx” at the White Palace in Dedinje



<sup>46</sup> Борић 2008: 188.

<sup>47</sup> Борић 2008: 191.

<sup>48</sup> Ignjatović 2006: 242–243.

<sup>49</sup> Meštrović 1969: 183–190, 199.

бачена на рестаурацију у вајарску радионицу Венчачког мајдана у близини Аранђеловца, где је до данас и остала – у парку Буковичке бање. Године 1957. за потребе Белог двора, она је замењена бронзаним одливком и постављена на исто место поред базена у палати.

Иако се краљу Александру ово дело изузетно допало, о чему сведочи и чињеница да се још једна, минијатурна верзија сфинге у бронзи нашла у његовом кабинету, у своје време су сфингу изузетно оспоравали.<sup>46</sup> У критикама је можда најжустрији био Мирослав Крлежа који је записао:

„Оно перверзно геометризирање људских облика, она сфингоидна жена псето са стопалима приљубљеним уз руке, оно упропаштавање форме до потпуног брисања живота, стилизација ради стилизације, Египат без вјере у Озириса, све то уз догме националног стила и помпозну агитацију дјелује отуђујуће.“<sup>47</sup>

Из ових речи да се разумети јасно препознавање националистичког контекста у коме је настала Мештровићева скулптура. До Првог светског рата и потоњег проглашења Краљевине Срба Хрвата и Словенаца 1. децембра 1918. године, у уметности Ивана Мештровића тежило се ка инсистирању на етничком јединству кроз успостављање реторике југословенства, која је заговарала заједништво свих јужнословенских народа. Његова скулпторално архитектонска дела имала су функцију репрезентације идеализованог расног идентитета југословенске нације.<sup>48</sup> Тридесетих година у Краљевини Југославији *de facto* долази до велике политичке кризе, која је претила да уруши везивно ткиво државе – идеал о националном јединству равноправне југословенске заједнице. Етничка растакања су све више долазила до изражаја. Тежња да се кроз уметност прикаже национална стабилност и учврсте темељи државности, још један је од симптома неизвесних политичких збивања и националног разједињавања тог времена. Из разговора Мештровића и краља Александра непосредно после доношења Видовданског устава и спровођења диктатуре виде се забринутости поводом политичких дешавања, као и тежња ка одржању и обнови интегралног југословенства.<sup>49</sup> Иван



Мештровић, дворски уметник и миљеник краља, кроз своја је дела подстицао обнову идеала о неодвојивости различитих етница које је требало да повезује заједничка југословенска религија. Скулптура сфинге симболисала је стожер сигурности и издржљивости. Она је отеловљивала имагинарну, прастару мајку заштитницу – мајку свих Југословена. Некада чувајући тајне античких муза, сада је штитила и бранила тајне југословенства. Кроз своје монолитне фигуре сфинги Мештровић је говорио о неумитности националног идентитета који је почивао на жртви, вишевековним борбама и уједно истрајности.

**Извори:** Архив Југославије, фонд Двора 74, 365.  
Архив Југославије, фонд Двора 74, 370–202.

**Литература:** Борић Т. 2008, *Уметнички ојас Ивана Мештровића у дворском комплексу на Дедињу*, Наслеђе IX, 179–192.  
Борозан И. 2018, *Сликариство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд.  
Грујић В. 2017, *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд.  
Игњатовић А. 2018, *Видовдански храм Ивана Мештровића, стварање Југославије и парадокси национализма*, Дан вредан века 1. XII 1918, ур. Р. Цукић и др., Београд, 75–92.  
Макуљевић Н. 2006, *Уметност и национална идеја у XIX веку – систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд.  
Срејовић Д., Цермановић А. 1992, *Речник грчке и римске митологије*, Београд.

\*

Bade P. 1979, *Femme fatale: Images of evil and fascinating women*, New York.  
Bernheimer C. 2002, *Decadent subject: The idea of decadence in art, literature, philosophy, and culture of the fin de siècle in Europe*, Baltimore–Maryland.  
Borozan I. 2013, *Kruševac kao ideološki topos i konstruisanje kosovskog mita u 19. veku*, Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini, ур. А. Милосављевић, Београд–Круševac, 261–286.  
Bulimbašić S. 2016, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908.–1919.) – umjetnost i politika*, Zagreb.  
Clegg E. 2006, *Art, design & architecture in central Europe 1890–1920*, New Haven – London.  
Cooke P. 2014, *Gustave Moreau and Ingres*, Burlington Magazine 156/1333, 219–227.  
Ćurčin M. 1919, *Ivan Meštrović*, London.  
Dijkstra B. 1986, *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in fin de siècle culture*, New York.  
*Esposizione di Roma 1911. Padiglione delle belle arti del Regno di Serbia*, Zagreb.  
Ignjatović A. 2006, *Od istorijskog sećanja do zamišljanja nacionalne tradicije: Spomenik Neznanom junaku na Avali (1934–1938)*, Istorija i sećanje, ур. D. Aleksić i др., Београд, 229–252.  
Ignjatović A. 2007, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Београд.  
Jurković H. 2013, *Aura and horror: Essay on the typology of the self-portrait in symbolist painting*, Decadence, aspects of Austrian symbolism, eds. A. Husslein-Arco, A. Weidinger, Vienna, 76–102.  
Kraševac I. 2017, *Moderna umjetnost i naručitelji: Kuća Wittgenstein ispunjena „Meštrović-statuuama“*, Izazov moderne: Zagreb Beč oko 1900, Zagreb, 195–201.

- Kun N. A. 2002, *Legende i mitovi stare Grčke*, Beograd.
- Machiedo Mladinić N. 2009, *Političko opredeljenje i umjetnički rad mladog Meštrovića*, Časopis za suvremenu povijest 1, 143–170.
- Meštrović I. 1969, *Uspomene na političke ljude i događaje*, Zagreb.
- Mitrinović D. 1911, *Reprezentacija Hrvata i Srba na Međunarodnoj Izložbi u Rimu*, Savremenik VI/9, 564–569.
- Niče F. 1983, *Rođenje tragedije*, Beograd.
- Odavić P. 1934, *Skulptorska dela g. Meštrovića*, Etnolog 7, 209–213.
- Richards E. 1983, *Darwin and the Descent of Woman*, The Wider Domain of Evolutionary Thought, eds. D. Oldroyd, I. Langham, Dordrecht, Boston–London, 57–111.
- Schneider T. 2002, *Lexikon der Pharaonen*, Albatros, Berlin.
- Stražnić K. 1919, *Ivan Meštrović*, Beograd.
- Vajninger O. 1986, *Pol i karakter: načelno istraživanje*, prev. I. Šosberger, Beograd.
- Vojnović I. 1919, *Chords*, Ivan Meštrović, ur. M. Ćurčin, London, 24–29.
- Weidinger A. 2012, *Gustav Klimt at the Belvedere – The past and the presence*, 150 Years of Gustav Klimt, eds. A. Husslein-Arco, A. Weidinger, Vienna, 31–281.
- Zamani D. 2017, *Under the spell of Sphinx: Salome and her sisters in the art of the late nineteenth century*, Battle of the sexes: Franz von Stuck to Frida Kahlo, ed. F. Krämer, Frankfurt, 62–78.

Olga D. Žakić

## THE MOTIF OF THE SPHINX IN THE ARTISTIC OPUS OF IVAN MEŠTROVIĆ

During his fruitful artistic career, Ivan Meštrović made several figures of the Sphinx in the first three decades of the 20<sup>th</sup> century. The representation of this motif has a long tradition, spanning back to the culture of Ancient Egypt, Assyria and Ancient Greece. This motif will reach its culmination in the second half of the 19<sup>th</sup> century, in the concept of the femme fatale of the end of the century, so popular in the European arts. The first Sphinx by Meštrović was made as a sculpture for the composition of “Vidovdanski hram” (Vidovdan Temple) in 1909. The sculptor intended it to have the apotropaic function – it was supposed to represent the protector of the national mausoleum dedicated to the heroes of the Battle of Kosovo and the fighters for the fatherland. It also symbolised the racial, primordial force of all south Slavic nations. Through the figure of the Sphinx for “Vidovdanski hram,” the artist articulated his national stance, by supporting the policy of H.R.H. Petar I Karađorđević that advocated the unification of different south-Slavic entities. In the same year, 1909, Meštrović made two more small decorative figures of the Sphinx, kept at the National Museum in Belgrade. The sculptor also made a replica of the Sphinx for “Vidovdanski hram,” commissioned by H.R.H. Aleksandar I Karađorđević, for the needs of the decoration of the cascade terrace of the new residential palace in Dedinje. It was stylised in the geometricized and archaic manner, while also exhibiting monumentality and the closed nature of the form. As opposed to the sculptures from 1909, the Sphinx from the Court was created in the politically changed times, which had to have an impact on its concept. The

third decade of the 20<sup>th</sup> century was marked by political fights and tense relations among the nations in the then Kingdom of Yugoslavia. King Aleksandar advocated the idea of integral Yugoslavism, however, the policy of the times led more and more to the disturbing of the inter-national relations. The Sphinx for the terrace of the royal residence now had another rhetoric. It symbolised the guardian of the Yugoslavism and the mother of a nation whose identity did not rest on religious, ethnic, linguistic or historical differences. The colossal Sphinx by Meštrović emanated the super-historic power and invincibility of Yugoslavs and it symbolised their victims and perseverance throughout history.



# Ненад Л. Лајбенишпергер\*

Републички завод за заштиту  
споменика културе – Београд\*

\* [lajben@yahoo.com](mailto:lajben@yahoo.com)

<sup>1</sup> Стојанчевић 1975: 149–151, 158; Поповић 1987: 310–315; Стојанчевић 1989: 403–407; Милић 1992: 6; Бјелајац 2005: 41; Ђуковић 2002: 21, 38–47; Ђуковић 2005: 49–58; Neumayer, Schmidl 2008b: 133; Лукић 2013: 112–114, 139–141; Вемић 2014: 202–203; Радојевић, Димић 2014: 202–203; Денда 2015a: 270–288; Денда 2015b: 345; Поповић 2015: 245–246; Бјелица 2015: 229–230; Мاستиловић 2015: 236–238; Лукић, Менцл 2016: 15–17; Лукић 2017: 5–32, 165; Waliczek-Fritz 2017: 149; Лајбенишпергер, Ранковић Миладиновић 2018: 367.

## Гробља и костурнице српских војника из Првог светског рата у штајерском и тиролском делу Аустрије

**Апстракт:** Током Првог светског рата на територији данашње Аустрије умрло је преко 20.000 заробљених српских војника, а уз њих, и неодређен број аустроугарских војника српског (и југословенског) порекла, или војника рођених на територијама данашње Србије. Они су сахрањивани на логорским, војничким или месним гробљима, у појединачним или групним гробницама. У раду ћемо приказати 21 локацију на којој се налазе сахрањени српски и југословенски војници данас у аустријским покрајинама Штајерска и Тирол, као и спомен-обележја на којима су забележена њихова имена, уз спомен и војних гробаља у покрајини Форарлберг. Дати су и делимични подаци о историји појединих гробаља, са бројевима сахрањених војника, као и подаци о постојећим спомен-обележјима на тим гробљима.

**Кључне речи:** Аустрија, Србија, Први светски рат, ратни заробљеници, ратна гробља, Штајерска, Тирол, Инсбрук, Грац

**Abstract:** During WWI over 20,000 captured Serbian soldiers died on the territory of present-day Austria and along with them another undetermined number of Austro-Hungarian soldiers of the Serbian (and the Yugoslav) origin or those born on the territory of present-day Serbia. They were buried in prison camps, military or local cemeteries, in individual or group graves. The paper will show 21 locations in which there are buried Serbian and Yugoslav soldiers in the Austrian regions Styria and Tyrol, or the memorials in which their names have been recorded, while also mentioning military cemeteries in the province of Vorarlberg. The paper also provides partial data on the history of some of the cemeteries, with the number of soldiers buried there, as well as data on the existing memorials in these cemeteries.

**Key words:** Austria, Serbia, First World War, prisoners of war, war cemeteries, Styria, Tyrol, Innsbruck, Graz

Са интернирањем српског становништва из Хабзбуршке монархије почело се убрзо након атентата у Сарајеву 28. јуна 1914. године, да би по окупацији Србије, Аустроугарска интернирала и део становништва из ње. Претпостављени бројеви интернираних се крећу од 50.000 до 200.000, па и више. Почетком рата, аустроугарски војници заробљене српске војнике одводе у логоре на простору целе монархије. Процењује се да је око 220.000 српских војника било у заробљеништву. Према доступним подацима, на територији Аустроугарске у нешто мање од 300 логора било је око 150.000 заробљеника и око 55.000 цивила, али постоје претпоставке да је тај број био већи.<sup>1</sup>

На простору који данас заузимају аустријске покрајине Штајерска и Тирол није било великих заробљеничких логора у којима су Срби чинили већину, као што је то био случај са Горњом Аустријом и Бургенландом.<sup>2</sup> Међутим, српски војници су се налазили у другим логорима, у којима су већину чинили

<sup>2</sup> Срби су чинили већину у логорима Ашах и Маутхаузен у Горњој Аустрији и у логорима Нежидер и Болдогасоњ у Бургенланду, Лукић 2017: 8–32; Лајбенишпергер, Ранковић Миладиновић 2018: 369–376.

<sup>3</sup> Лукић 2017: 18.

<sup>4</sup> Стојанчевић 1975: 149, 154–155; Ђуковић 2002: 47–49; Бјелајац 2005: 44; Ђуковић 2005: 53–55; Лукић 2013: 141–142; Вемић 2014: 204, 228–231; Варга 2015: 26–28; Денда 2015а: 272–277.

<sup>5</sup> АЈ-63в.о.; АЈ-393; Лукић 2017: 33–63.

<sup>6</sup> Лајбенишпергер, Џамић, Радованац Живанов 2015: 261.

<sup>7</sup> АЈ-393: VII, Наша гробља у Штајерској – Писмо краљевског конзулата Краљевине Југославије Грац Пов. бр. 440 од 3. августа 1932. године.

заробљеници из Италије, Русије и Румуније. Највећи логори у ове две покрајине, са преко 20.000 ратних заробљеника, били су у близини штајерских насеља Кнителфелд, Фелдбах–Милдорф и Лебринг.<sup>3</sup> Услед лоших услова у логорима и смртност њихових заточеника је била релативно велика.<sup>4</sup> Послератни подаци говоре да је током рата у заробљеништву и интернацији умрло 72.553 заробљеника и интернираца из Србије (њихов претпостављени однос је 60.000 заробљеника и око 12.000 интернираца). Међутим, реалније сагледавање говори о нешто више од 40.000 страдалих са простора Краљевине Србије. Претпоставља се да је од тог броја на простору данашње Аустрије умрло око 25.000 војника у заробљеништву и цивила у интернацији са простора Србије и још неколико хиљада Срба са простора Аустроугарске.<sup>5</sup>

Срби са територије Аустроугарске који су били мобилисани и ратовали као аустроугарски војници и који су током рата погинули или умрли сахрањивани су на аустроугарским војничким гробљима.<sup>6</sup> Ове војнике, заједно са осталим припадницима југословенских народа умрлих у аустроугарској војсци, у наставку рада називамо југословенским војницима, како су их и звали у периоду између два светска рата.

Тачан број гробних места југословенских војника се тешко може установити пошто је Војна управа Аустроугарске од друге године рата почела да меша своје пукове, па није било сигурно ни у којим пуковима су гинули, као ни то где су сахрањени сви војници са југословенског простора. На надгробним споменицима погинули војници су често бележени само по припадности јединице. Услед тога је тешко утврдити порекло оних војника који нису имали чисто југословенска имена и презимена и за које се не може са прецизношћу тврдити да ли су Југословени, Немци, Руси или неке друге народности, или потичу са одређеног простора, уколико нема назива места крај њиховог имена. Конзул др Александар Омчикус, заступник генералног конзула у Грацу, написао је да се, због мешања пукова, не може веровати у сигурност ни натписима на споменицима и крстовима.<sup>7</sup>

На простору Штајерске и Тирола умрли заробљеници и интернирци су сахрањивани на иста гробља на којима су сахрањивани и преминули аустроугарски војници. Понекад је то било на посебним парцелама у оквиру месног гробља, а ређе на посебним војним гробљима. Сахрањивања су вршена у појединачне или у масовне гробнице, зависно од локације, величине и броја преминулих. Углавном није било посебног одвајања аустроугарских војника од ратних заробљеника него су сахрањивани једни поред других. Једино је на неким местима долазило до конфесионалног одвајања припадника хришћанских вероисповести од оних исламске вероисповести те њиховог сахрањивања на раздвојеним парцелама (православци и католици су сахрањивани заједно).

Над гробницама су подизана надгробна спомен-обележја различитих облика и материјала – најчешће дрвени или метални крстови, али је било и камених обележја. На њима би били исписивани неки од следећих података о сахрањеном: име и презиме, датуми рођења и смрти, место, област и држава рођења, статус/чин и јединица и/или број гроба.

<sup>8</sup> Војници из Босне и Херцеговине ратовали су на свим аустроугарским фронтима током Првог светског рата. Истицали су се храброшћу и њихове јединице су биле међу најодликованијим у аустроугарској војсци. Однос броја становника Босне и Херцеговине се оцртавао и у односу броја војника различитих вероисповести у босанским јединицама. Највише је процентуално било православаца, а затим муслимана и католика. Према војницима српске националности је у почетку рата постојало неповерење, па су били пребацивани у радне одреде. Ово је увредило војнике српске националности и, након тражења да буду враћени у ратне јединице, пребацивани су у резерву или на фронт. С друге стране, значајан број Срба војника је дезертирао и предавао се српској или руској војсци. Више о учешћу војника из Босне и Херцеговине у Првом светском рату в. Blašković 1939; Redžić 1991: 196–217; Schachinger 1996: 42–292, 299–309; Шехић 2006; Neumayer, Schmidl 2008b; Neumayer, Schmidl 2008c; Сегић 2015.

<sup>9</sup> Redžić 1991: 193; Schachinger 1996: 22, 27–32; Hinterstoisser 2008: 192; Neumayer, Hinterstoisser 2008: 226, 230, 234–225.

<sup>10</sup> Лајбенићергер, Мамула 2014: 209.

<sup>11</sup> 100 Jahre Österreichisches Schwarzes Kreuz.

<sup>12</sup> AJ-63в.о.; AJ-393; Ђуковић, Лукић 2017: 60–61.

У односу на остале делове Аустрије војна гробља у Тирољу и Штајерској особена су по томе што има гробља на којима се у већем броју налазе сахрањени аустроугарски војници из Босне и Херцеговине који су имали обуку у тим крајевима или су ратовали на оближњем италијанском фронту.<sup>8</sup> Вероватно захваљујући њиховој бројности, односно чињеници да су око трећину војника из Босне и Херцеговине чиниле особе исламске вероисповести, али и као посебан вид захвалности за предану службу, војници босанскохерцеговачких регименти исламске вере негде су сахрањивани под другачијим спомен-обележјима у односу на друге аустроугарске војнике. Наиме, њима су на неким местима постављана надгробна спомен-обележја у форми нишана на чијем се врху налази фес, док су остали војници сахрањивани углавном испод обележја у облику крста.

Облик феса за означавање гробова муслиманских ратника из Босне и Херцеговине је изабран пошто су војници из овог дела Аустроугарске монархије као део униформе уместо капе какву су имали остали војници носили капу у облику феса. Радило се о фесовима који су дизајнирани да буду део униформе, али готово истоветни фесовима које је носило цивилно становништво у Босни и Херцеговини. Корен ове различитости у униформи лежи у чињеници да је Босна до мање од деценију пре Првог светског рата била званично део Османског царства, али под Аустроугарском управом. Босанци и Херцеговци су добили обавезу да служе у Аустроугарској војсци, али пошто су званично били потчињени турском султану, Османско царство је инсистирало на томе да униформа ових војника буде различита и да као капу носе фес. Прво се то односило само на муслимане, а касније су је сви носили.<sup>9</sup>

Немамо много сачуваних података о стању гробља са српским и југословенским војницима по завршетку рата. Брига о војничким гробовима страних држављана је била обавеза аустријске државе на основу мировног уговора у Сен Жермену.<sup>10</sup> У Штајерској и Тирољу бригу о војничким гробљима водиле су и различите ветеранске организације, укључујући и Аустријски Црни крст (Österreichisches Schwarzes Kreuz), организацију која је основана 1919. године и која од тада до данас брине о војним гробљима у Аустрији.<sup>11</sup> О гробовима српских и југословенских војника у Штајерској и Тирољу покушавали су да брину Посланство Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (СХС) / Југославије у Аустрији, Генерални Краљевски конзулат Краљевине СХС / Југославије у Грацу и, у првој половини двадесетих година XX века, свештеник Михајло Мишић у својству свештеночувара ратничких гробља.<sup>12</sup> Осим неколико обилазака и сакупљања података о сахрањеним војницима и цивилима, немамо других података да је Краљевина СХС / Југославија учествовала у уређивању и одржавању гробова и гробља српских и југословенских војника на тлу Штајерске и Тирола. Главни разлог томе је била стална лоша финансијска ситуација у нашој краљевини и недостатак финансијских средстава, а у оквиру тога и немогућност да мали број особа покрије целу територију Аустрије.

У наставку рада ћемо приказати део војничких гробља на којима су сахрањени српски војници или интернирци, а која су

<sup>13</sup> Екипу су, поред аутора овог текста, чинили и архитекта Алекса Цигановић, историчарка уметности Мирјана Андрић и фотограф Павле Марјановић.

<sup>14</sup> АЈ-393: VII, Наша гробља у Штајерској – Писмо Краљевског генералног конзулата Краљевине Југославије Грац Пов. бр. 608 од 30. децембра 1935. године.

<sup>15</sup> АЈ-393: исто; Писмо краљевског конзулата Краљевине Југославије Грац Пов. бр. 440 од 3. августа 1932. године.

<sup>16</sup> Табела је урађена на основу АЈ-393: 1923, akt br. 2895 – Списак гробова наших војника и интернираца, помрлих у Штајерској уз Писмо Пов. бр. 291 од 18. јуна 1923. године; исто: 1923, akt br. 4658 – Spisak grobova naših vojnika i interniraca pomrlih u ropstvu od 1914–1918 g. u Austriji, koji su od sada zabilježeni уз Писмо 4080/823 од 17. септембра 1923. године генералног конзула др Лазе Бајића Министарству вера; исто: VII, Наша гробља у Штајерској – Писмо Краљевског генералног конзулата Краљевине Југославије Грац Пов. бр. 608 од 30. децембра 1935. године; АЈ-63в.о.: Табеларни преглед ратничких гробова С.Х.С. у Аустрији; исто, 1921–1934, Наша војничка гробља у Аустрији – Извештај Р. Јосифа из 1933, прилог 9: Verzeichnis jener Friedhöfe in Steiermark, auf welchen serbische, ehemale kriegsgefangene Militärpersonen und Zivilinternierte beerdigt sind; исто, Реферат; исто, 1922. и 1933. и без године, Грац (Штајерска) – Писмо конзулата Краљевине СХС Пов. бр. 509/22 од 12. 10. 1922. Министарству спољних послова, заједно са прилозима (при чему четири свеске „књижице“) са списковима нису уз сам допис него на другом месту у истој фасцикли); Лукић 2017: 18, 26–29, 35–36.

<sup>17</sup> АЈ-393: 1923, akt br. 2895 – Писмо Пов. бр. 291 од 18. јуна 1923. године.

<sup>18</sup> АЈ-393: VII, Наша гробља у Штајерској – Писмо краљевског конзулата Краљевине Југославије Грац Пов. бр. 411 од 26. јула 1932. године.

<sup>19</sup> Исто.

<sup>20</sup> АЈ-63в.о.

стручњаци Републичког завода за заштиту споменика културе обишли током 2019. године – укупно 21 локација.<sup>13</sup> Због ограниченог простора нећемо помињати сва спомен-обележја подигнута држављанима других земаља која постоје на тим гробљима.

### Војнички гробови у Штајерској

Према информацијама које је прибавио Краљевски конзулат Краљевине Југославије у Грацу, у Штајерској је покопано 2.718 Југословена, односно 2.533 члана бивше аустроугарске војске и 185 ратних заробљеника и цивилних интернираца Краљевине Србије.<sup>14</sup> Претпоставка конзула је била да српских и југословенских војника има сахрањених на око 250 гробаља на простору Штајерске,<sup>15</sup> али се вероватно радило о значајно мањем броју. Постоје и други подаци (из различитих извештаја и спискова) који доносе нешто другачије бројеве. То значајно отежава утврђивање правог бројног стања гробова и гробаља, као и сахрањених српских и југословенских војника на тим гробљима. Услед тога, преглед гробаља у Штајерској који дајемо у табели 1 треба узети са резервом. У табели су наведени називи места у њиховој српској варијанти или транскрипцији, затим у оригиналу (уз евентуални податак о данашњем називу места) и доступни подаци о броју сахрањених. Пошто су доступни спискови преносили различите податке о сахрањеним, ти други бројеви су дати у загради, док су на дну табеле дати најмањи могући и највећи могући број сахрањених, добијени сабирањем најнижих и највиших вредности датих у самој табели.<sup>16</sup>

Краљевски конзулат Краљевине Југославије у Грацу није имао могућности да обилази сва гробља, пре свега због недостатка финансија. Средином 1923. године известио је да су гробља са југословенским помрлим војницима и интернирцима у Грацу и околини у добром стању, а да су прибављене информације од поузданих Југословена из других крајева Штајерске о томе да су и гробови у Фелдбаху, Кнителфелду, Лебрингу, Леобену, Јуденбургу и Светом Михаелу у добром стању и да аустријске власти о њима брину подједнако као и о својим гробовима. Сви гробови су два пута годишње чишћени и сваки је имао крст, или друго обележје ако сахрањени није био хришћанин.<sup>17</sup> Следећа информација о стању гробаља је од девет година касније, из 1932. године. Краљевски конзулат Краљевине Југославије у Грацу јавља да је прегледао гробља у Грацу, Лебрингу, Лајбницу, Фелдбаху, Леобену и Јуденбургу и да су сва „ванредно“ уређена и негована.<sup>18</sup> О неким гробљима су бринуле различите организације, а међу њима и „Савез (бившег) босанско-херцеговачког 2. пешадијског пука“.<sup>19</sup>

Краљевски конзулат у Грацу је 1922. и 1923. године прибавио од аустријских власти спискове помрлих југословенских војника и интернираца и они се данас чувају у Архиву Југославије у Београду.<sup>20</sup>



**Табела 1** – преглед места у Штајерској у којима су се налазили гробови српских и југословенских војника са бројем сахрањених**Table 1** – Overview of the places in Styria in which there were graves of Serbian and Yugoslav soldiers with the number of those buried there

Р.бр.	место	Број сахрањених
1.	Адмонт (Admont)	10 (9)
2.	Адриах (Adriach)	1
3.	Ајзнерц (Eisenerz)	7
4.	Алфенц (Alfenz)	2
5.	Ангер (Anger)	1
6.	Арнфелс (Arnfels)	1
7.	Бад Аусзе (Bad Aussee)	1
8.	Брук на Мури (Bruck an der Mur)	29 (32)
9.	Вајц (Weiz )	7 (9)
10.	Вилдалпен (Wildalpen)	1
11.	Виндиш Гориц (Windisch Goritz; danas Goritz bei Radkersburg )	1
12.	Гаисхорн (Gaishorn)	1
13.	Глајсдорф (Gleisdorf)	1
14.	Гратвајн (Gratwein)	2 (1)
15.	Граткорн (Gratkorn)	2
16.	Грац, Свети Петар (Graz - Sankt Peter)	2 (1)
17.	Грац, Војно гробље (Graz – Kriegsfriedhof)	308 (401)
18.	Грац, Војничка парцела (Graz - Militär Parzele / Militärfriedhof)	465 (464)
19.	Донавиц (Donawitz)	16 (12)
20.	Ернау (Ernau)	1
21.	Јуденберг (Judenberg)	54 (81)
22.	Калванг (Kalwang)	7
23.	Капфенберг (Kapfenberg)	3
24.	Киндберг (Kindberg)	1
25.	Кнителфелд (Knittelfeld)	156 (163, 120)
26.	Краубат (Kraubath)	1
27.	Куфлак (Köflack)	1
28.	Лајбниц (Leibnitz)	10 (16)
29.	Леобен (Leoben) [Централно и општинско гробље (Zentral Friedhof, Komunal Friedhof)]	98 (86)
30.	Лебринг (Lebring)	879 (881, 874)
31.	Лицен (Liezen)	1
32.	Лојчах (Leutschach)	2
33.	Марија Цел (Maria Zell данас се зове: Mariazell)	3
34.	Милдорф код Фелдбаха (Feldbach – Mühldorf; данас се зове: Mühldorf bei Feldbach)	32 (31, 33)
35.	Милдорф*	14
36.	Мириццуслаг (Mürzzuschlag )	6
37.	Мурау (Murau)	7

\* Можда се ради о истом месту као у горњем реду, али нисмо нашли потврду томе, нити неко друго место са тим или сличним именом у Штајерској.

\*\* Нисмо успели да пронађемо место са тим називом у Штајерској. Вероватно се ради о погрешној транскрипцији при преписивању из немачких спискова, али нисмо успели ни да га повежемо са неким од других места са списка.

38.	Мурек (Mureck)	4
39.	Немачки Фајстриц (Deutsch Feistritz; данас се зове: Deutschfeistritz)	2 (1)
40.	Нестелбах (Nestelbach)	3 (4)
41.	Нојберг (Neuberg)	2
42.	Нојмаркт (Neumarkt)	6
43.	Остервиц (Osterwitz)	1
44.	Пасајл (Passail)	2
45.	Пегау ф. Фајстриц (вероватно Peggau f. Feistritz, што би одговарало данашњим местима Peggau и Deutschfeistritz која су суседна насеља)	1
46.	Пелс (Pöls)	1
47.	Пишелсдорф (Pischelsdorf)	5
48.	Радкерсбург (Radkersburg)	37 (39)
49.	Рајн (Rein)	15 (1)
50.	Риабад **	1
51.	Ротенман (Rottenmann)	24 (25)
52.	Свети Дух (Heiligen Geist)	1
53.	Свети крст на Вазену (Heiligenkreuz am Waasen)	1
54.	Свети Леонард (Sankt Leonhard(t))	1
55.	Свети Марајн у Пикелбаху (Sankt Marein am Pickelbach)	2 (1)
56.	Свети Михаел (Sankt Michael )	52 (61, 49)
57.	Свети Освалд (Sankt Oswald)	1
58.	Свети Стефан (Sankt Stefan)	1
59.	Селцтал (Selztal)	2
60.	Семриах (Semriach)	1
61.	Собот (Soboth)	2
62.	Талерхоф (Thalerhof)	6
63.	Трофајах (Trofaiach)	7 (8, 9)
64.	Фелдбах (Feldbach)	85 (90, 66)
65.	Фелдкирхен (Feldkirchen)	1
66.	Фирстенфелд (Fürstenfeld)	4
67.	Фрауенберг (Frauenberg)	3
68.	Фојтсберг (Voitsberg)	10 (11)
69.	Халбенрајн (Halbenrain)	2
70.	Хартберг (Hartberg)	4
71.	Хифлау (Hiefau)	2 (4)
72.	Шванберг (Schwanberg)	1
73.	Шладминг (Schladming )	7 (6)
74.	Шедер (Schöder)	2 (1)
75.	Шпилфелд (Spielfeld)	1
76.	Шпитал на Семерингу (Spittal am Semering)	3
77.	Штајнберг (Steinberg)	1
78.	Штраден (Straden)	2
79.	Штрасганг (Strassgang)	38 (34)
	<b>Најмањи пописани број сахрањених</b>	<b>2375</b>
	<b>Највећи пописани број сахрањених</b>	<b>2645</b>

### Грац, Централно гробље, Ратничко гробље војника из Првог светског рата (Graz, Zentralfriedhof, Kriegsfriedhof/Internationaler Soldatenfriedhof)

<sup>21</sup> АЈ-63в.о.: 1922–1933. и без године, Грац (Штајерска) – Писмо Краљевског конзулата у Грацу Пов. Бр. 348 од 11. јула 1933. године.

<sup>22</sup> Исто као нап. 16.

<sup>23</sup> АЈ-63в.о.: 1921–1934, Наша војничка гробља у Аустрији – Извештај Р. Јосића из 1933; исто, 1922–1933. и без године, Грац (Штајерска).

Током Првог светског рата део умрлих аустроугарских војника у Грацу је првобитно сахрањиван на Војничкој парцели (Militärfriedhof) Централног гробља у Грацу. Ова парцела је и пре рата служила за сахрану преминулих војних лица. Међутим, како се смртност повећавала, јавила се потреба за додатном локацијом, па је тако на Централном гробљу крајем 1914. године формирано ново одељење, које је касније названо Ратничко гробље (Kriegerfriedhof) или Гробље јунака.<sup>21</sup> Поред тога, у предграђима и околини Граца налазило се још неколико војничких гробља.

Према југословенским подацима, на Војничкој парцели било је сахрањено 464 или 465 српских и југословенских војника, од чега најмање 29 српских ратних заробљеника, а на Ратничком гробљу њих 308 или 401, од чега најмање 15 или 16 српских ратних заробљеника.<sup>22</sup>

Почетком тридесетих година XX века власти Граца су одлучиле да ликвидирају стару Војничку парцелу и војнике који су у њој сахрањени пребаци у костурницу која би се изградила на Ратничком гробљу. Саграђена гробница је имала 69 m<sup>3</sup> простора и била је предвиђена за 1.750 посмртних остатака аустроугарских војника. Изнад гробнице је био подигнут привремени споменик са натписом „Провизоријум – овде леже аустро-угарски војници“, а било је предвиђено да га касније замени монументални споменик. На ратничком гробљу је већ тада постојао споменик у облику крста, који се сачувао до данас. Ексхумације су започете 1933. године и настављене 1934. године. За војнике страних држава који су били сахрањени на војничкој парцели било је предвиђено да им се подигну засебне костурнице и споменици над њима.<sup>23</sup> Међутим, нема прецизних података о томе шта се десило са привременом костурницом. Нисмо нашли њен помен у каснијим годинама, а ни данас не постоји на гробљу у Грацу.

1. Грац, Централно гробље, Ратничко гробље војника из Првог светског рата (фото Павле Марјановић, 29. јул 2019)

1. Graz, Central Cemetery, War cemetery for the soldiers from WWI (Photo taken by Pavle Marjanović, 29 July 2019)



<sup>24</sup> РЗЗЗСК; *Österreichisches Schwarzes Kreuz*: 276, 286. Имена дела сахрањених војника се могу видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2012/graz\\_zentralfrdhf\\_steiermark\\_wk1\\_a-b\\_oesterr.html](http://www.denkmalprojekt.org/2012/graz_zentralfrdhf_steiermark_wk1_a-b_oesterr.html) и другим страницама које се налазе на ову (последњи преглед 28. августа 2019).

<sup>25</sup> Redžić 1991: 201; Neumayer, Schmidl 2008a: 61.

<sup>26</sup> Schachinger 1996: 297–298; [http://www.denkmalprojekt.org/2009/lebring\\_kgs\\_wk1\\_teil1\\_stmk\\_oe.htm](http://www.denkmalprojekt.org/2009/lebring_kgs_wk1_teil1_stmk_oe.htm) (последњи преглед 27. августа 2018).

<sup>27</sup> Исто као нап. 16.

<sup>28</sup> Према подацима Црног крста, реч је о 1.663 војника, док се на спомен-плочи на самом гробљу налазе подаци за 1.670, *Österreichisches Schwarzes Kreuz*: 276, 291.

<sup>29</sup> *Österreichisches Schwarzes Kreuz*: 276.

<sup>30</sup> РЗЗЗСК. Имена сахрањених се могу видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2009/lebring\\_kgs\\_wk1\\_teil1\\_stmk\\_oe.htm](http://www.denkmalprojekt.org/2009/lebring_kgs_wk1_teil1_stmk_oe.htm) (последњи преглед 28. августа 2018).

Највероватније се од градње костурнице одустало, а пренети посмртни остаци су сахрањени на Ратничком гробљу.

Црни крст данас поседује имена 334 војника које води као Србе и 245 које води као Босанце, а који су сахрањени на овом гробљу. Укупан број страдалих војника на овом гробљу је преко 5.000 из једанаест нација.<sup>24</sup>

Ратничко гробље војника из Првог светског рата налази се у западном делу Централног гробља у Грацу. Простире се на већој површини, састављеној од неколико парцела. По целом простору се налазе надгробна спомен-обележја у облику крста, израђена од бетона или гранита. Са обе стране ових надгробника постављене су овалне металне плочице са подацима о сахрањеним војницима. Поред њих, постоји и неколико другачијих надгробних обележја, која су породице подигле својим страдалим рођацима. Један од таквих споменика посвећен је и Милораду Живојиновићу (Milirad Zivojinovic), мајору аустроугарске војске, чије име и презиме говоре да је вероватно реч о особи српског порекла. На гробљу се налази и више других спомен-обележја – споменик посвећен страдалим Италијанима, споменик посвећен војницима пренетим на ово гробље са гробља у Талерхофу, као и централно спомен-обележје у форми масивног крста на постољу, израђено од камена.

### Лебринг, Војничко гробље из Првог светског рата (Lebring – St. Margarethen, Waldfriedhof)

Војничко гробље Лебринг налази се ван насеља, југоисточно од места Лебринг – Света Маргарета (Lebring – St. Margarethen).

У мају 1915. године Лебринг је постао седиште 2. босанско-херцеговачке регименте (пука), првобитно стациониране у Грацу.<sup>25</sup> Део војника који је умро приликом боравка у кампу за обуку, баш као и они који су умрли у војној болници, сахрањени су на овом гробљу. Овде се налазио и један од већих заробљеничких логора, тако да су и војници који су умрли у њему сахрањени на овом гробљу. После рата, на ово гробље су пренети и посмртни остаци војника који су првобитно били сахрањени у Фелдкирхену (Feldkirchen) и Лајбницу (Leibnitz).<sup>26</sup>

Према југословенским подацима овде је сахрањено око 880 војника југословенског порекла, од чега је било 26 српских ратних заробљеника.<sup>27</sup> Према подацима Црног крста на гробљу је сахрањено 1670 војника страдалих током Првог светског рата.<sup>28</sup> Углавном се ради о аустроугарским војницима – њих 1233, од чега је 805 пореклом из Босне и Херцеговине, али ту је и 437 ратних заробљеника из Италије, Румуније, Русије и Србије.<sup>29</sup> Црни крст поседује имена сахрањених 36 Срба, 816 Босанаца и 5 особа које се воде као Југословени, што је укупно 857 особа са југословенског простора.<sup>30</sup>

Гробље се састоји од појединачних гробница, које су обележене дрвеним надгробним обележјем. За хришћанске војнике обележје је у форми крста са кривоугаоником, а за оне исламске вероисповести пореклом из Босне у форми нишана на чијем врху се



2. Лебринг, Војничко гробље из Првог светског рата (фото Павле Марјановић, 29. јул 2019)

2. Lebring, Military cemetery from WWI (Photo taken by Pavle Marjanović, 29 July 2019)



<sup>31</sup> Neumayer, Schmidl 2008b: 151.

<sup>32</sup> Österreichisches Schwarzes Kreuz: 291.

<sup>33</sup> Исто као нап. 16.

налази фес. Међутим, изгледа да је у пракси долазило и до случајева да испод нишана са фесом буду сахрањене и особе за које се на основу имена и презимена може претпоставити да су можда ипак били хришћани, а не муслимани. Навешћемо само пример извесног Стојана Цветковића, који је сахрањен под нишаном, а крај чијег имена пише да је био Србин (вероватно се ради о ратном заробљенику). На овим обележјима су постављене овалне металне плочице, које садрже податке о сахрањеном војнику. На неким од њих се налази и Гвоздени крст, што говори о томе да су ти војници били носиоци овог војног одликовања. Уз западну ограду гробља налази се и један дрвени крст, нешто већи од осталих, на ком се налазе четири плочице са именима страдалих.

На гробљу се налази и неколико спомен-обележја посвећених свим или одређеним групама војника. У задњем делу гробља се налази спомен-обележје за све сахрањене војнике. Оно је у форми великог крста и урађено је од камена. Са обе његове стране се налазе метални панои са исписаним именима сахрањених војника. Поред тога, посебна спомен-обележја постоје за војнике из Босне и Херцеговине (подигнуто 1998),<sup>31</sup> Италије (подигнуто 2004) и из Русије. Између гробних места је распоређено и више стаклених панова на којима се налазе различите информације из историје Првог светског рата, постојања самог гробља и активности које се реализују у оквиру сећања на војнике страдале током Првог светског рата. Гробље је ограђено дрвеном оградом, с тим што се на улазу налази монументална зидана капија, на чијем врху је крст.<sup>32</sup>

### Леобен (Leoben), месно гробље са две ратничке парцеле страдалих током Првог светског рата

На месном гробљу у Леобену налазе се две парцеле на којима су сахрањени војници страдали током Првог светског рата. Према југословенским подацима, у Леобену је било сахрањено 86 или 98 војника са југословенског простора, од чега су њих тројица били ратни заробљеници из српске војске.<sup>33</sup> Према данашњим

<sup>34</sup> *Österreichisches Schwarzes Kreuz*: 276.

<sup>35</sup> Део имена војника сахрањених у овој гробници може се видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2014/leoben\\_kriegsgraeber\\_bez-leoben\\_steiermark\\_wk1\\_wk2\\_oesterr.html](http://www.denkmalprojekt.org/2014/leoben_kriegsgraeber_bez-leoben_steiermark_wk1_wk2_oesterr.html) (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>36</sup> Део имена војника сахрањених у овој гробници може се видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2014/leoben\\_ir-nr11\\_bez-leoben\\_steiermark\\_wk1\\_oesterr.html](http://www.denkmalprojekt.org/2014/leoben_ir-nr11_bez-leoben_steiermark_wk1_oesterr.html) (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>37</sup> *Österreichisches Schwarzes Kreuz*: 298. Имена сахрањених се могу видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2013/st.michael\\_fh-d-k.u.k.reservespitals\\_bz-leoben\\_steiermark\\_oe.html](http://www.denkmalprojekt.org/2013/st.michael_fh-d-k.u.k.reservespitals_bz-leoben_steiermark_oe.html) (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>38</sup> Исто као нап. 16.

<sup>39</sup> РЗЗСК.

подацима Црног крста, на ове две парцеле налази се сахрањено 195 војника,<sup>34</sup> али није познато колико је њих из Србије или са југословенског простора.

Прва парцела се састоји од појединачних камених надгробника у облику крста, поређаних у два реда. На њима су, са обе стране, уклесани подаци о преминулим. У задњем делу парцеле налази се спомен-обележје посвећено страдалим Италијанима. На основу натписа на споменицима види се да се ради о аустро-угарским војницима и, у мањем броју, ратним заробљеницима из Румуније, Италије и Русије. Међу аустроугарским војницима има оних који су служили у босанским региментама и који имају српска имена.<sup>35</sup>

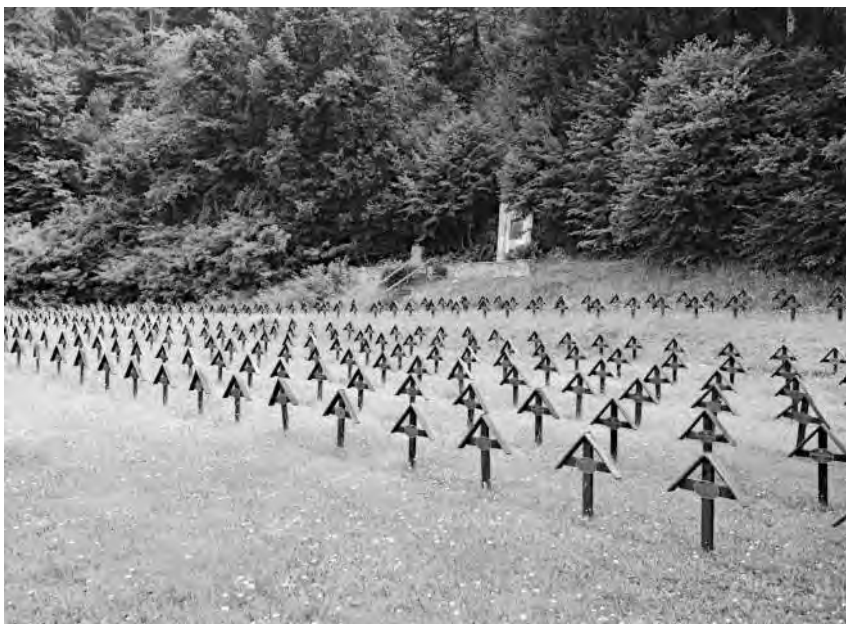
На другој парцели нема појединачних спомен-обележја, али постоји шест симболичних спомен-обележја у облику крста и централни споменик, такође у форми крста, ослоњен на кубични постамент. Са све четири стране постамента, као и на подножју крста, налазе се мермерне плоче, на којима су уклесана имена војника сахрањених у тој парцели. Међу именима су два за које је наведено да су били српски војници, а распознају се и она за која се с правом може претпоставити да припадају војницима српског порекла.<sup>36</sup>

### Свети Михаел (Sankt Michael), Војничко гробље из Првог светског рата

У месту Свети Михаел у Горњој Штајерској налази се војничко гробље из Првог светског рата, у ком су заједно сахрањени аустроугарски војници и ратни заробљеници из Србије, Русије и Италије, али и неколико страдалих током Другог светског рата.<sup>37</sup> Према југословенским подацима, у овом месту је било сахрањено југословенских војника између 49 и 61.<sup>38</sup> Међутим, према данашњим подацима Црног крста, на овом гробљу се налази сахрањено само пет војника из Босне.<sup>39</sup>

3. *Свети Михаел, Војничко гробље из Првог светског рата (фото Павле Марјановић, 30. јул 2019)*

3. *Sankt Michal, Military cemetery from WWI (Photo taken by Pavle Marjanović, 30 July 2019)*



<sup>40</sup> *Österreichisches Schwarzes Kreuz*: 290.

<sup>41</sup> Исто као нап. 16.

<sup>42</sup> РЗЗЗСК.

<sup>43</sup> *Österreichisches Schwarzes Kreuz*: 276, 285.

<sup>44</sup> Исто као нап. 16.

<sup>45</sup> *Österreichisches Schwarzes Kreuz*: 276, 285 (ова публикација наводи два различита податка за укупан број сахрањених током Првог светског рата: 952 и 939); РЗЗЗСК.

На гробљу се налазе појединачне гробнице обележене дрвеним крстовима са кровом, на којима се налази овална метална плочица са подацима о сахрањеном. На неким плочицама се налази представа Гвозденог крста. Спомен-обележје посвећено свим сахрањеним војницима постављено је на платоу изнад гробља.

### Кнителфелд (Knittelfeld), Гробље хероја (Heldenfriedhof)

Поред месног гробља у Кнителфелду налази се веће војничко гробље, на ком је сахрањено око 2.800 војника и цивила страдалих током оба светска рата.<sup>40</sup> Део њих је пренет овде са других гробаља у Штајерској. Према југословенским подацима, у овом месту је било сахрањено између 120 и 156 југословенских војника страдалих током Првог светског рата, од чега 31 српски ратни заробљеник.<sup>41</sup> Према данашњим подацима Црног крста, на гробљу се налази сахрањен један српски ратни заробљеник и 83 војника из Босне, укупно 84 војника са југословенског простора (којима се знају имена).<sup>42</sup>

На травнатим парцелама гробља равномерно су распоређени камени крстови са подацима о једном или неколико сахрањених војника. У средишњем делу гробља налази се плато којим доминира велики метални крст обојен у црно и на ком се налазе сијалице, тако да ноћу светли. Испред њега, у круг су распоређене овеће спомен-плоче од мермера, на којима су уклесана имена страдалих војника. Имена су распоређена према послератним државама, тако да се имена српских и југословенских војника наводе испод натписа „SHS“.

### Милдорф код Фелдбаха (Mühldorf bei Feldbach), Војничко гробље (Soldatenfriedhof)

У Милдорфу код Фелдбаха налази се војничко гробље, на ком су сахрањени војници страдали током оба светска рата.<sup>43</sup> Према југословенским подацима, на овом гробљу било је сахрањено 31, 32 или 33 српска и југословенска војника, док је на другим местима у Фелдбаху било сахрањено њих још вероватно 66.<sup>44</sup> Међу укупно нешто мање од 1.000 војника из Првог светског рата чији посмртни остаци почивају на овом гробљу, Црни крст данас поседује имена за 43 Србина и 20 Босанаца, укупно 63 војника са југословенског простора.<sup>45</sup>

По целом простору гробља налазе се надгробни споменици од камена у форми крста. На њима су уклесани подаци о страдалима, и то са обе стране обележја, најчешће за по два војника са сваке стране. У средишњем делу доњег дела гробља налазе се три групне гробнице, обележене спомен-плочама, положеним на земљу – по једна за руске, италијанске и аустроугарске војнике. На надгробним споменицима и на спомен-плочи изнад гробнице са аустроугарским војницима распознају се и имена и презимена која говоре о вероватно српској народности појединих страдалих. У горњој половини гробља налази се и централно спомен-обележје у форми великог крста од дрвета.



### Донавиц (Donawitz), месно гробље, гробница страдалих у Првом светском рату

<sup>46</sup> Исто као нап. 16.

<sup>47</sup> АЈ-393: VII, Наша гробља у Штајерској; [http://www.denkmalprojekt.org/2013/donawitz\\_gde-leoben\\_bz-leoben-steiermark\\_oe.html](http://www.denkmalprojekt.org/2013/donawitz_gde-leoben_bz-leoben-steiermark_oe.html) (последњи преглед 29. августа 2019); <http://www.kulturatlas.at/aut-st/page/00077358.htm> (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>48</sup> РЗЗЗСК.

На месном гробљу у Донавицу, делу Леобена, налази се војнички спомен-комплекс посвећен страдалим војницима у два светска рата. Према југословенским подацима, на овом гробљу је било сахрањено 12 или 16 југословенских војника, од чега је 12 било српске националности.<sup>46</sup>

Спомен-комплекс се састоји од две гробнице са посмртним остацима војника страдалих током Првог светског рата, које се налазе у централном делу комплекса, спомен-обележја војника страдалих у Првом светском рату, које је у јужном делу, и споменика војницима страдалим у Другом светском рату, који је у северном делу, наспрам првопоменутог споменика. Гробнице нису посебно обележене, али се виде поклопци који стоје на улазима у њих – један је од камена, други од метала. Спомен-обележје посвећено војницима страдалим током Првог светског рата састоји се од пет елемената – централно се налази овећи камени крст, са чијих страна су по два камена квадра, на којима су мермерне плоче са подацима о похрањеним војницима. Међу именима исписаним на њему налазе се и имена Срба ратних заробљеника, као и имена југословенских војника.

Пре наведеног спомен-обележја, код ових гробница је било подигнуто друго спомен-обележје. Наиме, Штајерски земаљски савез ратних жртава, удовица и сирочади је 1932. године, захваљујући прилозима својих чланова, подигао спомен-обележје на овом гробљу. Споменик је урадио бечки вајар Фриц Вотруба (Fritz Wotruba). Састоји се од неколико камених блокова, наслаганих један на други, са комеморативним натписима. Један од средишњих камених блокова исклесан је у предимензионирану људску главу. Неколико година касније, услед политичких промена у Аустрији, споменик је склоњен на другу локацију, да би 1988. године био постављен у једном парку у Донавицу.<sup>47</sup>

### Шедер (Schöder), месно гробље, гробница страдалих током Првог светског рата

У оквиру месног гробља у Шедеру налази се гробница у којој је сахрањено петорица ратних заробљеника из Пољске, Русије и Србије преминулих у новембру 1918. године. Двојица од њих су српски ратни заробљеници.<sup>48</sup>

Над гробницом се налази дрвено спомен-обележје. Оно се састоји од дрвеног правоугаоног стуба, који је у горњем делу саставни део крста, док се иза самог крста налази полеђина у облику ромбоида. Цео крст је наткривен. У дну крста се налази војнички шлем, а на средини метална плочица са текстом на немачком језику који говори о томе да су ту сахрањена петорица ратних заробљеника. Сама гробница је озидана и засађено је украсно растиње. Спомен-обележје је обновљено 2014. године од стране аустријског удружења Österreichischer Kameradschaftsbund (ÖКВ).





4. Донавиц, месно гробље, гробница сѣрадалих у Првом свейском райѣ. Садашњи изглед гробница и сѣоменика и некадашњи изглед сѣоменика Фрица Воѣрубѣ (фѣѣѣ Павле Марјановић, 30. јул 2019; AJ 393: F1)



4. Donawitz, Local cemetery, Grave of those perished in WWI. Present-day appearance of the graves and monuments, and the former appearance of the monument of Fritz Wotruba (Photo taken by Pavle Marjanović, 30 July 2019; AJ 393: F 1)



5. Шедер, месно гробље, гробница сѣрадалих љѣѣѣѣ Првог свейског райѣ (фѣѣѣ Павле Марјановић, 30. јул 2019)

5. Schöder, Local cemetery, Grave of those perished during WWI (Photo taken by Pavle Marjanović, 30 July 2019)

<sup>49</sup> Österreichisches Schwarzes Kreuz: 276; РЗЗЗСК; исто као нап. 16.

<sup>50</sup> АЈ-393: 1923, акт бр. 4658 – Писмо 4080/823 од 17. септембра 1923. године генералног конзула др Лазе Бајића Министарству вера.

### Фирстенфелд (Fürstenfeld), споменик на месном гробљу посвећен страдалим у Првом светском рату

У задњем (северном) делу месног католичког гробља у Фирстенфелду налази се споменик посвећен војницима страдалим током Првог светског рата. Нисмо пронашли податак да се ради евентуално о костурници. Према подацима Црног крста, у овом месту је сахрањено 40 војника страдалих током Првог светског рата, док се на споменику налази уклесано 30 имена. Углавном је реч о аустроугарским војницима, уз неколико ратних заробљеника. Један од њих је и из Србије. Ради се о Славковић Чедомиру (Slacovits Sedomir), преминулом 18. јуна 1918. године. Данас се овај војник у документацији Црног крста води као југословенски, док је Краљевина Југославија имала податак да су у Фирстенфелду, поред њега, сахрањена још три југословенска војника.<sup>49</sup>



6. Фирстенфелд, споменик на месном гробљу посвећен страдалим у Првом светском рату (фото Павле Марјановић, 29. јул 2019)

6. Fürstenfeld, Monument at the local cemetery, dedicated to those perished in WWI (Photo taken by Pavle Marjanović, 29 July 2019)

Споменик је израђен од камена. Састоји се од великог крста у средини, док му се са леве и десне стране налазе прво још по три крста, а затим и плоче са именима страдалих војника. Испод плоча леже два лава, окренута ка средишњем крсту.

### Гробља у Тиролу

Краљевина Југославија и њена дипломатска представништва, као и свештеночувар Мишић, имали су мало информација о постојању, а посебно о стању, гробова српских и југословенских војника и интернираца у Тиролу. Једна од ретких информација добијена је током пролећа 1923. године, када је свештеночувар Мишић, обилазећи паству у Тиролу, посетио и војна гробља у Амрасу, Прадлу и Куфштајну, и видео да су у „најбољем реду“.<sup>50</sup> Као што смо навели за Штајерску, и за Тирол постоји више спискова са разли-



<sup>51</sup> Табела је урађена на основу АЈ-393: 1923, akt br. 4658 – Spisak grobova naših vojnika i interniraca pomrlih u ropstvu od 1914–1918. g. u Austriji, koji su od sada zabilježeni уз Писмо 4080/823 од 17. септембра 1923. године генералног конзула др Лазе Бајића Министарству вера; АЈ-63в.о.: Табеларни преглед ратничких гробова С.Х.С. у Аустрији; Лукић 2017: 26–29, 35–36.

<sup>52</sup> <https://gis.tirol.gv.at/kunstkatasterpdf/pdf/72805.pdf> (последњи преглед 28. августа 2019).

<sup>53</sup> Österreichisches Schwarzes Kreuz: 326, 338. Имена се могу видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2009/innsbruck\\_ostfrdh\\_wk1\\_tirol.htm](http://www.denkmalprojekt.org/2009/innsbruck_ostfrdh_wk1_tirol.htm) (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>54</sup> Исто као нап. 51; Р333СК.

читим подацима о бројевима гробаља и сахрањеним српским и југословенским војницима. Због тога и преглед гробаља у Тиро-лу, који дајемо у табели 2, треба узети са резервом. Ту су наведе-ни називи места у њиховој српској варијанти или транскрипцији, затим у оригиналу и доступни подаци о броју сахрањених. На дну табеле су дати најмањи могући и највећи могући број сахрањених, добијени сабирањем најнижих и највиших вредно-сти датих у самој табели.<sup>51</sup>

**Табела 2** – *Преглед места у Тиро-лу у којима су се налазили гробови српских и југословенских војника са бројем сахрањених*

**Table 2** – *Overview of the places in Tyrol in which there were graves of Serbian and Yugoslav soldiers with the number of those buried there*

Р.бр.	место	Број сахрањених
1.	Амрас (Amras) [Инсбрук (Innsbruck)]	29 (21, 26)
2.	Прадл (Pradl) [Инсбрук (Innsbruck)]	38 (35,41)
3.	Хал (Hall)	1
4.	Кицбил (Kitzbühel)	2 (1)
5.	Волдоп (Volldöb)	1
6.	Куфштајн (Kufstein)	6 (2)
7.	Лиенц (Lienz)	4 (1, 2)
	<b>Најмањи пописани број сахрањених</b>	<b>62</b>
	<b>Највећи пописани број сахрањених</b>	<b>84</b>

Међутим, југословенски органи нису оставили траг да су знали и за постојење сахрањених српских и/или југословенских војника у местима Свети Јохан у Тиро-лу (St. Johan in Tirol), Кар-тич (Kartitsch) и Вергл (Wörgl), као и за спомен-плочу у Амлаху (Amlach).

### **Инсбрук, Прадл (Innsbruck, Pradl), Крипта страдалих у Првом светском рату (Krypta)**

У Прадлу, делу Инсбрука, налази се Главно источно гробље Инсбрука (Hauptfriedhof Ost), а у оквиру њега крипта са посмрт-ним остацима аустроугарских војника и ратних заробљеника из Русије, Румуније, Црне Горе и Србије, страдалих током Првог светског рата у Инсбруку и преминулим у његовим болницама. Зидане је започето 1916, а завршено 1930. године.<sup>52</sup> У Крипти је похрањено укупно 1.808 војника.<sup>53</sup> Према југословенским подацима, у њој је било сахрањено око 40 војника југословенског порекла, док Црни крст данас располаже именима за њих 54.<sup>54</sup> На плочама у самом објекту налазе се посебно одвојена имена три црногорска и 36 српских ратних заробљеника.

Крипта се налази у источном делу гробља. Мањим делом чак излази из гробља на улицу (зидана ограда гробља је наслоњена на крипту). Сам објект се састоји из костурнице, која је изнад нивоа тла, прекривена земљом, тако да је на тај начин формирано брдашце. Над костурницом се налази капела рађена у неокласи-цистичком стилу са примесама романтизма. До ње се долази каменим степеништем. Капела је квадратне основе, уз избачени

7. Инзбрук, Прадл, Крипта страдалих  
у Првом светском рату (фото  
Павле Марјановић, 2. август 2019)

7. Innsbruck, Pradl, Crypt with the  
perished in WWI (Photo taken by  
Pavle Marjanović, 2 August 2019)



олтарски простор, са шестостраном куполом и тремом, а на врху се налази метални крст. Улаз у трем је прекривен двосливним кровом, на чијем врху је постављен камени крст. Са стране се налазе по два коринтска стубића. Заблатни део је украшен мозаиком, у ком се истиче представа са мачем и лаворовим венцем и године самог рата „1914 1918“. Две бифоре налазе се са предње стране трема, док су са стране лучни пролази, али тренутно затворени ниском металном оградом. Унутар трема, а испод дрвених греда крова, налазе се камене конзоле са четири различите представе људских ликова. Портал је украшен двама каменим стубовима са стране. На врху једног су флорални елементи, а на другом два медаљона, у којима су представљене две птице, које гледају једна у другу и додирују се кљуновима. Стубови држе конзоле украшене геометријским мотивима. Над њима се полукружно пружа венац од камена са уклесаним флоралним и геометријским мотивима. Зидови са стране капеле садрже по три следе аркаде. Са задње стране се налазе четири отвора – два са стране и два на олтарском делу. Прозори на олтару су урађени у витражу. По средини олтарског дела је постављена спомен-плоча, на којој је текст на немачком језику, пригодног садржаја, који говори о овом објекту. Са свих страна куполе налази се по бифора. На зидовима у унутрашњости крипте налазе се спомен-плоче са именима војника похрањених ту. На плочама се налазе и имена 36 Срба и три Црногорца. Изнад ниша у којима су плоче налази се мозаик, који се пружа укруг. Он је украшен флоралним елементима и садржи натпис на немачком, који говори да је објект подигнут као сећање на војнике страдале током рата. У средини капеле је улаз у крипту, док се у олтарском простору налази украшени метални крст, на ком је на немачком језику написано да је ту сахрањено 1.808 војника страдалих од 1915. до 1918. године.



<sup>55</sup> *Österreichisches Schwarzes Kreuz*: 326, 336. Имена се могу видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/covers\\_oe/tirol.htm](http://www.denkmalprojekt.org/covers_oe/tirol.htm) (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>56</sup> Исто као нап. 51.

<sup>57</sup> РЗЗЗСК.

### Инзбрук, Амрас (Innsbruck, Amras), Војничко гробље

У Амрасу, који је данас део Инзбрука, налази се велико војничко гробље, на ком су сахрањени војници страдали у ратовима 1796–1797. и 1799. године између Аустрије и Француске и у оба светска рата. Укупан број сахрањених војника из Првог светског рата је 3.645 (од чега је на италијанском делу гробља 620).<sup>55</sup> Према југословенским подацима, овде је сахрањено између 21 и 29 југословенских војника.<sup>56</sup> Данас Црни крст располаже са именима њих 20.<sup>57</sup>



8. *Инзбрук, Амрас, Војничко гробље* (фото Павле Марјановић, 2. 8. 2019)

8. *Innsbruck, Amras, Military cemetery* (Photo taken by Pavle Marjanović, 2 August 2019)

Као посебне целине у оквиру овог гробља могу се издвојити гробље Италијана страдалих током Првог и Другог светског рата и део на ком су сахрањени војници Црвене армије страдали током Другог светског рата. Остали део гробља су парцеле са гробницама аустроугарских војника и ратних заробљеника из Првог светског рата, као и немачких војника, ратних заробљеника и других затвореника и жртава национал-социјализма из Другог светског рата. На овим парцелама се налази читав низ различитих спомен-обележја. Део гробница је обележен металним крстовима, украшеним на различите начине, са плочицама, на којима су подаци о сахрањеним војницима. На плочицама се налазе подаци о једном, два или више војника. Други део гробница, са већим бројем војника, обележен је различитим каменим обележјима, на којима су металне плоче са подацима о сахрањенима. Та спомен-обележја су у форми нижих или виших стубова, са равним или заобљеним горњим делом или у облику који подсећа на храм. На посебној парцели су сахрањивани војници из Босне и Херцеговине и њихови гробови су обележени каменим нишанима на чијем врху је фес обојен у црвено (са кићанком у црној боји). На нишане су постављене металне плочице, које садрже податке о сахрањеном војнику. Поред тога, ту је и неколико општих спомен-обележја, као и централно спомен-обележје за све војнике сахрањене на гробљу. На њему се налази распеће, као и три металне плоче већих димензија, на којима су подаци о војницима страдалим током Првог светског рата.

<sup>58</sup> Österreichisches Schwarzes Kreuz: 326, 382–383. Имена се могу видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2009/innsbruck-pradl\\_kgs\\_wk1\\_tiroel\\_oe.htm](http://www.denkmalprojekt.org/2009/innsbruck-pradl_kgs_wk1_tiroel_oe.htm) (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>59</sup> P333СК.

### Инзбрук, Прадл (Innsbruck, Pradl), Старо аустроугарско војничко гробље (K & K Militär Friedhof; Alter Militärfriedhof)

У Прадлу, делу Инзбрука, налази се војничко гробље, у ком су још пре Првог светског рата сахрањивана аустроугарска војна лица умрла током дужности. Отпочињањем Првог светског рата на њему су сахрањивани и војници преминули током рата. Пракса сахрањивања војних лица умрлих у мирнодопско време је настављена и касније. Војна лица су имала могућност да откупе гробнице, па су тако неке од њих постале породичне. На гробљу је сахрањено укупно 353 војника страдала током Првог светског рата.<sup>58</sup> Црни крст данас располаже именима десеторице војника југословенског порекла сахрањених на овом гробљу.<sup>59</sup> Међутим, поред имена која се налазе на списку Црног крста, на самим надгробним обележјима постоји још имена која су очигледно јужнословенска.

На гробљу постоје четири мање целине на којима су сахрањивани војници страдали током Првог светског рата, премда су све четири практично повезане.

Први и највећи део је у југоисточној четвртини гробља и заузима две парцеле. На њему се налазе четири реда камених спомен-обележја равномерно распоређених. Предња страна спомен-обележја је у форми крста, у чијој средини се налази метална плочица, на којој су подаци о сахрањеним војницима. На већини плочица се налазе два имена, а на једној три.

Друга целина је источно од претходне, уза зид гробља. На самом зиду гробља налазе се надгробне спомен-плоче за оне сахрањене уза зид. Спомен-плоче су од камена, правоугаоног облика, са заобљењем у форми овалног полукруга на врху, с тим да се његове ивице у дну полукруга отварају у страну. Горња и доња ивица спомен-обележја су посебно истакнуте. У средишту горњег дела спомен-обележја налази се уклесан крст, док се на средини налази метална плочица, која садржи податке о преминулом. На плочицама се налазе по два имена.

9. Инзбрук, Прадл, Старо  
аустроугарско војничко гробље  
(фото Павле Марјановић,  
2. август 2019)

9. Innsbruck, Pradl, Old  
Austro-Hungarian military cemetery  
(Photo taken by Pavle Marjanović,  
2 August 2019)



<sup>60</sup> *Österreichisches Schwarzes Kreuz*:

326. Имена се могу видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2013/lien\\_z\\_bez-lienz\\_tiro\\_l\\_wk1\\_oesterr.html](http://www.denkmalprojekt.org/2013/lien_z_bez-lienz_tiro_l_wk1_oesterr.html) (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>61</sup> Исто као нап. 51; РЗЗСК.

<sup>62</sup> *Österreichisches Schwarzes Kreuz*:

326. Део имена страдалих се може видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2008/kufstein\\_kgs\\_wk2\\_tiro\\_l\\_oe.htm](http://www.denkmalprojekt.org/2008/kufstein_kgs_wk2_tiro_l_oe.htm) (последњи преглед 28. августа 2019).

<sup>63</sup> Исто као нап. 51; РЗЗСК.

Трећа целина је уз југоисточни зид гробља. Чине је гробнице над којима је осам украшених металних крстова. У средини крста налази се метална плочица са подацима о сахрањеним војницима. На плочицама се налазе по два имена.

Четврта целина је уз јужни угао гробља и чине је три гробнице аустроугарских војника исламске вероисповести. Свака гробница је обележена са два камена нишана, с тим да се на једном од њих налази представа феса, такође урађена од камена. Фес је обојен у црвену боју, а његова кићанка у црну. Испод феса, у нишан је утиснута метална плочица са подацима о војнику сахрањеном у том гробу.

У централном делу гробља налази се овална капела.

### Лиенц (Lienz), војничко гробље из Првог светског рата

Поред градског гробља у Лиенцу налази се гробље из Првог светског рата. На њему је сахрањено 442 војника,<sup>60</sup> а међу њима и неколико са југословенског простора. Краљевина СХС / Југославија дошла је до податка да се ради о једном до четворице војника, док Црни крст данас располаже именима за њих петорицу.<sup>61</sup>

Гробље се састоји из већег броја правилно распоређених гробница, једне веће гробнице, централног спомен-обележја у средини гробља и капеле на врху гробља. Гробнице су ограђене малим бетонским опсезима и над њима се уздижу спомен-обележја од метала у облику крста. Она нису истоветна, већ постоји неколико варијанти. На њима се налазе металне плочице, на којима су исписана имена једног или више сахрањених војника.

### Куфштајн (Kufstein), месно гробље, војничко гробље

На месном гробљу у Куфштајну налази се мање војничко гробље посвећено војницима страдалим у оба светска рата. На њему је сахрањено неколико десетина аустроугарских војника, као и руских и српских ратних заробљеника страдалих током Првог светског рата.<sup>62</sup> Краљевина СХС / Југославија утврдила је да се на њему налази два или шест југословенских војника, док данас Црни крст располаже именима четири особе са југословенског простора.<sup>63</sup>

На источном зиду који ограђује гробље налази се спомен-плоча са именима аустроугарских војника и руских и српских ратних заробљеника страдалих током Првог светског рата. На јужном зиду гробља налази се централно спомен-обележје, израђено од камена, у форми апстрактне фигуре, у којој се разазнаје неколико крстова. Лево и десно од ове фигуре су спомен-плоче урађене у камену са именима војника из оба светска рата.





10. Крамсах, Волдой, месно гробље, војничко гробље  
(фото Павле Марјановић, 31. јул 2019)

10. Kramsach, Völdöpp, Local cemetery, Military cemetery  
(Photo taken by Pavle Marjanović, 31 July 2019)

### Крамсах (Kramsach), Волдоп (Völldop), месно гробље, војничко гробље

<sup>64</sup> Österreichisches Schwarzes Kreuz: 326, 340. Имена страдалих се могу видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2011/id\\_2222\\_kramsach\\_soldatenfriedhof.html](http://www.denkmalprojekt.org/2011/id_2222_kramsach_soldatenfriedhof.html) (последњи преглед 29. августа 2019). Исто као нап. 51; P333СК.

<sup>65</sup> Österreichisches Schwarzes Kreuz: 326. Имена страдалих се могу видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2011/sankt\\_johann\\_in\\_tirol\\_wk1\\_wk2\\_oe.html](http://www.denkmalprojekt.org/2011/sankt_johann_in_tirol_wk1_wk2_oe.html) (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>66</sup> P333СК.

У близини места Крамсах, у његовом делу Волдоп, налази се гробље у оквиру ког постоји и војно гробље са сахрањенима из оба светска рата. Међу 86 војника из Првог светског рата, налазе се и 4 Југословена, премда је Краљевина СХС / Југославија имала податак само за једног од њих.<sup>64</sup>

На гробљу се налазе спомен-обележја у форми камених громада обрађених само са једне стране. На њих су постављене металне плоче, које носе имена сахрањених војника. У задњем делу гробља налази се капела.

### Свети Јохан у Тирољу (St. Johan in Tirol), војничко гробље на месном гробљу

На месном гробљу у Светом Јохану налази се мањи меморијални комплекс посвећен страдалим војницима из оба светска рата. Према подацима Црног крста, у овом месту је сахрањено 25 војника из Првог светског рата,<sup>65</sup> од чега за њих тројицу са југословенског простора Црни крст поседује имена.<sup>66</sup> Међутим, није сигурно да ли су они сахрањени баш ту или на неким другим деловима гробља, или негде другде у овом месту.



<sup>67</sup> Österreichisches Schwarzes Kreuz:  
326.

<sup>68</sup> P333CK.

<sup>69</sup> Österreichisches Schwarzes Kreuz:  
326, 334. Имена похрањених се могу виде-  
ти на: [http://www.denkmalprojekt.org/2009/  
hall\\_in\\_tirol\\_kgs\\_wk1u2\\_tirol\\_oe.htm](http://www.denkmalprojekt.org/2009/hall_in_tirol_kgs_wk1u2_tirol_oe.htm)  
(последњи преглед 28. августа 2019).

<sup>70</sup> Исто као нап. 51.



11. Картич, Војничко гробље из Првог  
свејског рата (фото Павле  
Марјановић, 31. јул 2019)

11. Kartisch, Military cemetery from  
WWI (Photo taken by Pavle  
Marjanović, 31 July 2019)

12. Хал, месно гробље, капела  
страдалих у Првом свејском  
рату (фото Павле Марјановић,  
2. август 2019)

12. Hall, local cemetery, Chapel to the  
perished in WWI (Photo taken by  
Pavle Marjanović, 2 August 2019)

Комплексом доминира велики дрвени крст, са чије десне стране су гробови војника из Другог светског рата, а испред њега две плоче са именима војника страдалих током Првог светског рата. Југословенских имена има више од три, што говори да их је у овом месту било сахрањено више од поменуте тројице.

### Картич (Kartitsch), Војничко гробље из Првог светског рата

У месту Картич налази се војничко гробље из Првог светског рата, у ком су сахрањена 162 аустроугарска војника страдала током Првог светског рата.<sup>67</sup> Међу њима је и 27 особа са југословенског простора.<sup>68</sup>

Гробље се састоји од шест редова металних крстова, на којима су плочице са именима сахрањених. У позадини се налази капела изграђена од дрвета.

### Хал (Hall), месно гробље, капела страдалих у Првом светском рату

На месном гробљу у Халу налази се капела страдалих у Првом светском рату. Реч је о 288 војника који су умрли на лечењу у болници у овом месту.<sup>69</sup> Према југословенским подацима, у овом месту је била сахрањена једна особа југословенског порекла.<sup>70</sup>

Капела је мањи објекат, отворен са јужне стране. Источно и западно од улаза налазе се два стубића. На забату се налази исписана посвета на немачком језику. На северном зиду унутар капеле насликана је представа Богородице и Исуса Христа, док се на зидовима са три стране налазе спомен-плоче са презименима и именима страдалих војника. Међу њима се препознају и имена југословенског порекла.



<sup>71</sup> [http://www.denkmalprojekt.org/2016/kitzbuehel\\_bezirk-kitzbuehel\\_tirol\\_oe\\_neu.htm](http://www.denkmalprojekt.org/2016/kitzbuehel_bezirk-kitzbuehel_tirol_oe_neu.htm) (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>72</sup> Исто као нап. 51.

<sup>73</sup> *Österreichisches Schwarzes Kreuz*: 327; РЗЗЗСК. Имена страдалих се могу видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/2016/woergl%20\(kriegsgraeber\)\\_bezirk-kufstein\\_tirol\\_oe.html](http://www.denkmalprojekt.org/2016/woergl%20(kriegsgraeber)_bezirk-kufstein_tirol_oe.html) (последњи преглед 29. августа 2019).

<sup>74</sup> РЗЗЗСК.

<sup>75</sup> АЈ-63в.о.: Табеларни преглед ратничких гробова С.Х.С. у Аустрији; Списак наших војника и цив. заробљ. помрлих у покрајини Форарлберг. Попис сахрањених у Бреганцу у ком се могу прочитати имена српских и других југословенских војника може се видети на: [http://www.denkmalprojekt.org/oesterreich/bregenz\\_va\\_oe.htm](http://www.denkmalprojekt.org/oesterreich/bregenz_va_oe.htm) (последњи преглед 30. септембра 2019)

### **Кицбил (Kitzbüchel), капела у част жртвама Првог светског рата**

У Кицбилу, поред степеништа које води ка месном гробљу, а испод Богородичине цркве (Liebfrauenkirche), налази се споменик у форми капеле, у оквиру ког су спомен-плоче са именима страдалих током Првог светског рата. Ту су имена становника Кицбила страдалих током рата и имена аустроугарских војника умрлих у болници у том месту и сахрањених на оближњем гробљу.<sup>71</sup> Међу именима има и оних која говоре о евентуалном српском или југословенском пореклу страдалих војника. Према југословенским подацима, у овом месту је био сахрањен један или два српска или југословенска војника.<sup>72</sup>

### **Вергл (Wörgl), месно гробље, парцела страдалих у два светска рата**

На месном гробљу у Верглу налази се мања парцела на којој су сахрањени војници страдали током оба светска рата. Према подацима Црног крста, ту је сахрањено 48 особа пострадалих у Првом светском рату, од чега је најмање један са југословенског простора,<sup>73</sup> премда имена на спомен-плочама говоре да их је можда више.

У средишњем делу парцеле налазе се две металне спомен-плоче, наслоњене на мермерне носаче, на којима се налазе имена сахрањених војника.

### **Амлах (Amlach), спомен-плоча на месном гробљу**

На месном гробљу у Алмаху, на оградном зиду, налази се спомен-плоча од белог мермера за аустроугарског војника Антона Буловеца (Anton Bulovec), који је био југословенског порекла.<sup>74</sup>

### **Форарлберг (Vorarlberg)**

Форарлберг је најзападнија аустријска покрајина. У њој су била сахрањена четворица српских и/или југословенских војника, на два гробља – у Бреганцу (Breganz) и Дорнбирну (Dornbirn).<sup>75</sup>

\* \* \*

Представљени резултати досадашњих истраживања свакако имају мањкавости, и иако доносе одређен број нових података, ипак су оставила за сада отвореним многа питања. Пре свега се то односи на судбину војничких гробова о којима данас немамо података где се налазе, а у изворима су се појављивале информације о њима. Питање је да ли су уништени или су пренети на неко друго гробље. На ова питања би одговоре требала да дају нека будућа, исцрпнија истраживања.

**Извори:**

- AJ-63в.о., Архив Југославије, фонд Министарство правде Краљевине Југославије, верско одељење, Ф 230 – Аустрија.
- AJ-393:, Архив Југославије, фонд Посланство Краљевине Југославије у Аустрији, Беч – Ф1 – ЈО1.
- P333СК, Документација Републичког завода за заштиту споменика културе – Спискови добијени од Црног крста.

**Литература:**

- Бјелајац М. 2005, *Сјирадање заробљених српских војника у Првом светском рату*, Геноцид у 20. веку на просторима југословенских земаља, ур. Ј. Мирковић, Београд, 41–48.
- Бјелица С. 2015, *Сјирадање Срба у Војводини 1914. године*, Лексикон Првог светског рата у Србији, ур. С. Сретеновић, Д. Шаренац, Београд, 229–230.
- Варга Ј. 2015, *Царски и Краљевски заробљенички логор и гробље у Нађмеђеру (1914–1918)*, Трнава, Нови Сад, Београд.
- Вемић М. 2014, *Помор Срба рајних заробљеника и инјернираних цивила у аустроугарским логорима за време Првог светског рата 1914–1918*, Зборник Матице српске за друштвене науке 147/2, 201–234.
- Денда Д. 2015а, *Српски рајни заробљеници у Првом светском рату*, Први светски рат, Србија, Балкан и велике силе, ур. С. Рудић, М. Милкић, Београд, 269–289.
- Денда Д. 2015б, *Српски рајни заробљеници Централних сила*, Лексикон Првог светског рата у Србији, ур. С. Сретеновић, Д. Шаренац, Београд, 345–347.
- Ђуковић И. 2002, *Нађмеђер, аустроугарски логор за Србе 1914–1918*, Београд.
- Ђуковић И. 2005, *Геноцид над Србима у аустроугарским логорима*, Геноцид у 20. веку на просторима југословенских земаља, ур. Ј. Мирковић, Београд, 49–58.
- Ђуковић И., Лукић Н. 2017, *Нежидер, аустроугарски логор за Србе 1914–1918*, Београд.
- Лајбенишпергер Н., Мамула Ђ. 2014, *Споменици Првом светском рату између државе, закона и појединца – неколико зајажјања и примера*, Српске студије 5, 207–222.
- Лајбенишпергер Н., Џамић В., Радованац Живанов А. 2015, *Српски меморијали Првог светског рата у Чешкој и Словачкој*, Саопштења XLVII, 253–292.
- Лајбенишпергер Н., Ранковић Миладиновић И. 2018, *Гробља, гробови и костурнице српских војника и цивила из Првог светског рата у Аустрији*, Саопштења L, 367–390.
- Лукић Н. 2013, *Београђани у аустроугарским логорима 1914. године*, Годишњак града Београда LX, 109–174.
- Лукић Н., Менцл В. (Mentzel W.) 2016, *Попис умрлих Срба у логору Шојроњек/Некенмарк 1915–1918. године*, Годишњак за истраживање геноцида 8, 15–69.
- Лукић Н. 2017, *Инјернирање сјановништва и војника Краљевине Србије у аустроугарске логоре током Првог светског рата & пописи умрлих у логору Болдогасоњ/Фрауенкирхен 1914–1918*, Београд.
- Мастиловић Д. 2015, *Аустроугарска полиција према Србима у Босни и Херцеговини 1914. године*, Лексикон Првог светског рата у Србији, ур. С. Сретеновић, Д. Шаренац, Београд, 231–238.
- Поповић Љ. 1987, *Српски инјернирици у логорима Аустро-Угарске 1916. године*, Србија 1916. године, ур. Љ. Алексић, Београд, 309–320.
- Поповић Љ. 2015, *Инјернирање из Србије*, Лексикон Првог светског рата у Србији, Научни скуп Србија 1916. године, ур. С. Сретеновић, Д. Шаренац, Београд, 245–247.
- Радоевић М., Димић Љ. 2014, *Србија у Великом рату 1914–1918. Крајка историја*, Београд.

- Сегих Д. 2015, *Босанско-херцеговачки ђукови аустроугарске војске 1914. године. Проблеми национално-верске хетерогености и војно држање на српском фронту*, Ћоровићеви сусрети 2014. године: Босна и Херцеговина у Првом свјетском рату, ур. В. Максимовић, В. Мاستиловић, Гацко, 107–117.
- Стојанчевић В. 1975, *Српски инјернирци у Аустро-Угарској за време Првог свјетског рата*, Историјски часопис XXII, 149–171.
- Стојанчевић В. 1989, *Цивилни инјернирци у логорима Аустро-Угарске и Бугарске у време Првог свјетског рата*, Стварање југословенске државе 1918. године, ур. В. Чубриловић, Београд, 403–407.
- Шехић З. 2006, *Босанци и Херцеговци у војној организацији Хабзбуршке монархије 1918. године. Унутрашњи фронт. Побуне, дезертирство и немири у позадини*, Војноисторијски гласник 1–2/2006, 21–40.

\*

100 Jahre Österreichisches Schwarzes Kreuz – Kriegsgräberfürsorge. 1919–2019, Wien.

Blašković P. 1939, *Sa Bošnjacima u svjetskom ratu*, Beograd.

Hinterstoisser H. 2008, *Uniforms of the Bosnian-Herzegovinian Troops*, The Emperor's Bosniaks. The Bosnian-Herzegovinian Troops in the k.u.k. Army. History and Uniforms – 1878 to 1918, eds. C. Neumayer, E. A. Schmidl, Vienna, 188–219.

Milić M. 1992, *Jugosloveni u koncentracionom logoru Mauthausen*, Beograd.

Neumayer C., Hinterstoisser H. 2008, *The Fez*, The Emperor's Bosniaks. The Bosnian-Herzegovinian Troops in the k.u.k. Army. History and Uniforms – 1878 to 1918, eds. C. Neumayer, E. A. Schmidl, Vienna, 220–231.

Neumayer C., Schmidl E. A. 2008a, *The Bosnian-Herzegovinian units in the k.u.k. Army*, The Emperor's Bosniaks. The Bosnian-Herzegovinian Troops in the k.u.k. Army. History and Uniforms – 1878 to 1918, eds. C. Neumayer, E. A. Schmidl, Vienna, 42–93.

Neumayer C., Schmidl E. A. 2008b, *In the 'Storm of Steel': Bosnian-Herzegovinian Troops in the First World War*, The Emperor's Bosniaks. The Bosnian-Herzegovinian Troops in the k.u.k. Army. History and Uniforms – 1878 to 1918, eds. C. Neumayer, E. A. Schmidl, Vienna, 126–185.

Neumayer C., Schmidl E. A. 2008c, *Biographies of Remarkable Bosniaks*, The Emperor's Bosniaks. The Bosnian-Herzegovinian Troops in the k.u.k. Army. History and Uniforms – 1878 to 1918, eds. C. Neumayer, E. A. Schmidl, Vienna, 314–337.

Österreichisches Schwarzes Kreuz, Kriegsgräberfürsorge. *Kriegsgräber sind Gedenkstätten, Kulturdenkmäler und Mahnmale für den Frieden*. Dokumentation. 2012.

Redžić E. 1991, *Bosanskohercegovačke jedinice u sastavu austrougarske vojske*, Војноисторијски гласник 2/1991, 191–218.

Walleczek-Fritz J. 2017, *Behind the Front Line. Russian and Serbian POWs as forced labourers in Austria-Hungary and the Beginnings of the South-Western Front in 1915*, The Great War in 1915, eds. D. Denda, M. C. Ortner, Belgrade, 147–164.

Schachinger W. 1996, *Bošnjaci dolaze. 1879–1918. Elitne trupe u K. und K. armiji*, Lovran.

#### Интернет

<https://gis.tirol.gv.at/kunstkatasterpdf/pdf/72805.pdf>

[www.denkmalprojekt.org](http://www.denkmalprojekt.org)

[http://www.kulturatlas.at/aut\\_st/page/00077358.htm](http://www.kulturatlas.at/aut_st/page/00077358.htm)



---

**CEMETERIES AND OSSUARIES OF SERBIAN  
SOLDIERS FROM WWI IN THE STYRIAN AND  
TYROLEAN PARTS OF AUSTRIA**

---

During WWI, captured Serbian soldiers and interned civilians from Serbia and of Serbian origin from the area of Austro-Hungary were imprisoned in over three hundred prison camps on the territory of the Habsburg Monarchy. Those who died in these camps, as well as Austro-Hungarian soldiers of the Yugoslav origin, were buried in the prison camps', military and local cemeteries, in individual and mass graves. On the territory of the Austrian province of Styria, such cemeteries were located in at least 79 sites and over 2,500 Serbian and Yugoslav soldiers were buried there. At least 10 places with those cemeteries were located in the province of Tyrol, with around 70 buried soldiers. Most of the graves have disappeared in the meantime or they have been relocated to some other cemeteries. Today we know of 9 sites in Styria and 12 in Tyrol in which Serbian or Yugoslav soldiers were buried or their name is mentioned on the memorials in these places. The biggest cemeteries (or ossuaries) in this areas are in Graz and Innsbruck, followed by those in Lebring, Knittelfeld, Leoben, Sankt Michael, Mühlendorf bei Feldbach, Donawitz, Lienz, Kufstein, Kramsach, Kartisch and Hall, and smaller ones in Schöder and Wörgl. The monuments with data on the Serbian or Yugoslav soldiers are located in Fürstenfeld, Sankt Johann, Kitzbühel and Amlach. The paper shows these locations with reference to the data concerning whether the Serbian and Yugoslav soldiers were also buried in two cemeteries in the province of Vorarlberg.



Игор Б. Борозан\*

Универзитет у Београду,  
Филозофски факултет,  
Одељење за историју уметности

## Уобличавање и затирање сећања: споменик ослободиоцима у Врању\*\*

\* borozan.igor73@gmail.com

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта *Представе идентитетских у уметности и вербално-визуелној култури новог доба* (бр. 177001), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Посебну захвалност дугујем др Милићу Милићевићу, који ми је пружио несебичну помоћ приликом израде рада.

<sup>1</sup> Више о култури сећања в. Kuljić 2006.

<sup>2</sup> Asman 2018: 19.

<sup>3</sup> Asman 2018: 10–19.

<sup>4</sup> Asman 2018: 16.

**Апстракт:** Споменик ослободиоцима у Врању, подигнут крајем 1903. године, представља типичан војног споменика. Настао као део споменичке културе, која је пред Први светски рат обележила српско друштво, споменик је визуелизовао идеју о ослобођењу Срба у Османском царству. Академски конципирана скулптура српског војника, рад вајара Симеона Роксандића, настала је као реминисценција на ослобођење града 1878. године. Уобличена као ангажовани визуелан амблем, скулптура има меморијску функцију. Бугарски окупатори су 1916. године порушили споменик, потврдивши ствару праксу затирања меморије. На иницијативу мештана Врања, Симеон Роксандић је 1928. године обновио споменик, који је изнова постао место сећања. Обновом историјског меморијала потврђено је његово трајање у систему колективног сећања становника југоисточне Србије у периоду између два светска рата.

**Кључне речи:** Симеон Роксандић, споменик ослободиоцима у Врању, споменичка култура, затирање сећања, место сећања

**Abstract:** The monument to the liberators in Vranje, erected at the end of 1903, constitutes a military monument type. Created as a part of the monument-building culture that marked the Serbian society before WWI, the monument visualised the idea of the liberation of Serbs who lived in the Ottoman Empire. The academically conceived sculpture of a Serbian soldier, made by sculptor Simeon Roksandić, was created as the reminiscence of the liberation of the town in 1878. Shaped as an engaged visual emblem, the sculpture serves a memory function. In 1916, Bulgarian occupiers demolished the monument, thus reaffirming the old practice of memory suppression. At the initiative of the citizens of Vranje, in 1928, Simeon Roksandić restored the monument which was again positioned at the place of remembrance. The restoration of the historic memorial confirmed its duration within the system of the collective memory of the residents of south-eastern Serbia in the period between the two world wars.

**Key words:** Simeon Roksandić, monument to the liberators in Vranje, monument-building culture, place of remembrance

У склопу културе сећања споменици имају важно место. Сложене политике памћења зависе од разноликих друштвених, културних и идеолошких ограничења времена.<sup>1</sup> Поред памћења се равноправно истиче и култура заборава. Заборављање се поима као „збирни појам који паушално покрива најразличитије радње, поступке и стратегије“.<sup>2</sup> Сећање и заборављање се у новијим студијама Алаиде Асман умећу у јединствен оквир памћења<sup>3</sup> и постају комплементарни делови у изградњи идентитета и заједничких *историјских митафора*.<sup>4</sup> Политике сећања и заборављања подразумевају активне политике изградње, али и разградње у сфери културног памћења. Стари концепт *damnatio*

<sup>5</sup> Fleckner 2011: 208–215.

<sup>6</sup> Warnke 2001.

<sup>7</sup> Nora 1996; Pintar Manojlović 2014: 51–61. О сећању и заборављању на примеру Таковског устанка и његових медијских израза у српској култури XIX и XX века в. Тимотијевић 2012.

<sup>8</sup> Haunfels 2006: 96–98.

<sup>9</sup> Telesko 2010: 137–156.

<sup>10</sup> Макуљевић 2006: 274–278; Борозан 2006: 29–39.

<sup>11</sup> Тимотијевић 2001: 39–56.

<sup>12</sup> Sherman 1996: 186–211.

<sup>13</sup> Тимотијевић 2001: 47.

<sup>14</sup> Curtis 1999: 37–40; Koshar 2000: 15–64.

*memoriae*<sup>5</sup> особито је повезан за девастацијом споменичког наслеђа и говори о осетљивом питању континуиране идеологијације споменика у јавном простору.

У суштини споменичке културе лежи пропагандно дејство уметнички обликованих артефаката. У садејству и напрегнуто-сти естетског и функционалног сублимирана је функционалност јавних споменика у XIX веку. Јавни споменици, дефинисани као уметнички изрази, делују у складу са тезом да је естетика средство исказивања харизматичног.<sup>6</sup> Њихова убеђивачка моћ начинила их је кључним јединицама (*месџима*) сећања<sup>7</sup> у колективном сећању нација XIX века и локалних заједница.

Уметничко дело, пропуштено кроз класично конципиран иконографски поступак, бива вредновано на основу дубине и сложености претпостављеног значења. Отварање медијског тржишта у XIX веку и све веће учешће јавности у уобличавању јавне сфере, условили су да ова, некада сложена и амблематски криптована, уметничка дела постану јаснија и доступнија широј јавности.<sup>8</sup> Споменик је током XIX века преображен у више или мање читљив визуелни амблем, уобличен на основу пројектованог друштвеног консензуса.<sup>9</sup> Отуда је редукција сложених алегоричких представа постала императив за уобличи-теље споменичке културе. Поруку замишљеним рецепијентима требало је учинити виталном на имагинарном договору друштвених структура, па је јавне споменике ваљало уобличити у складу са очекивањима и жељама јавности.<sup>10</sup> Поставши део јавне сфере, прихваћен од рецепијената, споменик је дејствовао као визуелни агенс који је активно утицао на културну и друштвену парадигму. Визуелизујући пројектовану сутрашњицу, споменик је, попут функционалног идиома, дефинисао вишеслојне друштвене наративе и постао кључан визуелни агенс у служби креирања стварности.

Споменици у XIX веку превасходно су поимани као реторичке амблематске представе.<sup>11</sup> Оптерећени нарацијом и литерарним предлошком, као и морализаторско-дидактичким својством,<sup>12</sup> дефинисали су актуелне друштвене токове. Амблематска структура споменика почивала је на тростепеној нивелацији: *suscriptio–inscriptio–naratio*.<sup>13</sup> Срж споменика, оличена у амблематској фигури, почивала је на симболичкој подлози у форми постамента. На њему је исписиван литерарни мото догађаја, који је реферирао на фигуралну представу и тако детерминисао наратив композиције.

Чиста форма и пурификован облик нису били примарни за функцију споменичког дела у XIX веку. Стилска некохерентност, анатомска неправилност, композициона неусклађеност и други могући недостаци, иако непожељни, нису реметели суштину споменичке представе да се реторичким средствима сугестивно делује на потенцијалног адресата.

Особито су скулптурални и архитектурални споменици подизани у складу са све израженијом милитаризацијом европских држава.<sup>14</sup> Њихово уобличавање потврдило је нову моћ војних структура, особито изражених на размеђи XIX и XX века.



## ПРЕТПОСТАВКЕ ПОДИЗАЊА СПОМЕНИКА У ВРАЊУ

<sup>15</sup> Борозан 2006: 182–184.

<sup>16</sup> Макуљевић 2006: 255–259.

<sup>17</sup> Макуљевић 1997: 35–61.

<sup>18</sup> Макуљевић 2006: 296.

<sup>19</sup> Макуљевић 2006: 296.

<sup>20</sup> Каниц 1991: 247–248.

<sup>21</sup> Telesko 2010: 119 и даље.

<sup>22</sup> Макуљевић 2006: 3–14.

<sup>23</sup> Pintar Manojlović 2014: 115–120.

Подизање јавног споменика засновано је на различитим претпоставкама, од којих су кључне питање земљишта<sup>15</sup> и симболички значај јавног простора.<sup>16</sup> Најчешће подизани у градским целинама, споменици су материјализовали *добре* намере локалних власти приликом уступања општинског земљиша у сврху јавног интереса заснованог на договору основних друштвених структура.

Подизање споменика у Врању 1903. године, поводом двадесетпетогодишњице ослобођења града, неминовно је указивало на шире друштвене контексте, особито везане за милитаризацију државе и региона југоисточне Србије током последњих деценија XIX века.

Свеукупне реформе српске државе након ослобођења 1878. године имале су за циљ превредновање некадашње османске територије. Организација нове државне управе на тлу југоисточне Србије текла је у складу са свеобухватним процесом верске, образовне и културне реформе.<sup>17</sup>

Ослобођење четири округа и њихово припајање Кнежевини Србији дефинисали су однос нових власти према становништву које је вековима живело у другачијим цивилизацијским околностима. Сећање на праведан ослободилачки рат против Османлија од 1876. до 1878. године континуирано је оправдан средствима визуелне културе. У склопу национализације територије припојених округа, а у склопу процеса сећања на ослободилачки рат, вршено је обележавање територија. Славни хероји рата пали за слободу и отаџбину уметнути су у јединствен наратив с идејом хомогенизације етнички хетерогеног локалног становништва, при чему је особито важну улогу имала споменичка култура. Непосредно након ослобођења 1878. године, нове власти на иницијативу краља Милана подижу спомен-обележје на Чегру, месту погибије Стевана Синђелића.<sup>18</sup> Недуго затим, 1883. године, код Беле Паланке је подигнут споменик палим борцима за ослобођење града.<sup>19</sup> У том периоду је поред цркве Светог Николе код Лесковца откривен споменик Владимиру Раденковићу, локалном борцу, погинулом у борби код Вучја 1878. године.<sup>20</sup>

Идеја нације, као доминантна парадигма свих европских друштава,<sup>21</sup> па и српског,<sup>22</sup> почивала је на структури обавезујуће хомогенизације етнице и њеног континуираног претварања у тело нације. Милитаризација нације стављена је у службу мобилизације нација и његовог пројектованог сједињења у један државни простор.

Последња четвртина XIX века умногоме је обележена милитаризацијом српског друштва и модернизацијом његове војске.<sup>23</sup> Општа клима милитаризације била је плод реалне геополитичке ситуације. Новоформиране нације на Балкану, као и снажни суседу у окружењу, приморали су српску елиту да се у великој мери ослони на војску, која је у поменутом периоду постала основна структура српског друштва и гарант његовог опстанка. Реформе српске војске и процес њене професионали-

<sup>24</sup> Милићевић 2002: 161.

<sup>25</sup> Милићевић 2002: 7–22.

<sup>26</sup> Pintar Manojlović 2014: 119–128.

<sup>27</sup> О историјском оквиру борби за ослобођења Враћа в. Врховна команда 1879: 123–131.

<sup>28</sup> *Аноним*, Мале новине, 302, 3. новембар 1904.

<sup>29</sup> Миловановић-Симић 1962–1963: 445–478.

<sup>30</sup> Миловановић-Симић 1962–1963: 464.

<sup>31</sup> Миловановић-Симић 1962–1963: 453.

зације неумитно се везују за краља Милана, харизматичног владара, војника и *краља војске*.<sup>24</sup>

Реформе с почетка девете деценије XIX века, поготово оне спроведене у доба октобарског режима (1897–1900), довеле су до преображаја српског војника. По подобију пруског војника, српски војник је постао дисциплинованији, професионалнији и савеснији појединац.<sup>25</sup> Установљавање стајаће војске, започето 1883. године, упркос многобројним отпорима, означило је свеопшту модернизацију државе прихватањем европских културних и државотворних традиција.

Идеја о уздизању палих бораца у домен националног пантеона почивала је на мобилизацији нације.<sup>26</sup> Њихова жртва, као највиши акт патриотизма, постала је топос и место сећања српског национа. Многобројни именовани, као и анонимни пали хероји, транспоновани су у савремене мученике, који су своје животе положили на олтар отаџбине. Славна смрт и накнадни меморијски живот палих војника дефинисали су идентитет савременог српског друштва.

#### ИДЕЈНО УОБЛИЧАВАЊЕ СПОМЕНИКА У ВРАЊУ

Замисао да се на двадесетпетогодишњицу ослобођења Враћа подигне споменик у славу палих хероја део је ширег процеса уметања локалног памћења у колективан идентитетски образац. Непосредно после завршетка ратова за ослобођење југоисточне Србије и по окончању ослобођења Враћа, које се након петодневних борби збило 31. јануара 1878. године,<sup>27</sup> његови житељи су дошли на идеју да својим прилозима подигну трајан спомен на храбре војнике који су живот дали за слободу региона.<sup>28</sup>

У склопу све истакнутије милитаризације друштва, сећање на пале борце стављено је у функцију уобличавања заједничког сећања национа. Поводом предстојећег јубилеја, Симеон Роксандић је добио задатак да у вајаном медију изведе споменик у знак сећања на пале ослободиоце Враћа и његове околине. Школован на академским традицијама у Минхену<sup>29</sup> и сведок споменичке грознице с краја XIX века, Роксандић је био достојан замишљеног споменика у Враћу. Државни посао наставника цртања у крагујевачкој гимназији свакако је додатно квалификовао Роксадића за уобличавање једне државне поруџбине.

Симеон Роксандић је у србијанској јавности био познат као аутор споменика кнезу Милошу Обреновићу у гимназији у Крагујевцу 1899. године.<sup>30</sup> Као једини учесник на конкурс 1900. године, Роксандић је освојио примат за подизање вероватно монументалног споменика краљу Милану у Нишу.<sup>31</sup> Краљ војник и заштитни симбол српске војске требало је да у скулпторалној форми, као ангажованом идиому, потврди право на новоосвојену територију. У склопу милитаризације друштва и његове мужевне пројекције, Роксандић је требало да изведе коњаничку скулптуру као маркер у служби национализације

464. <sup>32</sup> Миловановић-Симић 1962–1963:

<sup>33</sup> Војновић 1997: 167–173.

<sup>34</sup> Војновић 1997: 163–166.

простора, чиме би се квалификовао за даље пројекте у садејству са важећим идеолошким и друштвеним околностима.

Општина Врање је 1902. године објавила јавни конкурс за подизање споменика ослободиоцима града.<sup>32</sup> У надметању на конкурс прву награду је освојио Симеон Роксандић. У контексту широке акције визуелног и литерарног меморисања ратних операција и коначног ослобођења региона можемо да издвојимо један литерарни предлог који се намеће као могући узор за уобличавање врањског споменика. Од многобројних патриотских песама које су славиле јуначки дух и борбеност српског народа посебно се истиче песма *Бој на Койашиници и Грделици* Љубинка Петровића.<sup>33</sup>

Петровић је био глумац, књижевник и сарадник у многим листовима током последњих деценија XIX и почетком XX века.<sup>34</sup> Био је и учесник ратова за ослобођење, па његова сведочења представљају литерарне слике историјских догађаја. Делујући као патриотски радник и учесник јавног живота Србије, Петровић је оставио један од најупечатљивијих екфразиса о борби за ослобођење Врања. Трагајући за могућим узором за визуелизацију врањског споменика, издвојили смо одређене строфе ове патриотски интониране песме, која суштински ствара визуелне слике на основу уметничке реинтерпретације ратних сцена:

„Под заставом Кнез Милана,  
У бој љути да полети,  
Да освети  
Југ Богдана. Старца седа  
И његових девет чеда.  
Да косовски јад покаје,  
И окове тужне раје,  
Да разбије,  
Те на Врању да развије,  
У сред ваке лепе згоде  
Барјак славе и слободе!“

У наставаку песме Петровић уводи топ као топос од којег зависи исход борбе, истичући његов војни и симболички значај:

„Кад су Турци у неброју  
Навалили грозном виком,  
И урликом;  
Тад наши, роде мили,  
Један топ су оставили  
Јер кроз ту страшну хуку  
Нису могли да извуку.  
Ал’ баш тај топ мали,  
Што су га Турци дочепали,  
Дивизијар, соко сиви,  
Одмах трубом даде знак,  
Да топове дижу јаке  
– Србиново то уздање  
Прот’ тог места и прот’ Врање –  
И топови загрмеше

<sup>35</sup> Војновић 1997: 170.

<sup>36</sup> Аноним, Вечерње новости, 227, 17. август 1903.

<sup>37</sup> Kuljić 2006.

<sup>38</sup> Moose 1990: 70–106.

<sup>39</sup> Аноним, Вечерње новости, 227, 17. август 1903.

А сред страшног урнебеса  
Срби барјак развише  
Те љут' јуриш учинише  
Гледај' како Турке бију  
Оставише топ отети  
У големом љутом пламу,  
Гле, заставу Србин вије!...“<sup>35</sup>

Ако Петровићев екфразис упоредимо са Роксандићевим спомеником, налазимо визуелизацију литерарног предлошка заснованог на јединству речи и слике. Амблематска структура ликовног пиктограма овде се у потпуности отелотворила, па је врањски споменик суштински дефинисан као уметнички структуриран и ликовно кодификован амблем. Скулптура војника дефинисана војним иконографским мотивима, видљивим у високо подигнутом барјаку, који борац држи у десној руци, и пушком, која му се налази у левој руци, визуелно сублимира сећање на дане борбе за ослобођење Врања.

У складу са значењем и структуром амблема можемо да ишчитамо и врањски споменик (сл. 1). Фигурална представа војника почива на подесту, који поред несумњивог статичког носи и симболичко значење, оличено у веичању људске фигуре. На предњој страни четвртасог подеста налази се натпис који дефинише идеју споменика: „Јуначким борцима који су у рату за ослобођење и независност под врховном командом књаза Милана М. Обреновића IV а под вођством ђенерала Белимарковића у бојевима код Два брата у Врању 18. и 19. јануара 1878. год. славно изгинули. Овај скромни споменик подиже благородни народ града Врање и срезова: пчињског, пољаничког и масуричког.“<sup>36</sup>

Натпис сугестивно указује на селекцију прошлости и процес произвођења историјских догађа у нормирани систем сећања.<sup>37</sup> Порука постаје залог сећања и подстицај за нове генерације, будући да борба за ослобођење и независност још није окончана. На бочним страна подеста уклесана су златним словима имена погинулих хероја нације. Имена 121 борца додатно су истакла демократичну једнакост у смрти оних који обитавају у изванвременском пантеону нације.

Основа постаментa уприличена је култу палог војника који својом смрћу ствара претпоставку народног ослобођења.<sup>38</sup> Следећа етажа овог амблематског споменика представљена је фигуром борца. Српски народни војник, како га назива извештач Вечерњих новости,<sup>39</sup> отелотворење је победоносног српског војника. Безимени ратник је замишљен као интеграциона фигура свих погинулих, али и будућих нараштаја српских војника. Он је сублимација идеје анонимног војника, који постаје типска, парадигматска представа тријумфа српске војске и симбол оданости држави и нацији.

Пркосан и непобедиви војник није непозната фигура у оквиру европске споменичке културе. Пољуљан национални понос Француза услед понижавајућег пораза у француско-пруском рату 1871. године требало је надоместити формирањем националне фигуре. Нарочито су фигуре барјактара поимане



1. *Споменик ослободиоцима у Врању (савремени снимак, фото Станко Костић)*
1. *Monument to the liberators in Vranje (contemporary shot, photo by Stanko Kostić)*



<sup>40</sup> Hargrove 2005: 55–82.

<sup>41</sup> Станковић 1996: 20–21.

као симболичке форме реванша, које су функционисале као ангажовани идиоми отпора и симболи вере у освету.<sup>40</sup>

Вековна потчињеност османском завојевачу сублимирана је у гордој представи српског војника. Безимени херој је отелотворење победе, али и наговештај оне коначне, у наредној мобилизацији ослободилачке српске војске. Барјактар постаје материјализовани учесник Петровићевог екфразиса, онај који у спеву уздиже српски барјак.

У својим *Успоменама* Тодор П. Станковић сведочи колики је био симболички значај фигуре барјактара у ратовима за ослобођење 1877–1878. године.<sup>41</sup> Како наводи Станковић, „стасити и одушевљени Србин из Ниша Ђорђе Узуновић“ крајем 1877. године понео је барјак српских добровољачких трупа које су дејствовале у реону Алексинца. Специјално дизајнирани барјак је на предњој страни имао златом извезеног двоглавог

<sup>42</sup> Mittag 1987: 467.

<sup>43</sup> Аноним, Вечерње новости, 227, 17. август 1903.

<sup>44</sup> Шаренац 2014: 9–13.

орла, док је на другој страни био извезен мото: „Све за Краља и отаџбину“. Посредно се сваки барјакатар, па и онај Роксандићев материјализован у Врању, могао типолошки уподобити *сѣласиѣм* барјактару Ђорђу Узуновићу, који је симболизовао снагу и пркос носиоца барјака.

Сликовити опис битке за Врање – јека војника, тутњава топова и звекет оружја – сублимиран је у фигури војника барјактара. Историјски наративи су сажети у интониран епски догађај, који је надишао важност историјске датости и постао симболична слика мужевне пројекције српског друштва. Такво устројење фигуре барјактара можемо да нађемо и у ширим европским оквирима. Бизмарк је протествовао против споменичких фигура Германије, сматрајући да алегоријске женске фигуре нису подобне да овековечују снагу и мужевност германског националног духа.<sup>42</sup> По истом принципу, Роксандићев мужевни барјактар, као родно одређена фигура, представљао је мужевно устројство, које одговара владајућим структурама државе и војске.

Војна одежа врањског војника додатно је потврдила прикладност композиције. Дефинисана као парафраза војне униформе из периода ратова за ослобођење, заправо је уобличена и стилизована по подобију савремене војне униформе. Историјска датост, као претпоставка аутентичне реконструкције војне униформе, није постала вредност за себе, већ је производ слободног варирања историјских сегмената.

Извештач Вечерњих новости у свом опису врањског споменика истиче да се испод фигуре војника налазе „ратни трофеји“.<sup>43</sup> Топ крај ногу храброг барјактара је историјски артефакт, дакле, онај који је био делотворан у време ратова за ослобођење. Топ који је ефективно деловао 1878. године припада категорији кратког средњопунећег и потврда је тежње да се споменички топос што аутентичније саобрази историјском оквиру. Питање које се отвара реципијенту споменика почива на дилеми да ли је топ српски или је турски (ратни трофеј), како тврди извештач. Без обзира на то да ли је топ представљен као симбол моћи и војне снаге српске нације, или је у питању ратни трофеј као метафора потученог непријатеља, он визуелизује милитарни дух и мужевни идентитет српске заједнице у последњим деценијама XIX века.

У сржи Петровићеве песме налазе се топови као кључни идиоми борбе за ослобођење Врања. Јасно је да крајем века топ постаје парадигма друштва и његове ефективне моћи. Употреба топа у креирању српске државе била је актуелна већ почетком Првог српског устанка. Модернизација војне опреме у односу на конвенционално наоружање била је кључна за вође устанка. Производња топова током XIX века дефинисала је концепт осамостаљења земље и развоја њене економије, као и ширих геополитичких односа.<sup>44</sup>

Утилитарна намена топа истрајавала је напоредо са његовим симболичким значењем. Две славне смрти, Хајдук-Вељка у Првом и Танаска Рајића у Другом устанку, десиле су се управо крај топова. Места њихових погибија постала су митска места сећања, континуирано одржавана током XIX века у усме-

<sup>45</sup> Шаренац 2014: 35.

<sup>46</sup> Шаренац 2014: 35.

<sup>46</sup> Шаренац 2014: 91.

<sup>47</sup> Шаренац 2014: 91.

<sup>48</sup> *Аноним*, Вечерње новости, 20, 20. јануар 1898.

<sup>49</sup> *Аноним*, Вечерње новости, 227, 17. август 1903.

<sup>50</sup> *Аноним*, Вечерње новости, 239, 29. август 1903.

ном и писаном предању нације.<sup>45</sup> Топ, као иконографски мотив и као место сећања, био је парадигма светлих традиција и залог савремене моћи српске војске.

Као ново оружје за масовно уништење, топ је умногоме променио слику ратовања у XIX веку, повећавајући смртност војника у ратним окршајима. Топови су постали симбол међусобног утркивања нација у наоружању. Први светски рат је уздигао концепт топа до митских размера.<sup>46</sup> Масовна разарања и погибије обележили су велике сукобе европских нација. Топ је постао предмет заштите и сигурности, и средство поништења непријатеља. Разорна моћ топова подстицала је војнике на то да их именују по освештаним херојима нације, чиме је јасно истакнута култна намена ових милитарних симбола.<sup>47</sup>

#### ОТКРИВАЊЕ СПОМЕНИКА У ВРАЊУ

Истакли смо да је конституисање споменика умногоме почивало на идеји хомогенизације нације. Милитарни концепт града је константно уобличаван ликом краља Милана. Тако је краљ Милан 1898. године посетио Врање и том приликом је у склопу посете касарни Првог врањског пука „Кнез Милош Велики“ присуствовао и помену изгинулим ослободиоцима града, извршеном на локалном гробљу.<sup>48</sup> Династичка смена средином 1903. године није довела до застоја у процесу уобличавања споменика у Врању.

У периоду од почетка изградње споменика па до његовог освећења обављан је низ припремних радњи у циљу подизања пажње јавног мњења. Патриотски апели, новински чланци, јавни конкурси и ликовне критике дефинисали су и процес уобличавања јавног споменика. Креирање снаге критичког јавног мњења почивало је на комуникационом деловању нових медија. Особито је медиј штампе снажно деловао на шире кругове јавности. Стално одржавање тензије у јавним гласилима допринело је планском обнављању садржаја пројектованог споменика, који је у односу на степен будности јавног мњења континуирано ревитализован.

У контексту анимације јавности ишчитава се и позив Одбора за подизање споменика, објављен у Вечерњим новостима 17. августа 1903. године,<sup>49</sup> упућен свим учесницима славних ослободилачких ратова, пријатељима преминулих хероја и свим српским родољубима да присуствују откривању споменика, које ће се одржати 1. септембра. У наставку текста апелује се на министра грађевина да одобри посебне повластице за цену железничких карата, како би предстојећем спектаклу присуствовао што већи број људи. Овај апел није био без значаја, јер је од бројности присутних умногоме зависио резултат укупне акције око подизање споменика и његов одјек у јавном простору.

Одбор за подизање споменика обратио се јавности и 29. августа у Вечерњим новостима.<sup>50</sup> У објављеном прогласу позивају се потенцијални учесници спектакла да посете гробове палих војника за ослобођење Врања, те да своје патриотско ходочашће употпуне присуством на месту освећења спомени-

<sup>51</sup> Аноним, Вечерње новости, 239, 29. август 1903.

<sup>52</sup> Аноним, Вечерње новости, 239, 29. август 1903.

<sup>53</sup> Аноним, Вечерње новости, 246, 5. септембар 1903.

<sup>54</sup> Аноним, Вечерње новости, 246, 5. септембар 1903.

ка. Одбор је на увид јавности изнео и распоред планиране свечаности на дан откривања споменика:

1. У очи свечаности, 31. августа град има се окитити народним тробојкама и зеленилом
2. На дан 1. септембра пуцњи прангија означавају почетак свечаности
3. Истог дана у 8 сахати изјутра литургија са благода-рењем у врањској саборној цркви
4. После цркве код споменика откриће, освећење и помен изгинулим борцима
5. Говор председника одбора за подизање споменика
6. Полагање венаца
7. Дефиле војске испред споменика
8. Истог дана после подне народно веселење пред спомеником
9. У вече истог дана освећење вароши
10. У 9 сахати у вече забава у хотелу Врање по посебном програму.<sup>51</sup>

Наведени распоред врањске свечаности понавља углавном стандардизовани низ радњи које су пратиле програм откривања споменика у Србији крајем XIX века. По устаљеној процедури, вишеслојне свечаности су започињале пуцњима из прангија, а након тога би уследила црквена служба као предрадња откривању споменика. Чин откривања споменика пратили су ритуални сегменти свечаности: патриотски говори, народне и војне песме и полагање венаца. Званични програм се завршавао забавама и позоришним представама.

У закључку свог прогласа Одбор за подизање споменика у Врању обавештава потенцијалне посетиоце да је министар грађевина одобрио да возне карте до Врања од 30. августа до 3. септембра буду продаване упола цене.<sup>52</sup> Повластица је требало да подстакне шире интересовање становништва, што би регионални карактер свечаности преобразило у јединствен национални догађај.

Планирано откривање споменика одложено је на неодређено време, и то на основу резолутног става његовог аутора. Симеон Роксандић је два дана пред заказано откривање уочио неправилности на постаменту, због чега је тражио да се откривање одложи док се слова на постаменту не исклешу у складу са његовим стриктним упутствима.<sup>53</sup> Ускоро се Одбор поново огласио у Вечерњим новостима изневши јавно извињење заинтересованим посетиоцима откривања споменика и назначивши да ће прикупљени добровољни прилози бити искоришћени за већ *предвиђене* ствари, а приспели венци сачувани и постављени на дан откривања споменика.<sup>54</sup>

Роксандић је у међувремену одобрио извршене преправке на постаменту, па је споменик откривен 14. децембра 1903. године. Тако је са успехом реализована почетна идеја да се јубилеј прославе двадесетпетогодишњице ослобођења Врања уприличи подизањем споменика. Дан откривања споменика протекао је углавном по утврђеном и већ јавно изнетом програму. Извештач Вечерњих новости у патриотском маниру истиче: „Сећајући се са благодарношћу оних хероја који пре 25 година пролише своју крв за ослобођење једног дела своје потлачене браће дични грађани града Врање са околином нису жалили труда у времена, ни материјал-



<sup>55</sup> Аноним, Вечерње новости, 254, 23. децембар 1903.

<sup>56</sup> Аноним, Вечерње новости, 254, 23. децембар 1903.

<sup>57</sup> Аноним, Вечерње новости, 254, 23. децембар 1903.

<sup>58</sup> Рајчевић 2001: 33.

<sup>59</sup> Аноним, Вечерње новости, 254, 23. децембар 1903.

них добара, да тој својој благодарности дају и видљива доказа у виду једног споменика кога подигоше у име изгинулих бораца у нашим ратовима за ослобођење и независност.<sup>55</sup>

Споменик је по уобичајеном протоколу откривен у присуству угледних државних и локалних посленика. Важност и посебан тон оваквим свечаностима давали су управо репрезентативни представници јавног живота, као и високи државни службеници. У ондашњој периодици особито је наглашено присуство: „краљевог изасланика, министра војног као представника војске, дивизијара, великог броја представника војних и, цивилних власти, разних корпорација из места, околине, као и са стране, изасланици добровољаца, војске врањског гарнизона и огромног броја грађана из Врања и околине.“<sup>56</sup>

Очигледно је да су посебан тон свечаности дали бивши и садашњи војници. Присуство официјелних и добровољачких структура указује на милитарни дух свечаности. Мобилизација маса и све јача улога војних структура, нарочито после реформи војске од 1900. до 1903. године, обележили су велику врањску свечаност. Кулминација светковине настала је када су пред спомеником продефиловали војска врањског гарнизона и добровољци из ратова за ослобођење. Извештач Вечерњих новости истиче, као посебно дирљив моменат целокупног догађаја, управо дефиле четрдесет добровољаца из ратова за ослобођење.<sup>57</sup> Они су, упркос протоку времена, како наводи извештач, испољили одважан и мушки дух, исти онај који им је уливао снагу у борби за крст часни и слободу златну.

Особито значајан тренутак ове псеудорелигијске свечаности био је резервисан за полагања венца краља Петра у подножју споменика.<sup>58</sup> Ово додатно посвећење од стране највише личности државе запечатиле је целокупан процес уобличавања споменика. Заштита владара сада је преносно уписана у споменик, који је владарском посветом инаугурисан у систем споменичке културе на тлу Србије.

Окупљени народ је узео учешћа у прослави након окончања њеног протоколарног и нормираног дела. Народно веселје испред споменика потрајало је током читавог дана, па је свечаност задобила захтеван општеномски карактер. Општина Врање је сутрадан приредила уваженим гостима свечани ручак. Том приликом је посебно истакнута здравица у част генерала Јована Белимарковића, који је предводио војску у ослобађању Врања, као и здравица у част великог краља ослободиоца Милана Обреновића, који, упркос династичкој промени, није изостављен из меморијског система локалног становништва.

У Вечерњим новостима публикована је и фотографија (сл. 2) која сведочи о откривању споменика у Врању: група учесника свечаности позира пред спомеником и тако конструише канонску представу са церемоније, која се додатно појашњава у пропратном тексту: „Одајући сваку пошту и признање Врањанаца на њиховом патриотском поступку, а да би дали прилике и свим српским грађанима у слободној Србији и по осталим српским крајевима, да у слици виде подигнути споменик, ми данас доносимо слику тога споменика, који дични Врањанци подигоше у славу и част изгинулим српским витезовима у борби за ослобођење и независност.“<sup>59</sup>

2. *Откривање споменика ослободиоцима у Врању (Вечерње новости, 254, 23. децембар 1903)*
2. *Revealing of the monument to the liberators in Vranje (Večernje novosti, year X, no 254, 23 December 1903)*



<sup>60</sup> Sherman 1996: 186–211.

<sup>61</sup> Нова искра, год. VI, бр. 1, јануар 1904, 9.

<sup>62</sup> Борозан 2012: 27–48.

Извештач јасно указује на моћ масовних медија и њихову комуникациону снагу као визуелног агенса првог реда. Све шири конзумација нових медијских израза стављена је у службу замишљене патриотске хомогенизације, али и свих крајева настањених српском етничком групом. Тако је визуелна култура постала ангажовани симбол у функцији пројектованог уједињења расутог српског етничког корпуса. Комеморација славним херојима постала је мобилизацијски догађај, који је реторичким потенцијалом визуелног језика пројектовао идеалну сутрашњицу.<sup>60</sup>

Објављени снимак са откривања споменика с временом је задобио снагу канонске представе. На разгледницама публикованим непосредно након велике свечаности у Врању масовно је репродукован снимак са откривања споменика, за који су окупљени грађани позирали пред камерманом, што је додатно могло да популаризује велики медијски спектакл који се одиграо у Врању (сл. 3). Важно је нагласити да није без разлога изабран управо тај кадар за канонски приказ споменика. Избор угла снимања указује на то да су уобличитељи ове фотографије водили рачуна о оптималном перспективном одређењу посматрача у односу на споменичку представу. Управо је из поменуте визуре споменик најубедљивије деловао, будући да је визура споменика спреда била крајње неупечатљива и недоречена, на шта упућује и снимак пласиран у културно-патриотски интонираном листу Нова искра (сл. 4).<sup>61</sup> Кулисност споменика указује на снажан утицај позоришне сценографије на скулпторални медиј крајем XIX века.<sup>62</sup> Упркос плошном изгледу споменика, који одаје утицај одсуства волумена, споменик остаје у сфери нарације и истакнуте литерарности, детерминисан оптималним *виђењем* са стране, на основу кога се открива богатство његовог значења.

Публиковање снимка врањског споменика несумњиво је било у служби популаризације локалног топоса сећања и његовог смештања у домен колективног сећања нације. Плаци-

3. *Откривање споменика ослободиоцима у Врању (разгледница, издање Петра Т. Јовановића, 1904)*
3. *Revealing of the monument to the liberators in Vranje (A postcard, issued by Petar T. Jovanović, 1904)*



рање фотографије врањског споменика у једном веома популарном, националном листу говори да је овај регионални топос сећања уметнут у јединствени систем националне меморије. Истовремено, публиковање фотографије је и последица ангажмана самог уметника. Сачувана кореспонденција Симеона Роксандића и његовог пријатеља, угледног културног радника и уредника Нове Искре, Ристе Одавића, открива да је вајар имао свест о снази рекламе масовних медија у процесу меморисања споменика у јавном заједничком памћењу. Вајар је написао следеће: „Шаљем ти ова два снимка споменика врањског, да га прикажеш у Искри. Изабери од њих који хоћеш, јер и један и други снимак, може да поднесе. На фотографијама се виде нека лица око споменика. То је било онога дана, када је комисија целокупан рад прегледала, па се народ око њега из радознало-





4. Симеон Роксандић, *Споменик ослободиоцима у Врању (Нова искра, год. VI, бр. 1, јануар 1904, 9)*
4. Simeon Roksandić, *Monument to the liberators in Vranje (Nova iskra, year VI, no 1, January 1904, 9)*

<sup>63</sup> Писмо се налази у Архиву Србије. Прештампано је у Тошић 1996: 166–167.

<sup>64</sup> Аноним, Вечерње новости, 122, 2. мај 1904.

<sup>65</sup> О анализи флукутирања разгледница са националним мотивима (споменици) у медијском систему српске државе крајем XIX и почетком XX века в. Пераћ 2009: 78, 159.

<sup>66</sup> Макуљевић 2006: 255–259.

<sup>67</sup> Ђокић 2009: 334–338.

<sup>68</sup> Ђокић 2009: 334.

сти сакупио, био, иначе је споменик покривен 14. ов. м. Биће откриће сп. на најсвечанији начин.“<sup>63</sup>

Споменик је у новоуспостављеном систему националне географије постао топос патриотског ходочашћа. Краљ Петар Карађорђевић је приликом посете Врању 1904. године посетио и новооткривени споменик,<sup>64</sup> потврдивши његово место у систему меморије града и околине. Упркос томе што је споменик откривен после династичког преврата и у доба краља Петра, својом функцијом надишао је тренутну политичку ситуацију. Споменик је био замишљен већ за време династије Обреновић и уобличен је као интегративни споменик у славу српске војске. О томе сведочи и разгледница „Поздрав из Врања: Споменик изгинулим Борцима за ослобођење Врање 1876–7–8. Добровољци ослобођења“ (сл. 5).<sup>65</sup> Снимак ветерана ратова за ослобођење испред споменика у Врању и масовна дистрибуција разгледнице настале у периоду од 1906. до 1910. године указују на то да је Роксандићево вајано дело постало *место сећања* у колективном памћењу нације.

Реално место споменика, као и његово место у симболичкој топографији Врања, могу се сагледати у складу са процесом еманципације Краљевине Србије и политиком визуелног уобличавања јавних градских простора.<sup>66</sup> Модернизација града подразумевала је и отклон од система османске чаршије, па је његов концепт дефинисан у складу са начелима о просторном одређењу модерних европских градова. Нови градски трг,<sup>67</sup> дефинисан формом правоугаоника, свој изглед је задобио применом урбанистичког плана Ринека и Михалека из 1883. године.<sup>68</sup> Прва грађевина подигнута на новом тргу био је хотел „Врање“, пред који је постављен Роксандићев споменик. Ускоро су на тргу конституисани и остали државни симболи, попут Окружног суда 1907. године, према пројекту Светозара Јовановића, и Окружног начелства 1908. године, рад Пере Поповића,<sup>69</sup> који су дефинисали Трг као политичко-уметничку просторну и симболичку целину. Тако је око споменика ослободиоцима Врања, као стожерног симбола, заокружен процес упросторавања државе и њеног дефинисања у простор градског трга, чиме је окончан процес уписивања релативно нове српске државне власти у регион југоисточне Србије. Постављање споменика на „средици града испред новог начелства на плацу“<sup>70</sup> јасно сугерише на визуелизацију јединства државне власти, праћено груписањем симболичких топонима државног устројства на главном градском тргу. Место избора подизања споменика је поред симболичког значења имало и своје просторно и естетско одређење. Постављање споменика „на плацу где се сусреће шест улица и одакле ће споменик посматрачу пружити најлепшу слику“, <sup>71</sup> указује на претпостављену сарадњу уметничког дела и посматрача, заснованог на основу детерминисаног кретања (положаја) реципијента. Естетско, неумитно удружено са харизматичним, требало је да код посматрача изазове осећај дивљења и страхопоштовања са идејом трајног складиштења сећања на споменик у Врању.



5. Поздрав из Врања: Споменик изгинулим Борцима за ослобођење Врање 1876–7–8. Добровољци ослобођења (колоџија, ручно колорисана, 1906–1910, издање Књижаре Рајковића и Ђуковића, Народна библиотеке Србије, P2510-014)

5. Greetings from Vranje: Monument to the soldiers fallen during the liberation of Vranje in 1876–7–8. Liberation volunteers (Collotype, coloured manually, 1906–1910, issued by Rajković and Đuković Bookstore, National Library of Serbia, P2510-014)



#### РЕЦЕПЦИЈА ВРАЊСКОГ СПОМЕНИКА У НАКНАДНОЈ ЛИКОВНОЈ КРИТИЦИ И КРИТИЧКОЈ ИСТОРИОГРАФИЈИ

<sup>69</sup> Војиновић 1993–1994: 131–142.

<sup>70</sup> Аноним, Мале новине, 302, 3. новембар 1904.

<sup>71</sup> Аноним, Мале новине, 302, 3. новембар 1904.

Јединствена милитарна атмосфера условила је изглед споменика, који се могао уклопити у дискурс националне акције. Снажно деловање уметничких пракси крајем XIX и почетком XX века, као и њихов снажан допринос профилисању српске и протојугословенске визуелне културе, дефинисали су и касније сагледавање уметничког света уочи Првог светског рата. Мештровићеви фрагменти нереализованог „Косовског храма“ с временом су постали парадигма вајарске форме и њене функционалности у првој деценији XX века. Редукција форме, снажна експресивност и монументализам ових динамичких вајаних дела несумњиво су

<sup>72</sup> Макуљевић 2006: 319–332.

<sup>73</sup> Стојановић 1928: 225–234.

<sup>74</sup> Стојановић 1928: 230–231.

<sup>75</sup> Стојановић 1928: 230–231.

<sup>76</sup> Кулунџић 1940: 126.

<sup>77</sup> Миловановић-Симић 1962–1963: 458.

једним делом обележили дискурс вајарске праксе у време владавине краља Петра. У склопу деловања *националне акције* и у складу са државним курсом у доба рестаурације Карађорђевића, Мештровићеве вајане форме су постале визуелни примери снажне изражајности.<sup>72</sup> Истовремено, њихов утицај није поништио вандискутабилни значај академски конципираних дела.

Роксандићево дело у Врању и даље је било важећи и витални симбол друштва и културе тога времена. Извесно неприхватање његовог споменика од стране ликовне критике наступило је у међуратном периоду као последица другачијег погледа на функцију и суштину уметности.

Вајар Сретен Стојановић у свом осврту на дело Симеона Роксандића, публикованом у часопису Мисао 1928. године,<sup>73</sup> износи оцену да врањски споменик има све недостатке „академског схватања монументализма“.<sup>74</sup> У истом тексту Стојановић поткрепљује модернистички интонирану тезу о јединству свих форми ставом да постамент споменика и скулптура на њему нису у вези, те да је фигурална представа, која мора да буде ослобођена додатног садржаја, код Роксандића пренатрпана амблемима. Стојановић критикује и сувише натуралистичку обраду форме, коју види као ограничење слободе и експресије самог уметника и његовог уметничког израза, додатно оптерећене непотребним детаљима, који су поништили монументалност и снагу оригиналног израза. Критичар у Роксандићевом делу ипак спознаје и одређене афирмативне црте, будући да је вајар, упркос несхватању монументалности, успео да у скулптурно дело унесе снагу сопствене замисли: „Осим тога има нешто што је важно и што је у овом случају надјачало сву погрешност у извођењу, а то је снага која избија из ове фигуре. Стабилност фигуре је необично добро изражена, а снага која из ње бије умногоме заклања детаље који сметају.“<sup>75</sup>

Стојановић је на крају с правом закључио да Роксандићев војник одише пркосом и снагом која није само производ редуковане и вибрантне форме већ је и израз унутрашње садржајности.

Проучаваоци Роксандићевог дела, и посебно његовог врањског споменика, углавном су репетирали Стојановићеве опаске. Звонимир Кулунџић је 1940. године указао на пренатрпаност декорацијама и драперија споменика у Врању.<sup>76</sup> Очигледно је да и овај критичар инсистира на чистом уметничком изразу заснованом на вери у аутономију форме, која по себи имплицира став о непотребности иконографских и реторичких уметака, који су схваћени као изрази пукe декоративности и уметникове фриволне самодовољности. Међутим, као и његов претходник, Кулунџић истиче да је споменик у Врању, упркос наведеним недостацима, засигурно задовољио Врањанце. Критичарев закључак посредно потврђује теза о дидактичкој улози јавне скулптуре, и споменик враћа у његов природни оквир и историјски контекст.

Кроз исту формалистичку визуру, засновану на дискурсу о неспутаној слободи уметничке форме, споменик у Врању је сагледала и Зора Симић-Миловановић. У осврту на укупан Роксандићев опус, који је објављен 1955. године у Годишњаку града Београда,<sup>77</sup> она се надовезала на критички став својих претходника о врањанском споменику, налазећи да је свемоћ литерарног предлошка оптеретила уметника и довела до тога

<sup>78</sup> Аноним, Вечерње новости, 23, 23. јануар 1909.

<sup>79</sup> Рајчевић 2001: 35.

<sup>80</sup> Mittag 1987: 473–474.

да споменик буде пренатрпан декорацијама. Критичарка има и речи похвале за Роксандићеву несумњиву савесност у раду, видљиву у стабилности композиције, као и у патосу натуралистичког веризма, којим одише скулптура.

Јединствена структурална нит, која очигледно повезује поменути три накнадна виђења Роксандићевог споменика у Врању, заснована је на модернистичкој парадигми о аутономији уметности. Врањски споменик је неминовно настао у контексту литерарног (историјског) предлошка, што објашњава његову пренатрпаност декорацијама и иконографским атрибутима. Конципиран у доба династије Обреновића и устројен у духу академизма, споменик у Врању је у потпуности функционисао и у време владавине Карађорђевића, сведочењем о моћи деловања класично конципиране скулптуре и њеном утицају у јавном простору Србије почетком XX века. Као симбол одржања борбене готовости српске војске и нације, споменик ослободиоцима у Врању задобио је мобилизаторску улогу, у складу са општом климом милитаризације европских друштава, и снагом визуелног језика подржао борбени дух на тлу југоисточне Србије уочи Првог светског рата. Вечерње новости су почетком 1909. године пренеле утисак анонимног читаоца пред спомеником у Врању:

„Данас је град Врање прославио успомену на своје ослобођење... А после свега одох пред овдашњи споменик, подигнут изгинулим јунацима и једна суза, велика као свет, пала ми је из ока, и тада зажелех, да у данашњим бурним временима имамо бар једног таквог великана као што је био краљ Милан... са побожним осећајима а главом спуштеном на грудима корачао сам с мислима, које су летеле тамо далеко, у Босну, и шапутао ону велику молитву, која је општа наша, а која тражи: спас, уједињење и срећу свију нас, свега Српства.“<sup>78</sup>

Јасан опозициони став овог анонимног читаоца, као ехо династичких сукоба у Србији, није неутралисао интегративну снагу деловања споменика у Врању, као мобилизаторског тописа у служби националног уједињења.

Садржај споменика у Врању, усклађен са упечатљивом формом, несумњиво је утицао на споменичку културу у том периоду. Споменик палим војницима у рату 1876–1877. године откривен у Књажевцу 1906. године потврда је снаге деловања врањског споменика, манифестованог у још једној победоносној представи пркосног барјактара.<sup>79</sup>

\*

Реторичност споменика у Врању препознали су и бугарски окупатори, који су у класичном чину *damnatio memoriae*<sup>80</sup> девастирали парадигму српског идентитета. На основу стереотипа о *другоме* уништен је симбол српског ослобођења на југоистоку Србије, с крајњом идејом прекомпоновања стања на терену. Чин уништења споменика у Врању парадоксално је потврдио његов јавни значај, па његов статус места сећања у меморијском систему локалне заједнице није укинут. Политика заборављања је претила да споменик измести из културног памћења локалне заједнице.

<sup>81</sup> Симић-Миловановић тврди да је вајар скулптуру извео на основу фотографија и сећања, Миловановић-Симић 1962–1963: 458. Драгутин Тошић истиче да је споменик обновљен 1929. године, Тошић 1996: 167.

<sup>82</sup> Тошић 1996: 167.

<sup>83</sup> Pintar Manojlović 2014: 125.

<sup>84</sup> Типолошко именовање војника у „Чика Мита“ изведено је у складу са могућим упливима усменог предања у локалној средини, на основу чега би „Чика Мита“ био од милоште назван тип војника из региона. Истовремено, могуће је именовање *врањског војника* посматрати у складу са реалним историјским догађајима. Тако је 4. октобра 1878. године Мита Стојковић, добровољац Моравичког кора, одликован медаљом за храброст за заслуге у борбама у региону југоисточне Србије, Стојанчевић 1969: 182.

До обнове сећања и ревитализације девастираног идентитетског симбола дошло је 1928. године, када је Симеон Роксандић, највероватније на основу сачуваног калупа, обновио врањски споменик.<sup>81</sup> Међутим, споменик је страдао и у Другом светском рату, те се поновило потирање сећања једне етничке групе и поништавање њених симбола. Годину дана након ослобођења споменик је саниран и постављен на његово првобитно место, испред зграде Окружног начелства у Врању.<sup>82</sup> Трагови девастације, видљиви на левој војничковој руци и на врху топа, трајно сведоче о покушају затирања баштине српске заједнице на тлу југоисточне Србије.

Споменик ослободиоцима у Врању, познат у региону као „Чика Мита“,<sup>83</sup> стекао је статус локалног симбола сећања и постао кључни белег националног идентитета и наслеђа на територији југоисточне Србије. Официјелно памћење је у скулптуралном споменику видело национални симбол. Бронзани војник је дефинисао слику регуларног српског војника, поставши визуелна и меморијска потврда снаге и моћи државне заједнице. Истовремено је локални живаљ у Роксандићевој скулптури препознао *свог* „Чика Миту“, који је постао место сећања на борбу локалних добровољаца у ратовима за ослобођење југоисточне Србије и Врања.<sup>84</sup> Континуирано трајање врањског споменика и његово непрекидно испуњавање новим садржајем начинило је од њега витални идиом, који се константно уобличавао у складу са актуелним идеолошким и политичким садржајима. Његово претрајавање је указивало на шире аспекте споменичке културе сагледане у светлости милитаризације рубних подручја Србије. С временом је врањски споменик постао гранични белег државе и симбол српског идентитета, трајно ускладиштен у јавно сећање локалног становништва. Његова снага као меморијске јединице дефинисала је у његову тренутну функционалност, која се у сагласју са перцепцијом локалног становништва коначно урезала у ментални простор становника југоисточне Србије.

#### Штампа:

Аноним, Вечерње новости, 20, 20. јануар 1898.

Аноним, Вечерње новости, 227, 17. август 1903.

Аноним, Вечерње новости, 239, 29. август 1903.

Аноним, Вечерње новости, 122, 2. мај 1904.

Аноним, Мале новине, 302, 3. новембар 1904.

Аноним, Вечерње новости, 246, 5. септембар 1903.

Аноним, Вечерње новости, 254, 23. децембар 1903.

Аноним, Вечерње новости, 23, 23. јануар 1909.

Аноним, Мале новине, 302, 3. новембар 1904.

Нова искра, год. VI, бр. 1, јануар 1904, 9.

#### Литература:

Борозан И. 2006, *Рейзенија и ивицна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Негошину*, Београд.

Борозан И. 2012, *Споменик Карађорђу – симболизам, идеализам и медијско прожимање*, Наслеђе XIII, 27–48.



- Војиновић М. 1993–1994, *Зграда окружног начелства у Врању и њен значај у односу на градски центар, заједно са зградама окружног суда и другим јавним грађевинама кроз историју*, Врањски гласник XXVI–XXVII, 131–142.
- Војновић С. 1997, *Свињихови Љубомира – Љубинка Пејровића о ослобођењу југоисточне Србије 1877–1878. године*, Лесковачки зборник XXXVII, 163–174.
- Врховна команда 1879. *Рајт Србије са Турском за ослобођење и независност 1877–1878*, Београд.
- Каниц Ф. 1991, *Србија. Земља и становништво, од римског доба до краја XIX века*, књ. 2, Београд.
- Кулунџић З. 1940, *Вајар. Симеон Роксандић*, Београдске општинске новине 2, 124–135.
- Макуљевић Н. 1997, *Реформа црквене уметности у југоисточној Србији после 1878. године*, Лесковачки зборник XXXVII, 35–61.
- Макуљевић Н. 2006, *Уметност и национална идеја. Систем српске и европске визуелне културе у служби нације*, Београд.
- Милићевић М. 2002, *Реформа војске Србије 1897–1900*, Београд.
- Миловановић-Симић З. 1962–1963, *Симеон Роксандић (1874–1943)*, Годишњак града Београда IX–X, 445–478.
- Пераћ Ј. 2009, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Београд.
- Радоевић М., Димић Љ. 2014, *Србија у великом рајту 1914–1918*, Београд.
- Рајчевић У. 2001, *Запирано и зашито. О уништеним српским споменицима*, књ. 1, Нови Сад.
- Станковић Т. П. 1996, *Успомене*, прир. Б. Лалић, Пирот.
- Стојановић С. 1928, *Сима Роксандић, вајар*, Мисао 1–2, 225–234.
- Стојанчевић В. 1969, *Народни јокреји за ослобођење и локални успаници у Нишком санџаку за време српско-турског рата 1877–1878. године*, Лесковачки зборник IX, 171–184.
- Тимотијевић М. 2001, *Херој њера као јуџиник: историјска генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Досијеја Обрадовића*, Наслеђе III, 39–56.
- Тимотијевић М. 2012, *Таковски успанак – Српске Цветице. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној јолијини званичне репрезентативне културе*, Београд.
- Тошић Д. 1996, *Десет њисама Симеона Роксандића*, Годишњак града Београда XLIII, 163–176.

\*

- Asman A. 2018, *Oblici zaborava*, Beograd.
- Curtis P. 1999, *Sculpture 1900–1945*, Oxford.
- Đokić V. 2009, *Urban Typology: City Square in Serbia: Urbana tipologija gradski trg u Srbiji*, Beograd.
- Fleckner U. 2011, *Damnatio memoriae*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. I: Abdankung bis Huldigung, hrgs. U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München, 208–215.
- Hagrove J. 2005, *Qui vive? France! War Monuments from the Defense to the Revenge*, Nationalism and french Visual Culture 1870–1914, eds. J. Hagrove, N. McWilliam, New Haven – London, 55–82.
- Haunfels T. 2005, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger-Lothringer in Bildern*, Wien.
- Koschar R. 2000, *From Monuments to Traces. Artefacts of German Memory 1870–1990*, Berkeley.
- Kuljić T. 2006, *Kultura sećanja*, Beograd.
- Mittig H. E. 1987, *Das Denkmal*, Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, hrgs. W. Busch, P. Schmook, Weinham–Berlin, 457–489.
- Moose L. G. 1990, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford.
- Nora P. 1996, *Realms of Memory. The Constructions of the French Past*, I–III, New York.

- Pintar Manojlović O. 2014, *Arheologija sećanja. Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*, Beograd.
- Reynolds D. M. 1996, *Remove not the Ancient Landmark. Public Monuments and Moral Values*, London.
- Sherman D. 1996, *Art, Commerce, and the Production of Memory in France after World War I*, Commemorations. The Politics of National Identity, ed. J. R. Gillis, Princeton, 186–211.
- Šarenac D. 2014, *Top, vojnik i sećanje. Prvi svetski rat i Srbija 1914–2009*, Beograd.
- Telesko W. 2010, *Das 19. Jahrhundert. Eine epoche und ihrer Meiden*. Wien.
- Warnke M. 2001, *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hamburg.
- Winter J. 2014, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge.

---

Igor B. Borozan

## MEMORY FORMATION AND SUPPRESSION: MONUMENT TO THE LIBERATORS IN VRANJE

The unveiling of the monument to the liberators has been in the focus of the celebration of twenty-fifth anniversary of liberation of Vranje and the region of the Southeast Serbia from the Ottoman rule. The process of the shaping and revealing of the monument at the end of 1903 has defined the identity of the region allowing for its introduction within a map of national geography. The figural sculpture of Serbian soldier of an academic design, a work of Simeon Roksandic, has manifested the power and glory of the Serbian arms. The militarization of the Serbian society in the last decades of the 19<sup>th</sup> century was defined by the typical figure of the historical soldier from the liberation wars of 1876–78. There was a large nationwide celebration organized on the occasion of the revealing of the monument. This pseudo – religious ceremony was marked by the nation's homogenization and patriotic fervour with the cult of the fallen soldiers in its core. The apotheosis of the fallen martyrs of the nation is sublimated in figural image of a muscular Serbian soldier who became a paradigm of the cult of the Unknown Hero. At the dawn of World War I, an image of a soldier on the outskirts of the state functioned as a vital idiom in the service of the nation's homogenization and militarization. During the First World War, Bulgarian occupiers destroyed the Monument in a classic act of memory suppression. That negation of the Serbian cultural heritage was in service of the suppression of memory of a distinctive ethnic community with the idea of the re – evaluation of local identity. After the Great War, there was a revitalization of the Monument which provided for the local memory topos to be returned into its natural habitat. The same fate befell the monument in the Second World War, when it became a target of destruction for the second time. After World War II, the monument was once again brought back to the central city square, where it stands today as a place of memory and an identity symbol of the local / national identity.

Софија В. Мереник\*

Универзитет у Београду,  
Филозофски факултет

## Идеја (југо)словенства и њена примена у међуратној српској црквеној уметности на примеру Светих Тирила и Методија

\* [sofijamerenik93@gmail.com](mailto:sofijamerenik93@gmail.com)

**Апстракт:** Тирило и Методије су најзначајније личности заслужне за проповедање и ширење хришћанства на словенском језику и стварање првих писана код словенских народа. После позива моравског кнеза Растислава 863. године, солунска браћа Тирило и Методије почињу са проповедањем Божје речи на словенском језику, преводјењем црквених књига са грчког на (стари)словенски језик и формирањем првог писма – глаголице. У овом раду биће истакнути два ликовна примера настала у међуратном периоду на којима су приказани словенски апостоли Тирило и Методије. То су црква Ваведања Богородице у Орловцу, где је Урош Предић 1926. године на иконостасу у медаљону приказао Тирила и Методија, и Придворна капела Светог Симеона Мироточивог у Српској патријаршији у Београду из 1935. године, где је руски сликар Владимир Предајевич насликао иконе Тирила и Методија. Циљ рада би био да се истакну ова два репрезентативна примера ликовних представа првих словенских апостола насталих у међуратном периоду, да се назначи идеологија словенства, као и да се представи комбинација и укаже на њихово изједначавање са првим хришћанским апостолима Светим Петром и Павлом, који су ипак приказани у овим храмовима. На основу примера Тирила и Методија и њихових ликовних представа из цркве у Орловцу и Придворне капеле Светог Симеона Мироточивог у Српској патријаршији у Београду, истакла би се идеја словенства и њена примена у међуратној црквеној уметности.

**Кључне речи:** Свети Тирило и Методије, словенство, југословенство, међуратна црквена уметност, Свети Петар и Павле, Урош Предић

**Abstract:** Cyril and Methodius are the most significant individuals for the preaching and proliferation of Christianity in the Slav language and for the creating of the first alphabets among Slavic peoples. After the invitation by Moravian Prince Rastislav in 863, the brothers from Thessaloniki, Cyril and Methodius, started with the preaching of the Word of God in the Slav language, they started with the translation of ecclesiastical books from Greek into the (Old) Slavic language and with the creating of the first alphabet, the Glagolitic script. This paper will present two artistic examples, created in the period between two world wars, that show Slavic apostles Cyril and Methodius. This is the Church of the Entrance of the Theotokos into the Temple in Orlovat where in 1926 Uroš Predić painted Cyril and Methodius in the medallion of the iconostasis and the Chapel of Saint Simeon the Myrrh-gusher at the Serbian Patriarchate in Belgrade from 1935 where Russian painter Vladimir Predayevich created icons of Cyril and Methodius. The goal of the paper would be to emphasise these two representative examples of artistic depictions of the first Slavic apostles created in the period between the two world wars, to underline the ideology of the Slavdom, as well as to present comparison and point at their equation with the first Christian apostles Saint Peter and Saint Paul who were also depicted at these churches. On the basis of the example of Cyril and Methodius and their artistic depictions from the church in Orlovat and the Chapel of St. Simeon the Myrrh-gusher at the Serbian Patriarchate in Belgrade, it would be possible to accentuate the idea of the Slavdom and its application in the ecclesiastical art in the period between the two world wars.

**Key words:** Sts. Cyril and Methodius, Slavdom, Yugoslavism, ecclesiastical art between the two world wars, Sts. Peter and Paul, Uroš Predić

## ИСТОРИЈАТ ПРАЗНОВАЊА И ИСТОРИОГРАФСКИ СПИСИ О ЋИРИЛУ И МЕТОДИЈУ

<sup>1</sup> Дурковић-Јакшић 1986: 79.<sup>2</sup> Дурковић-Јакшић 1986: 38.<sup>3</sup> Једна од првих ликовних представа насталих у српској црквеној уметности, након што је митрополит Михаило послао иконе са њиховим ликом из Русије у Србију, јесте фреска у олтару Саборне цркве Светог арханђела Михаила у Београду. Сликари Настас Јовановић насликао је између 1898. и 1905. године у олтару Саборне цркве занимљиву композицију на којој су приказани Свети словенски апостоли Ћирило и Методије, док је иза њих Свети апостол Андреј Првозвани. Занимљива је и представа Светих Ћирила и Методија како шире хришћанство, која се налази на таваници свечане сале Светосавског дома у Панчеву. Ову композицију насликао је бечки сликар Едуард Клајн 1888. године. Више о томе в. Дурковић-Јакшић 1986: 76, 79.<sup>4</sup> Макуљевић 2007: 54.<sup>5</sup> Дурковић-Јакшић 1986: 83–85.<sup>6</sup> Дурковић-Јакшић 1986: 85.

Уметнички и ликовни језик важан је у конструисању идеје словенства. Визуелне представе Ћирила и Методија постепено су улазиле у ликовни корпус српске црквене уметности од средњовековног сликарства, да би до њихове кулминације дошло током XIX и прве половине XX века. До успостављања канонске представе Свете браће долази у другој половини XIX века, када се обележавала хиљадугодишњица упокојења Светог Методија.<sup>1</sup> Тим поводом је руски сликар Михаило Микешин насликао канонску представу Свете браће, где је Ћирило приказан у монашкој ризи како у руци држи свитак са словима азбуке, док је Методије у епископској одежди са великим крстом у руци. Овај ликовни образац ће у будућности остати готово неизмењен у визуелним представама солунске браће.

Формирање српске државе у првим деценијама XIX века, и нарочито уздицање Српске православне цркве на ниво патријаршије 1920. године, утицало је и на развијање култа Светих Ћирила и Методија као првих словенских апостола, који су превели Библију и остале литургијске књиге на старословенски језик. Србија, као обновљена држава, неговала је заједнички култ Светих Ћирила и Методија. У званичном календару, који је излазио од почетка друге половине XIX века, празнују се: 11. мај – Методије епископ, 11. мај – Кирило и Методије, 14. фебруар – Ћирило апостол словенски, 11. мај – Ћирило и Методије.<sup>2</sup> Међу битним догађајима који се тичу словенских апостола Ћирила и Методија издваја се прослава организована 1863. године у част хиљадугодишњице од почетка ширења хришћанства код Словена. Београдски митрополит Михаило и ђаковачки бискуп Јосип Јурај Штросмајер били су важне личности које су учествовале у обележавању овог битног историјског и културног догађаја за Словене, посебно Србе и Хрвате. Током 1885. године, у оквиру припрема прославе Светих Кирила и Методија, митрополит Михаило је послао у Србију 5.000 примерака њихових икона<sup>3</sup> и животописа добијених од Славенског благотворног друштва, с циљем да се разделе свакој школи и цркви и Ученом друштву.<sup>4</sup> На основу овог чина, види се да је митрополит Михаило препознао значај виуализације Свете браће Ћирила и Методија, коју је требало подстаћи у српској средини.

Током прве две деценије XX века, за време балканских ратова и Првог светског рата, Свети Ћирило и Свети Методије прослављани су у Србији, а после успешно окончаних ратова проглашени су за државни празник – 11. маја светковали су се Свети Ћирило и Методије, док је Свети Ћирило обележаван и 14. фебруара. Државни празник Светих Ћирила и Методија уприличаван је пригодно у школама, где су држана предавања о њиховом животу и раду.<sup>5</sup> Најсвечанија прослава одржана је 1914. године у Београду. Штампана је истакла да је 11. маја 1914. године прослављен дан Светих Ћирила и Методија у свим црквама и школама у Србији и да ће се славити и наредних година.<sup>6</sup>

У међуратном периоду Свети Ћирило и Методије прослављани су 11/24. маја као државни празник, док је Српска право-



<sup>7</sup> Дурковић-Јакшић 1986: 88.

<sup>8</sup> Јагић 1922: 301–304.

<sup>9</sup> Дурковић-Јакшић 1986: 91.

<sup>10</sup> Јосић 1931: 1015.

<sup>11</sup> Јосић 1931: 1016.

<sup>12</sup> Јосић 1931: 1016.

славна црква обележавала 14. фебруара Светог Кирила, 6. априла Светог Ћирила, а 11. маја Светог Ћирила и Светог Методија.<sup>7</sup> Током међуратног периода, тачније 1922. године, један од најбољих слависта, Ватрослав Јагић, објављује расправу *Константијин (Ћирило) и Методије оснивачи славенске књижевности*. Јагић је у потпуности обрадио тему везану из угла филолога и слависте, назначивши значај Свете браће као зачетника књижевности код Словена. Нагласио је да су Словенска браћа из Солуна, те да је Методијева моравска црква била словенска по језику, а грчка по духу и обредима, навео је шта су све Свети Ћирило и Методије превели, како су прогањани они, као и касније Методијеви ученици.<sup>8</sup>

Још током прославе хиљадугодишњице упокојења Светог Методија 1885. године, у Београду је лист Уставност објавио тропар и кондак Светом Ћирилу и Светом Методију, који су састављени у Русији. После оснивања Фонда † др Никодима Милаша 1931. године, у Београду је издат *Молићвеник са благословом њаѣријарха Варнаве*, састављен и на основу Милашевог *Православног молићвеника*, одакле су дати у преводу са црквенословенског на српски језик тропар и кондак. Тропар гласи: „Као апостоли, подједнако узвишени, и учитељи словенских земаља, богомудри Ћириле и Методије, молитвe Владику свих, да све словенске народе у православљу утврди у једној мисли, да умири свет и да спасе душе наше“; а кондак: „Најсветију двојицу наших просветитеља поштујемо, јер су нам преводом божанских књига показали избор богопознања, из кога ми до данашњег дана црпемо све. Славимо вас, Ћириле и Методије, који пред престолом Вишњег стојите и топло се молитвe за душе наше“.<sup>9</sup>

У Веснику Српске цркве у броју из 1931. године објављена је проповед протојереја др Радивоја Јосића под називом *Проповед на дан св. Ћирила и Методија*. Јосић наглашава да су Словени примили хришћанство и писменост са православног Истока и да је то од неизмерног значаја. Каже: „Те две ствари: с једне стране Православље и с друге стране словенска азбука, чине темељ на коме су поникли верска самосталност и независност словенских народа и национална култура. Хришћанство их је извукло из религијске таме; Православље им је дало црквену независност, а словенска азбука која је дошла са православним хришћанством, довела их је до прага културе, одакле су они могли да изграде своју властиту културу са свим националним карактеристикама“.<sup>10</sup> Протојереј Јосић у наставку проповеди говори о Светој браћи Ћирилу и Методију и истиче да су „Словени у њима познали носиоце Јеванђеоског мира и Јеванђеоске слободе, људе без икакве задње намере, праве апостоле“.<sup>11</sup> У наставку пише о тешкоћама са којима су се браћа Солуњани и њихови ученици и следбеници суочавали, јер је латински Запад у њима видео опасност и препреку у њиховој тежњи да све Словене потчине својој власти, називајући их лажним учитељима и јеретичима.<sup>12</sup> После Ћирилове смрти 869. године, Методије је провео три и по године у тамници, када су и уследиле године прогањања и малтретирања Методијевих ученика и следбеника. Радивој Јосић у својој проповеди указује на значај обележавања хиљадугодишњице од

<sup>13</sup> Јосић 1931: 1018.<sup>14</sup> Дурковић-Јакшић 1986: 91–93.<sup>15</sup> Борозан 2016: 71.<sup>16</sup> Борозан 2016: 74.<sup>17</sup> Слијепчевић 1966: 420.<sup>18</sup> Слијепчевић 1966: 421.

смрти Светог Ћирила, потом и Светог Методија, јер су тада словенски народи почели да се приближавају једни другима, свесни да их уједињују управо ова два света брата, која су им подарила језик и писменост. При крају проповеди протојерер Јосић каже: „Ми православни Словени поносни смо, што нисмо никада у својој прошлости заборавили на наше словенске апостоле. У најстаријим црквеним књигама, у црквеним календарима – месецословима још из XI века, налазе се имена Св. браће Ћирила и Методија, и нема сумње да су они још од доба њихових ученика међу православним Словенима признати били за светитеље“.<sup>13</sup>

За време обележавања хиљадупедесетодишњице смрти Светог Методија 1935. године написано је неколико текстова о животу и раду Свете браће. Филолог и професор Петар Ђорђевић написао је чланак *Од Ћирила и Методија ка Светом Сави*, а један од његових радова јесте *Историја српске ћирилице* из 1970. године.<sup>14</sup> Историчар књижевности и професор Павле Поповић аутор је расправе *Ћирило и Методије*, у којој наглашава њихов немерљив значај као преводилаца Библије на словенски језик, омогућивши тиме верницима да проповед и литургију слушају на словенском језику.

#### ЋИРИЛО И МЕТОДИЈЕ КАО ВИЗУЕЛНИ СИМБОЛИ ИДЕЈЕ ЈУГОСЛОВЕНСТВА КРАЈЕМ XIX И У ПРВИМ ДЕЦЕНИЈАМА XX ВЕКА

Уобличавање српске државе у XIX веку почивало је на модерној реинтерпретацији средњовековног наслеђа. Тада долази и до јачања култа Светих Ћирила и Методија. Обнова и селекција митске прошлости зачете су у оквиру концепта романтичарске визије средњег века.<sup>15</sup> Српска црква је учествовала у подсећању на златно доба средњовековне државе Немањића. Величање некадашње славе било је тумачено у светлости средњовековног концепта политичке теологије и уобличавања идеалног сагласја државе и цркве, тако да се Свети круг Немањића завршавао народним династијама Обреновића и Карађорђевића.<sup>16</sup> У овај концепт „оживљавања“ средњег века уклапају се и визуелне представе словенских апостола и мисионара Ћирила и Методија.

Српска црква добила је пуну аутокефалност 1879. године, док је на њеном челу био митрополит Михаило. Митрополит Михаило је током читаве друге половине XIX века био на челу Српске цркве прво у Кнежевини, а потом у Краљевини Србији. Након што је Србија постала независна држава 1878. године, на ред је дошла и независност Српске православне цркве. Србија тада прекида све везе са Турском, а то је омогућило и прекидање зависности Српске цркве од Цариградске патријаршије.<sup>17</sup> Свети синод Цариградске патријаршије издао је 20. октобра 1879. године акт о проглашењу пуне независности Српске православне цркве у Србији.<sup>18</sup>

Митрополит Михаило је највећим делом утицао на оријентацију тадашње српске црквене уметности. Школован у руским духовним школама и на Кијевској академији, његов рад у

<sup>19</sup> Макуљевић 2007: 51.

<sup>20</sup> Макуљевић 2007: 181.

<sup>21</sup> Макуљевић 2007: 159.

<sup>22</sup> Макуљевић 2007: 52, 54.

<sup>23</sup> Дурковић-Јакшић 1986: 58.

<sup>24</sup> Слијепчевић 1966: 611.

<sup>25</sup> Слијепчевић 1966: 611.

<sup>26</sup> Слијепчевић 1966: 613.

<sup>27</sup> Слијепчевић 1966: 613.

<sup>28</sup> Ignjatović 2007: 15.

<sup>29</sup> Ignjatović 2007: 27, 28.

Српској цркви имао је пресудан утицај на формирање њеног унутрашњег уређења.<sup>19</sup> Он је био закупљен реорганизацијом цркве у Србији по руском моделу. Слао је у Русију српске богослове, преводио је руска црквена дела, водио је проруску, словенофилску политику и слао је питомце у руске манастирске иконописне школе.<sup>20</sup> Живописање руских цркава био је узор који је требало следити. Окретање сликара Русији било је плод делатности митрополита Михаила, који се школовао тамо и желео је да формира будуће црквене сликаре, који би, за разлику од других, школованих у неправославним земљама, сигурно радили у „православном духу“.<sup>21</sup> Питање црквеног живописа и његове формулације било је од велике важности за митрополита Михаила. Он је већ у једном од својих првих радова, у *Црквеном богословљу*, формулисао распоред икона на иконостасу.<sup>22</sup>

Митрополит Михаило писао је о животу и раду Светог Ћирила и Светог Методија, да би 1874. године објавио књигу *Св. Кирил и Методије просветиоци славенски*. У овом раду је изнео њихово кратко житије, како је он о томе учио. Његова садржина је зато и значајна јер је то учење у духу свеопште православне Цркве, нарочито Српске православне цркве.<sup>23</sup>

\*

После Првог светског рата и стварања државе Срба, Хрвата и Словенаца, долази до уједињења Српске православне цркве. Овим поводом одржане су две конференције – прва 31. децембра 1918, а друга од 24. до 28. маја 1919. године. На другој конференцији, којој је председавао митрополит Митрофан Бан, потврђена је одлука о уједињењу и изабран Одбор, који је назван Средишњи архијерејски сабор уједињене српске цркве.<sup>24</sup> На чело Одбора постављен је Митрофан Бан. Задатак Одбора био је да припреми све што је било потребно за остварење црквеног уједињења. Његов мандат је требало да траје до избора патријарха и до тада он представља и заступа целокупну уједињену Српску православну цркву, састављену из свих покрајина.<sup>25</sup> Одлуку епископа Српске православне цркве да се уједине у једну целину прогласио је регент Александар Карађорђевић краљевским указом од 17. јуна 1920. године.<sup>26</sup> Званични назив српског патријарха био је „српски патријарх православне цркве Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца“. Свечано уједињење Српске православне цркве проглашено је 12. септембра 1920. године у саборској дворани Патријаршијског двора у Сремским Карловцима.<sup>27</sup> После коначног уједињења Српске православне цркве јасно се уочава идеје југословенства на примеру Свете браће.

По завршетку балканских ратова и Првог светског рата идеја југословенства је опстала не само као политичка актуелност, већ је постала наметнути оквир свакодневног живота највећем броју Јужних Словена.<sup>28</sup> Важно је истаћи да је у конструкцији југословенског идентитета важну улогу имао систем класификације одређених „типова“ идентитета – нације, државе, расе, етнице, културе и цивилизације. У политичком говору југословенства идентификација посебних етничких група – Срба, Хрвата, Словенаца и Бугара – као „браће“ била је опште место.<sup>29</sup> Циљ Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца био је да се формира

<sup>30</sup> Димић 1997: 333, 334.<sup>31</sup> Димић 1996: 247, 266.<sup>32</sup> Ignjatović 2007: 161, 162.<sup>33</sup> Ignjatović 2007: 162–165.<sup>34</sup> Катедрала у Ђакову, Маузолеј Рачић у Цавтату, црква Светих апостола Ћирила и Методија у Љубљани.<sup>35</sup> Борозан 2016а: 127.

као савремена држава, која одбацује сваку нетрпељивост, гарантује грађанима слободу савести и обезбеђује равноправност свих законом признатих вероисповести.<sup>30</sup> Идеје о народном јединству и државној целини нарочито су дошле до изражаја након увођења Шестојануарске диктатуре краља Александра I Карађорђевића (6. јануар – 3. септембар 1931). У духу народног јединства треба да се негују слога, једнакост и равномерност свих Срба, Хрвата, Словенаца, као и да целокупни друштвени живот прожме идеологија интегралног југословенства.<sup>31</sup>

Ћирило и Методије су историјски пример који показује идеју словенства међу свим Словенима, без обзира на њихову припадност православљу или католичанству. У тренутку када су они проповедали, још увек није дошло до поделе Цркве и сви Словени – Јужни, Источни и Западни – примили су исту идеју и тумачење хришћанства. И након Велике шизме из 1054. године и дефинитивног раздвајања Православне и Католичке цркве, па све до XIX и XX века и данашњих дана, култ Свете браће негован је у свим словенским земљама. Међутим, намера историографије током првих деценија XX века била је да лоцира златно доба пре велике поделе хришћанства, у коме је Србе, Хрвате и Словенце спајало не само етничко и расно јединство већ и заједничка религијска пракса. То је подразумевало лоцирање заједничке прешизматске традиције, указивање на њен „национални“ карактер, који се очувао и у време када је сукоб између Источне и Западне цркве претио етничком и културном јединству Југословена и откривање аутентичног словенског и југословенског хришћанства.<sup>32</sup> Лоцирање овог златног доба најизраженије је на примеру Маузолеја Рачић (1920–1922) у Цавтату, где је Иван Мештровић приказао четворицу светитеља у природној величини: Ћирила и Методија, Гргура Нинског и Светог Саву. На овај начин је обједињена идеја национализације хришћанства, односно стварања „народне“ религије. Они су представљали персонификације југословенских националних хероја, али и канонске личности историје „националног“ хришћанства.<sup>33</sup> Ћирило и Методије су били посебно значајни јер су заслужни што је (старо)словенски језик био богослужбени језик Јужних Словена у хришћанској цркви, као и због тога што су они и њихови ученици аутори првих словенских писама – глагољице и ћирилице. Неговање њиховог култа може се пратити у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, односно потом Краљевини Југославији, где постоје визуелне представе Светих Ћирила и Методија у различитим медијима – сликарству, скулптури, као и цркве које су посвећене њима.<sup>34</sup>

#### ЛИКОВНЕ ПРЕДСТАВЕ ЋИРИЛА И МЕТОДИЈА У ЦРКВИ У ОРЛОВАТУ

У међуратном периоду циљ је био да се Краљавина Југославија уједини наднационално и надконфесионално. Кључну улогу у уобличавању репрезентативне културе у овом периоду имао је краљ Александар Карађорђевић.<sup>35</sup> Успон традиционализма је и даље присутан, заснован на дугом трајању културе историзма. Ангажовање уметника као што су Урош Предић и Паја Јовановић



<sup>36</sup> Борозан 2016а: 127.<sup>37</sup> Јовановић 1998: 131.<sup>38</sup> Летопис парохије Орловат 1924.

указује на то да је делатност већ афирмисаних сликара XIX века настављена и у међуратном периоду, уобличавајући репрезентативну културу у јавном простору.<sup>36</sup> У складу с тим Урош Предић и иконостас цркве у Орловату са представама Ћирила и Методија у фокусу представљају пример међуратне црквене уметности, у којој су видљиви претрајавајући ликовни обрасци, рађени академским, еклектичним језиком. Они указују на репрезентативни пример систематског уметања ликова Свете браће.

Идеја словенства у међуратном црквеном сликарству видљива је на примеру ликовних представа Светих Ћирила и Методија. За овај рад су одабрана два примера, тачније њихове иконе у православној цркви Ваведења Богородице у Орловату и у Придворној капели Светог Симеона Мироточивог у Српској патријаршији у Београду. Значајне су и иконе словенске браће у црквама у Љубљани и Прагу, које су управо њима посвећене и на основу којих се види да је њихов култ био заступљен и у периоду између два светска рата.

Изградња нове орловатске цркве, посвећене Ваведењу Богородице, отпочела је 1924. године рушењем старе цркве, да би била завршена и освештана 1927. године. За архитекту нове орловатске цркве изабран је Драгиша Брашован. Из Летописа цркве у Орловату, који се чува у парохијском дому и који обухвата време од краја XIX века све до двадесетих година XX века, остали су сачувани значајни подаци о ангажовању архитекте Драгише Брашована на раду и подизању нове цркве. Брашован је надгледао рушење старе цркве, а нова је подигнута у српско-византијском стилу. Нова црква је подразумевала и нови иконостас. Један део старог, барокног иконостаса Димитрија Поповића из 1772. године поклоњен је цркви у Стајићеву, а други део се излагао у Народном музеју у Београду.<sup>37</sup>

Урош Предић, један од најпознатијих и најцењенијих српских академских сликара друге половине XIX и прве половине XX века, у садејству са црквеном елитом, ради више представа са ликовима Светих Ћирила и Методија: на иконостасу цркве у Старом Бечеју, у медаљону изнад двери иконостаса у цркви манастира Гргетеге, икону Свете Браће за читаоницу у Панчеву и икону за Богославски семинар у Сремским Карловцима. Рађене по академским, еклектичким ликовним обрасцима, визуелне представе Ћирила и Методија претрајавају и долази до њиховог систематског уметања на репрезентативном нивоу.

Предић је већ као афирмисани уметник насликао двадесет икона за иконостас цркве Ваведења Богородице (сл. 1), као поклон свом родном Орловату, између 1926. и 1929. године. Изузетно значајни подаци о ангажовању Уроша Предића на раду на иконостасу орловатске цркве налазе се у Летопису цркве из 1924. године, у коме пише „да се Урош Предић академски сликар замоли да се прими да слика иконостас за нову цркву“.<sup>38</sup> Такође, у наведеном Летопису наводи се да „Председник предлаже да се упосли Господин Урош Предић академски сликар, родом из Орловата да се прими израде иконостаса у новој цркви. Даље предлаже да се Господину Урошу Предићу да потпуно поверење нек о своме уверењу учини избор и распоред икона на иконостасу“.



1. Иконостаѕ цркве Ваведење Богородице у Орловату  
(фото Дејан Тубић)

1. Iconostasis of the Church of the Entrance of the Theotokos  
into the Temple in Orlovat (photo by Dejan Tubić)

<sup>39</sup> Летопис парохије Орловат 1924.

<sup>40</sup> Јовановић 1998: 130.

<sup>41</sup> Јовановић 1998: 277.

су“.<sup>39</sup> На основу Предићевих писама из фебруара и августа 1927. године, сазнајемо да је започео рад на иконостасу и да га је завршио крајем октобра 1929. године.<sup>40</sup> На задњој страни иконостаса налази се опширан натпис: „Овај храм је зидан за владе Њег. Величанства Краља Александра Првога Карађорђевића, за патријарха српског Димитрија, а на месту где је постојао стари храм више од 150 год. Иконе на овом иконостасу израдио је и поклонио св. цркви свог роднога места госп. Урош Предић, акад. сликар у својој седамдесетој год. за спомен своме оцу, Петру, овде пароху (1840–1880) и брату Светозару пароху (1880–81), те милој својој мајци Марији (†1907).“Предић је иконе радио у етапама. На самом почетку, 1926. године, насликао је најмање формате са ликовима апостола и пророка, током 1927. израдио је девет слика, да би композиције највећег формата, као што су Васкрсење Христово, Силазак Светог духа и Ваведење, завршио током 1928. године.<sup>41</sup> Осим што су најмањег формата, ликови апостола и пророка били су идеални да у њима дође до изражаја Предићева портретска сигурност, која се ослањала и на представе конкретних ликова, чланова његове породице и пријатеља, који су му послужили као узор за ликове светитеља. Ликови словенских апостола Светих Ћирила и Методија приказани су у

2. Св. Ћирило и Методије, црква у Орловају (фото Дејан Тубић)
2. Sts. Cyril and Methodius, the church in Orlovat (photo by Dejan Tubić)



3. Апостоли Петар и Павле, црква у Орловају (фото Дејан Тубић)
3. Apostles Peter and Paul, the church in Orlovat (photo by Dejan Tubić)



медаљону на иконостасу (сл. 2), лево од царских двери, изнад представе Христа, док су апостоли Свети Петар и Павле (сл. 3) такође приказани у медаљону, десно од царских двери, изнад иконе Богородице са малим Христом. Положај ових медаљона очигледно жели да нагласи повезаност словенских апостола са првим хришћанским апостолима и њихову идентичну мисију



<sup>42</sup> Кадијевић 1994: 170.

<sup>43</sup> Дурковић-Јакшић 1971: 137, 138.

<sup>44</sup> Дурковић-Јакшић 1971: 138.

проповедања хришћанства и ширења Божје речи на језику и писму који разумеју сви људи. Свети Петар је приказан иконографски типично, са седом косом и брадом, ореолом изнад главе. Свети Павле је представљен такође иконографски стандардно, проћелав, тамније косе и дуже браде и са ореолом изнад главе. Они заједно у руци држе отворену књигу са текстом из Посланице апостола Павла Римљанима. Свети Ћирило је представљен у монашкој одежди, тамне косе и браде, са ореолом. У руци држи свитак са ћириличком азбуком. Свети Методије је обучен у епископску одежду, коса и брада су му светлије, готово плаве. У руци држи књигу црвене боје, вероватно Библију. Тиме се наглашава њихова проповед и ширење Христове речи, Библије на словенском језику, које ће потом бити преточено у писаном облику на глагољицу и ћирилицу.

Урош Предић је, како се може видети из Летописа орловатске цркве, имао потпуну слободу при избору личности и ликовних представа које ће насликати. Из тога се види апсолутно поверење у њега и његов рад. Предић је цео иконостас израдио без новчане накнаде, као поклон свом родном месту Орловату, у тренутку када је већ био познат и цењен академски сликар. Осим сцена из циклуса Великих празника и ликова Христа и Богородице, може се рећи да су представе у медаљонима са првим хришћанским апостолима Петром и Павлом и првим словенским апостолима Ћирилом и Методијем заузеле истакнута места на иконостасу. Управо ликови четворице апостола представљају Христове посланике на земљи, који испуњавају своју мисију проповедајући идеје хришћанства и Божје речи. Ћирило и Методије су током своје хришћанске мисије у IX веку превели црквене књиге на локални (старо)словенски језик, створили прва словенска писма – глагољицу, а потом и ћирилицу – и на тај начин увели Словене у хришћанску цркву. Урош Предић је готово сигурно желео да нагласи огроман значај солунске браће Ћирила и Методија у описмењавању словенских народа, представивши их на иконостасу цркве у Орловату, поред Петра и Павла, те тиме истакавши паралелу и на неки начин и једнакост у њиховим подухватима за целокупну хришћанску цркву.

#### ЛИКОВНЕ ПРЕДСТАВЕ ЋИРИЛА И МЕТОДИЈА У ПРИДВОРНОЈ КАПЕЛИ СВЕТОГ СИМЕОНА МИРОТОЧИВОГ У СРПСКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ У БЕОГРАДУ

Садашња зграда Српске патријаршије у Београду подигнута је на месту старе зграде Београдско-карловачке митрополије из 1850. године.<sup>42</sup> Још раније, током двадесетих година XIX века на том месту се налазио конак кнеза Милоша.<sup>43</sup> Зграда конака је била трошна и било је очигледно да се не може поправити, због чега је наређено да се сруши и да се на њеном месту подигне зграда митрополије. Нова зграда митрополије служила је за потребе средишње црквене власти у обновљеној Србији и потом у Југославији.<sup>44</sup> Почетком тридесетих година XX века и она је постала доста оронула, тако да је одлучено да буде срушена и да





4. Ајосѣол Пеѣар, Срѣска ѣаѣријарѣија Београд  
(фоѣо Музеј СПЦ)

4. Apostle Peter, Serbian Patriarchate Belgrade  
(photo by the Museum of the SOC)



5. Ајосѣол Павле, Срѣска ѣаѣријарѣија Београд  
(фоѣо Музеј СПЦ)

5. Apostle Paul, Serbian Patriarchate Belgrade  
(photo by the Museum of the SOC)

<sup>45</sup> Кадијевић 1994: 170.

<sup>46</sup> Аноним, Гласник Службени лист Српске Патријарѣије 1936: 174.

<sup>47</sup> Анђелковић 2013: 27.

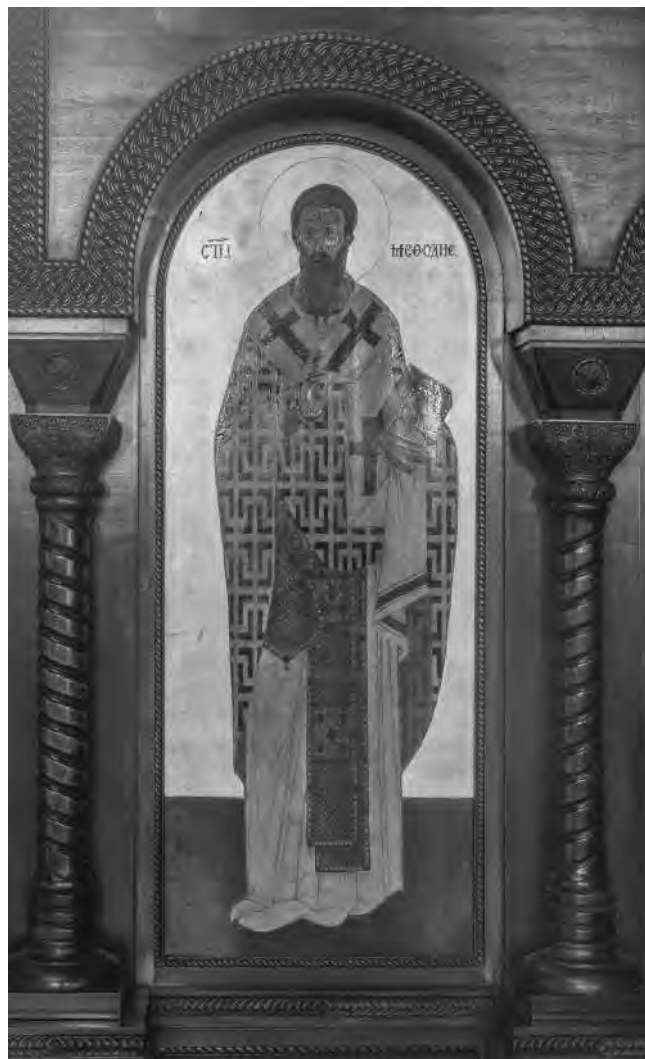
се на њеном месту сагради данашња зграда Српске патријарѣије. Грађена је у периоду између 1933. и 1935. године за време патријарха српског Варнаве. Зграду патријарѣије пројектовао је руски градитељ Виктор Лукомски у духу српско-византијског стила.<sup>45</sup> Освећена је 2. априла 1936. године. Чин освећења изврѣили су епископи Вићентије Вујић и Сава Трлајић уз учешће свештенства.<sup>46</sup> На трећем спрату подигнута је капела посвећена Светом Симеону Мироточивом. Фреске и иконе насликао је Владимир Предајевич, пореклом Украјинац, који је дошао у Србију као емигрант после Октобарске револуције.<sup>47</sup> Живопис капеле је у потпуности изведен по узору на српско средњовековно сликарство, као и иконе, међу којима се издвајају представе првих хришћанских апостола Петра и Павла (сл. 4 и 5) и првих словенских апостола – браће Ћирила и Методија (сл. 6 и 7).

За разлику од њихових представа у медаљону на иконостасу цркве у Орловату, Петар и Павле и Ћирило и Методије су приказани на иконама у пуној фигури. Са десне стране иконостаса, у



6. Св. Ћирило, Српска патријаршија Београд  
(фото Музеј СПЦ)

6. St. Cyril, Serbian Patriarchate Belgrade  
(photo by the Museum of the SOC)



7. Св. Методије, Српска патријаршија Београд  
(фото Музеј СПЦ)

7. St. Methodius, Serbian Patriarchate Belgrade  
(photo by the Museum of the SOC)

<sup>48</sup> Дурковић-Јакшић 1986: 79.

нишама, приказана су словенска Света браћа, док су насупрот њима приказани апостоли Петар и Павле. Представљени на овакав начин, Свети Ћирило и Методије могу се тумачити као пандан првим хришћанским апостолима, где се они практично изједначавају, самим тим и њихов мисионарски рад проповедања и ширења хришћанства. Ликовне представе Свете браће скоро у потпуности прате модел који је успоставио руски сликар Михаило Микешин када је насликао икону са њиховим ликовима поводом обележавња хиљаду година од смрти Светог Методија.<sup>48</sup> Свети Методије приказан је са риђом косом и бравом, ореолом изнад главе, у епископској одећи. У левој руци држи Библију, а десном указује на њу. Епитет *свѣтѣ* и његово име сигнирани су са његове десне и леве стране. Позадина на којој се налази је златне боје, премазана лаком, док је доњи део иконе тамније боје. Свети Ћирило представљен је са тамнијом бравом, у монашкој одећи, са кукуљицом на глави и ореолом изнад ње. У рукама држи свитак са словима ћириличног писма. Сигниран је као Свети Кирил.

<sup>49</sup> Борозан 2019: 12.<sup>50</sup> Анђелковић 2013: 27.

Насупрот њима приказани су апостоли Свети Петар и Павле, такође у пуној фигури у нишама. Свети Петар је насликан иконографски типично, са седом косом и брадом, ореолом изнад главе, у хаљини тамнозелене боје и наранџастим огртачем. Насликан је у профилу, у левој руци држи свитак, док десном указује на њега. Позадина златне боје идентична је као код представа Ћирила и Методија. Свети Павле је такође приказан у профилу, тачније, како гледа у правцу Светог Петра, који пак гледа у Светог Павла. Коса му је нешто тамнија и краћа, брада дужа, готово седа. Обучен је у наранџасту хаљину, преко које је црвени огртач. У левој руци држи украшену Библију, док му је десна рука положена на груди. Као и Свети Петар, насликан је бос.

Идеја сликара украјинских корена, Владимира Предајевича, свакако је била да Придворну капелу Светог Симеона Мироточивог у згради Српске патријаршије у Београду живописе по узору на српско средњовековно сликарство, те се на тај начин Ћирилу и Методију даје заправо српски идентитет,<sup>49</sup> неоспорно важан да би се исказала моћ Српске цркве, која је свој врхунац доживела изградњом нове патријаршијске зграде у Београду. Ту се може истаћи највећа разлика у односу на ликовне представе четворице светитеља у цркви у Орловату које је насликао Урош Предић готово десет година раније, као и разлика у визуелном представљању ова два уметника. Владимир Предајевич је фреско-сликар, који је као емигрант дошао после Октобарске револуције у Србију. Током свог живота бавио се искључиво живописањем цркава у техникама фреске или мозаика, као и радом на иконама.<sup>50</sup> Његов рад у потпуности карактерише угледање на средњовековно византијско сликарство и поштовање строгих иконографских образаца. За разлику од њега, Урош Предић је академски сликар, школован на Бечкој академији и један од највећих представника реализма у српској уметности. Склон еклектицизму и прихватању савремених европских тенденција религиозног сликарства, Предић јасно истиче портретске особине на лицима светитеља, које је готово извесно израдио имајући у виду конкретне карактеристике лица неке њему блиске особе, док је Предајевич ликовне апостола насликао потпуно типски. Још једна визуелна разлика је у димензијама и месту где су светитељи приказани. Урош Предић слика Петра и Павла у једном и Ћирила и Методија у другом медаљону на иконостасу, једне поред других, док их украјински сликар приказује у пуној фигури, појединачно у одвојеним нишама, једне наспрам других. Упркос овим визуелним разликама, идеја да се истакне значај првих хришћанских и првих словенских апостола је иста. Идеологија проповедања и ширења хришћанства почива управо на Христовим ученицима, првим апостолима Петру и Павлу, али и на Светој браћи Ћирилу и Методију. Солунска браћа су помоћу те мисије зближила све Словене, што је изражено у међуратном периоду, где је доминантна идеологија словенства, потом и југословенства, када њихови ликови бивају све заступљенији на иконама, у скулптури, илустрованим часописима, а сам врхунац би свакако могао бити подизање српске православне цркве у Љубљани, грађене током тридесетих година XX века, посвећене управо њима.



## ЗАКЉУЧАК: УПРОСТОРАВАЊЕ ЛИКОВА СВЕТЕ БРАЋЕ НА ПРОСТОРУ КРАЉЕВИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

<sup>51</sup> У другој половини XIX века у катедрали у Ђакову Света браћа Ћирило и Методије приказани су у медијима сликарства и скулптуре. Више о томе в. Damjanović 2017.

<sup>52</sup> Иван Грохар је 1906. године урадио слику са ликовима Ћирила и Методија.

<sup>53</sup> Лечић 1971: 99.

<sup>54</sup> Борозан 2019: 13.

Културна идеја словенства у међуратном црквеном сликарству представља државну, идеолошку конструкцију југословенства. Уметање ликовних представа Ћирила и Методија систематско је и планско у сарадњи уметника и Цркве. Најрепрезентативнији примери у српској међуратној црквеној уметности су њихове представе у медаљону на иконостасу цркве у Орловату из 1926. године, које је насликао Урош Предић, и иконе у капели Симеона Мироточивог у згради Српске патријаршије у Београду из 1935. године. Ћирило и Методије могу се посматрати и тумачити као заједништво и братство међу словенским народима. У овом случају битно је нагласити такву њихову улогу у међуратном периоду међу јужнословенским народима – Србима, Хрватима и Словенцима, који формирају заједничку државу 1918. године – Краљевину Срба, Хрвата и Словенца, која потом 1929. постаје Краљевина Југославија. Јединство и заједништво ова три народа, без обзира на верске разлике, управо симболишу Света браћа Ћирило и Методије, који су им подарили језик и писмо и увели их у свет хришћанства у IX веку. Два примера, истакнута у овом раду, дела су настала у Србији, али значајни примери из црквене међуратне уметности са визуелним представама Ћирила и Методија налазе се и у Хрватској<sup>51</sup> (Маузолеј Рачић у Цавтату) и у Словенији<sup>52</sup> (црква у Љубљани која је посвећена Светом Ћирилу и Светом Методију, са иконама на којима су они приказани). Одбор за градњу цркве у Љубљани је овим поводом апеловао на прилоге и саопштио: „Морамо подићи грађевину лепу и поносну, која ће бити видан знак наше народне културе, братске љубави и верске толеранције. Наш храм ћемо посветити у славу првим словенским апостолима Ћирилу и Методију. Не обраћамо се само на православне Србе, који ће, то знамо, радо извршити своју дужност, него и на браћу Хрвате, а нарочито на уже земљаке Словенце. У њиховој средини желимо подићи наш захвални и заветни храм, који ће не само јачати душе и храбрити срца, већ ће бити и украс главног града Словеније. Он ће бити знак наше братске слоге и залога народног јединства, те ће упућивати нашу омладину, да је спас Југославије у нашој братској љубави, јер се само са њом може очувати оно, што су наши стари стекли...“<sup>53</sup> Мирко Шубић је 1940. године насликао икону Светих Ћирила и Методија у љубљанској цркви. Са овом иконом завршава се и процес њихове визуелизације у међуратном периоду црквеног сликарства, али се њоме наглашава словенски и југословенски оквир који су Света браћа стекла у међуратној Југославији.<sup>54</sup>



**Извори:** Летопис Српске православне парохије Орловат, 1924.

- Литература:** Анђелковић Б. (ур.) 2013, *Двор Пајријаришије у Београду: неки подаци, објашњења, слике*, Београд.
- Аноним, *Рушење Пајријаришије у Београду*, Политика, 22. 4. 1933, 11.
- Аноним, *Пајријаришија се усељава у нову зграду*, Време, 11. 12. 1935, 3.
- Божих Н. 1933, *Рушење Београдске митрополије – поштоње Пајријаришије*, Гласник Службени лист Српске патријаршије 23–24, 236–240.
- Борозан И. 2016, *Између доказа и имажинације: уобличавање традиције и уметности у служби српске монархије XIX века, Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Београд, 71–85.
- Борозан И. 2016а, *Уметничка прерада средњовековне историје и репрезентативна култура српске/југословенске монархије у првој половини XX века, Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII–XXI века*, Београд, 119–133.
- Борозан И. 2019, *Од локалног до општег: сликарство и уобличавање културних светиња Ћирила и Методија у српској и југословенској култури 19. и прве половине 20. века*, Београд.
- Димић Љ. 1996, *Културна историја у Краљевини Југославији 1918–1941, Први део, Друштво и Држава*, Београд.
- Димић Љ. 1997, *Културна историја у Краљевини Југославији 1918–1941, Други део, Школа и Црква*, Београд.
- Дурковић-Јакшић Љ. 1971, *Двор Београдско-карловачке архиепископије у Београду*, Српска православна црква 1920–1970, Споменица о 50-годишњици васпостављања Српске патријаршије, Београд, 137–139.
- Дурковић-Јакшић Љ. 1986, *Култи словенских апостола Ћирила и Методија код Срба*, Београд.
- Јагић В. 1922, *Константин (Ћирило) и Методије оснивачи славенске књижевности*, Браство Београд XVI 1922, 1–17.
- Јовановић М. 1998, *Урош Предић: 1857–1953*, Нови Сад.
- Јосиф Р. 1931, *Проглед на дан св. Ћирила и Методија*, Весник Српске цркве год. XXXVI, август 1931, 1014–1018.
- Кадиевић А. 1994, *Архитектура Пајријаришијске зграде у Београду*, Гласник Друштва конзерватора Србије 18, 170–173.
- Лечић М. 1971, *Изградња и обнова црква и манастира од 1920. до 1941. године*, Српска православна црква 1920–1970, Споменица о 50-годишњици васпостављања Српске патријаршије, Београд, 66–125.
- Макуљевић Н. 2007, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд.
- Милаш Н. 1985, *Славенски апостоли Кирил и Методије и истина православља*, фототипско издање поводом 1100-годишњице упокојења равноапостола и учитеља славенског Светог Методија, Београд.
- Симић Н. 2007, *Сликарево ђеро, ђисма Уроша Предића*, Београд.
- Слијепчевић Ђ. 1966, *Историја српске православне цркве, II књига: Од почетка XIX века до краја Другог светског рата*, Минхен.

\*

Damjanović D. 2017, *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, Zagreb.

Ignjatović A. 2007, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Београд.

---

## THE IDEA OF (YUGO)SLAVISM AND ITS APPLICATION IN THE SERBIAN ECCLESIASTICAL ART BETWEEN THE TWO WORLD WARS USING THE EXAMPLE OF STS. CYRIL AND METHODIUS

---

The cult of Sts. Cyril and Methodius who gave the Slaves the gift of language and script, and led them into Christianity started to get shape already during the Middle Ages and was officially established during the second half of the 19<sup>th</sup> century and the first half of the 20<sup>th</sup> century and the period when the Serbian state was being established and the Serbian Orthodox Church was getting its independence. Sts. Cyril and Methodius started officially to be celebrated in this period and they became the state holiday after 1918. During the 19<sup>th</sup> century and the first half of the 20<sup>th</sup> century, the depictions with the image of the holy brothers became increasingly more present in the Serbian ecclesiastical art, especially thanks to Metropolitan Mihailo. In the period between the two world wars their artistic depictions in the medallion of the iconostasis of the Church of the Entrance of the Theotokos into the Temple in Orlovat from 1926 and on the icons at the Chapel of Saint Simeon the Myrrh-gusher at the building of the Serbian Patriarchate in Belgrade from 1935 stand out in particular. As the gift to his native Orlovat, Uroš Predić made the iconostasis and there the images of the holy brothers Cyril and Methodius on the one side and of apostles Peter and Paul on the other side hold a pronounced position in the medallions. Painter Vladimir Predayevech painted four icons in full size with the depictions of the four saints at the chapel of the Patriarchate in Belgrade. The images of Cyril and Methodius, as Slavic apostles, are presented as the notional and visual counterparts to the images of the first Christian apostles Peter and Paul. The intention was to equalise and point out their missions of spreading Christianity and literacy among people. In terms of iconography, Saint Cyril is presented in monastic clothes with a scroll on which there are letters of the Cyrillic script, while Methodius is shown in episcopal garments with a Bible in his hand. The cult of Cyril and Methodius in the period between the two world wars was ideal to funnel through it the idea of Slavdom, followed by the Yugoslavism, with an emphasis on the concomitance and union of the three nations within the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes, that is, within the Kingdom of Yugoslavia. The artistic depiction of the two brothers who brought literacy to the Slaves and gave them the alphabets, the Glagolitic and the Cyrillic scripts, was an ideal picture of concord and unity in the period between the two world wars and thus it was sending a notional message of union, regardless of the religious differences in the Kingdom of Yugoslavia.

Вања М. Павићевић\*

Институт за међународну политику  
и привреду, Београд

# Правни изазови Републике Србије у процесу усклађивања са Конвенцијом о украденим или нелегално извезеним предметима од културног значаја (UNIDROIT конвенција)

\*vanja\_pavicevic@yahoo.com

**Апстракт:** Свеобухватна заштитна културних добара, као кичма културне политике и културне дипломатије државе, захтева посебну пажњу, и то не само током оружаног сукоба већ и током мирнодојског доба. Управо у покушају да се успоставе легални токови промета покрећених културних добара, с једне стране, али и да се обезбеди ефикасна правна заштита, с друге, на међународном плану издваја се Конвенција о украденим или нелегално извезеним предметима од културног значаја, донета 1995. године од стране Међународног института за унификацију приватног права (UNIDROIT). Она се ослања на UNESCO-ову Конвенцију о мерама за забрану и спречавање недозвољеног увоза, извоза и преноса својине културних добара из 1970. године и допуњава њене правне празнине. У првом делу рада, настојаћемо да, поред уводних напомена, укажемо на историјску везу између две конвенције, које чине својеврстан амалгам међународног јавног и приватног права у заштити културних добара. У другом делу рада освештаћемо правне изазове у процесу будућег приступања Републике Србије UNIDROIT конвенцији, чиме ће српски држављани добити могућности активне и пасивне легитимације у међународној пракси поводом украдених или илегално извезених културних добара.

**Кључне речи:** заштитна покрећених културних добара, UNIDROIT конвенција из 1995. године, UNESCO конвенција из 1970. године, међународно право културног наслеђа, културна политика Републике Србије

**Abstract:** Comprehensive protection of cultural property, as the backbone of cultural policy and cultural diplomacy of the state, deserves special attention, not only during armed conflicts, but also during peacetime. In an attempt to establish legal flow of movable cultural property, on the one hand, and to ensure effective legal protection, on the other, UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects, adopted by the International Institute for the Unification of Private Law (UNIDROIT) in 1995, stands out. It relies on the UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property from 1970, and complements its legal gaps. In the first part of the paper, in addition to the introductory remarks, we will point out to the historical link between the two conventions, which constitute a kind of amalgam of public and private international law in the protection of cultural property. In the second part, we will highlight the legal challenges in the future process of accession of the Republic of Serbia to the UNIDROIT Convention, when the Serbian citizens will be given the possibility of active and passive legitimation in an international lawsuit over stolen or illegally exported cultural property.

**Key words:** Protection of movable cultural goods; UNIDROIT Convention 1995; UNESCO Convention 1970; International Cultural Heritage Law; Cultural policy of the Republic of Serbia.

## 1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Као последица оружаног сукоба, културна добра су уништавана, пљачкана и кријумчарена кроз историју, не само као ратни плен већ и као израз симболичне победе над непријатељем. Хашка конвенција за заштиту културних добара у случају оружаног

<sup>1</sup> Хашка конвенција за заштиту културних добара у случају оружаног сукоба из 1954. године, [http://www.kultura.gov.rs/docs/stranice/82128418889499865927/8.%20Konvencija%20za%20zastitu%20kulturnih%20dobara%20u%20slucaju%20oruzanih%20sukoba\(%20Nag,%201954\).pdf](http://www.kultura.gov.rs/docs/stranice/82128418889499865927/8.%20Konvencija%20za%20zastitu%20kulturnih%20dobara%20u%20slucaju%20oruzanih%20sukoba(%20Nag,%201954).pdf) (приступљено 10. августа 2019).

<sup>2</sup> Земље које углавном заговарају универзалну доступност и слободно тржиште културних добара, као што су Јапан, САД, Немачка, Швајцарска, Канада итд.

<sup>3</sup> Земље које саме поседују богато културно наслеђе, те стога заузимају ретенционистички, националистички став ка његовом очувању, као што су Мексико, Кина, Италија.

<sup>4</sup> Препорука о међународним принципима примењивим на археолошка ископавања из 1956. године, [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13062&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13062&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (приступљено 20. августа 2019).

<sup>5</sup> Препорука о средствима забране и спречавања недозвољеног извоза, увоза и преноса власништва над културним добрима, [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13083&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13083&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (приступљено 20. августа 2019).

<sup>6</sup> Принципи о сарадњи у заједничкој заштити и преносу културног материјала, [https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/D6E502AEA7B86D5931D1D53B1C71A16B/S0940739106060231a.pdf/principles\\_for\\_cooperation\\_in\\_the\\_mutual\\_protection\\_and\\_transfer\\_of\\_cultural\\_materialadopted\\_at\\_the\\_72nd\\_conference\\_of\\_the\\_international\\_law\\_association\\_held\\_in\\_toronto\\_canada\\_48\\_june\\_2006.pdf](https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/D6E502AEA7B86D5931D1D53B1C71A16B/S0940739106060231a.pdf/principles_for_cooperation_in_the_mutual_protection_and_transfer_of_cultural_materialadopted_at_the_72nd_conference_of_the_international_law_association_held_in_toronto_canada_48_june_2006.pdf) (приступљено 20. септембра 2019).

<sup>7</sup> Nafziger 2007: 147.

<sup>8</sup> Конвенција о мерама за забрану и спречавање недозвољеног увоза, извоза и преноса својине културних добара, Службени лист СФРЈ - Међународни уговори 50/73. Конвенција је ступила на снагу 24. априла 1972. године.

сукоба из 1954. године,<sup>1</sup> са своја два протокола, представља први универзални мултилатерални инструмент заштите културних добара током оружаних сукоба. Нажалост, сведоци смо да крађа, незаконити извоз и нелегална трговина културним добрима по свом интензитету не заобилазе ни мирнодопски период. Напротив, уз глобализовану трговину, интернет продају, нестабилне политичке системе и незадовољавајућу граничну контролу, чини се да се таква активност константно појачава. Уколико томе додамо честу неусклађеност националног законодавства са међународним прописима и правне празнине, није зачуђујуће што се нелегални промет културних добара последично претвара у врло уносну индустрију, којом се неретко финансирају терористичке групе. Упркос различитим подацима који говоре у прилог томе да је таква трговина скоро увек у првих пет места по обрту новца као резултат организованог криминала, до прецизних информација тешко је доћи, будући да они често нису јавно доступни, те да поверљивост у свету уметничких колекционара и аукцијских кућа игра велику улогу. Такође, као резултат процеса деколонизације, бивше колоније захтевају повраћај свог културног наслеђа, те усвајају строге законе (тзв. кишобран прописе – *umbrella law*) према којима држава полаже право на свако национално културно наслеђе и којима се забрањује свако приватно власништво над њим. Уз овакву државну политику земаља извозница, с једне стране,<sup>2</sup> али и несмањене апетите колекционара и земаља увозница,<sup>3</sup> с друге, тржиште уметничких дела се суочава са високом тражњом, али и истовремено смањеном понудом. Последично, долази до пљачкања археолошких налазишта, музејских крађа и општег цветања нелегалног промета културних добара.

Стога, свеобухватна заштита културних добара, као кичма културне политике и културне дипломатије државе, завређује посебну пажњу, и то не само током оружаних сукоба. Вреди издвојити неколико необавезујућих покушаја да се предметна материја донекле регулише на међународном нивоу. На пример, 1956. године UNESCO усваја Препоруку о међународним принципима примењивим на археолошка ископавања,<sup>4</sup> да би 1964. године усвојио Препоруку о средствима забране и спречавања недозвољеног извоза, увоза и преноса власништва над културним добрима.<sup>5</sup> Светско удружење за међународно право (International Law Association – ILA) усваја 2006. године Принципе о сарадњи у заједничкој заштити и преносу културног материјала.<sup>6</sup> Њима се успоставља правни оквир у циљу избегавања и решавања спорова који проистичу из захтева да се пренесе културни материјал, обично укључујући његов повраћај у земље порекла.<sup>7</sup> Међутим, упркос значају наведених смерница, оне нису *per se* биле у стању да обавезу државу, већ су више представљале путоказ добре праксе. Управо на основу потребе за доношењем правно обавезујућег инструмента који би регулисао растући промет културних добара и у мирнодопско доба на 16. Генералној конференцији UNESCO-а, априла 1970. године донета је Конвенција о мерама за забрану и спречавање недозвољеног увоза, извоза и преноса својине културних добара<sup>8</sup> (у даљем тексту UNESCO конвенција).



<sup>9</sup> Конвенција о украденим или илегално извезеним предметима од културног значаја, <https://www.unidroit.org/instruments/cultural-property/1995-convention> (приступљено 20. августа 2019). Терминологија напомена - у енглеској верзији текста UNIDROIT конвенције усвојено је решење *cultural objects*, док је у тексту на француском језику задржан термин *biens culturels*. Будући да се у српском језику користи превод француског термина, и у овом раду ћемо користити термин *културна добра*.

<sup>10</sup> Carducci 2006: 79.

<sup>11</sup> Fighting the Illicit Trafficking of Cultural Property, A toolkit for european judiciary and law enforcement, UNESCO 2018, <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illegal-trafficking-of-cultural-property/partnerships/european-union/training-judiciary-and-law-enforcement/> (приступљено 20. августа 2019).

<sup>12</sup> Члан 1 UNESCO конвенције.

<sup>13</sup> Државе су слободне да одреде начин на који ће дефинисати и заштитити своја културна добра, да ли ће то бити путем експлицитног списка који укључује и добра у приватном власништву, попут Холандије, или проценом од стране стручног комитета, као што је случај у Великој Британији, или дискреционом забраном извоза сваког добра старијег од 50 година, што је прописано у Италији. О заједничком тржишту и рестрикцијима приликом извоза културних доба в. Putnam 1992.

<sup>14</sup> Chechi 2014: 102.

<sup>15</sup> Међувладин Комитет за промовисање повраћаја културних добара у земље порекла или њихову реституцију у случају незаконитог присвајања, <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/restitution-of-cultural-property/intergovernmental-committee/> (приступљено 10. августа 2019).

<sup>16</sup> Chechi 2014: 106.

## 2. ИСТОРИЈСКА ВЕЗА UNESCO И UNIDROIT КОНВЕНЦИЈЕ

Предстојећа анализа Конвенције о украденим или илегално извезеним предметима од културног значаја (у даљем тексту UNIDROIT конвенција)<sup>9</sup> не би била потпуна без осврта на UNESCO конвенцију, на коју се ослања и коју допуњује. У том циљу, потребно је указати на историјску везу између две конвенције, које чине својеврстан амалгам међународног јавног и приватног права. UNESCO конвенција представљала је пионирски инструмент у регулисању незаконитог извоза културних добара у доба мира<sup>10</sup> и одликује се успешним одзивом – до сада је ратификовало 140 држава чланица UNESCO-а. UNESCO конвенција почива на три главна стуба – превенцији, повраћају и реституцији, као и на међународној сарадњи.<sup>11</sup> Она у члану 1 садржи дефиницију културних добара, која каже да се у сврхе UNESCO конвенције културним добрима сматрају добра религиозног или световног карактера које свака држава значи као значајна за археологију, преисторију, историју, књижевност, уметност или науку.<sup>12</sup> Даље, наводи одређене категорије којима културна добра морају припадати, те оставља слободу држави да дефинише која су то културна добра заштићена конвенцијом.<sup>13</sup>

Међутим, велики проблем који обавија UNESCO конвенцију, и тиме донекле замагљује њену широку прихваћеност, јесте чињеница да она није директно примењива, будући да претходно захтева доношење одговарајућег националног законодавства државе уговорнице на основу којег се може применити. Тек када држава уговорница успостави домаћи правни оквир, те установи механизме њеног извршења, UNESCO конвенција може се применити и пружити одређен ниво заштите. Недореченост у погледу конкретних механизма извршења UNESCO конвенције, огледа се и у начину решавања спорова. Акценат је стављен на 'дипломатску сарадњу' радије него на судско решавање спорова,<sup>14</sup> што се огледа и у чињеници да је 1978. године основан Међувладин Комитет за промовисање повраћаја културних добара у земље порекла или њихову реституцију у случају незаконитог присвајања.<sup>15</sup> Функције предметног Комитета ограничене су на поступак медијације и мирења, те давање препорука странама у спору ради изналажења прихватљивог решења, стога нису обавезујуће. Ово решење потврђује централну улогу коју има држава у процесу решавања спорова, стога Комитета неће имати овлашћења у случајевима када је држалац спорног добра појединац.<sup>16</sup>

UNESCO конвенција није примењива на случајеве који укључују недржавне актере, не може пружити заштиту приватним лицима, нити обухвата културна добра која не спадају у јавне колекције. Према томе, UNESCO конвенција не регулише приватне тужбе, већ своју примену ограничава искључиво на државне захтеве, и то поводом културних добара која су ексклузивно као таква дефинисана од стране државе, односно која су од великог значаја за предметну државу. Иако је UNESCO конвенција свакако представљала корак напред у покушају регулисања проблема украдених и нелегално извезених културних добара, она није успела да установи једнообразна правила, остављајући државама слободу да примене своје национално законо-

<sup>17</sup> Prott 2009: 215.

<sup>18</sup> Напомене UNIDROIT-а поводом усвајања Хашке конвенције из 1954. године, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142766> (приступљено 10. августа 2019).

<sup>19</sup> За дубљу анализу доприноса који је UNIDROIT пружио UNESCO-у поводом доношења Хашке конвенције из 1954. године и његовог првог протокола в. Giardini 2018.

давство у сваком конкретном случају. Због наведених ограничења, широко формулисаних дефиниција и изостанка ефикасних механизма примене, конвенција је била изложена критикама, те је управо на иницијативу UNESCO-а извршена процена конвенције од стране стручњака. Закључци су указивали на неопходност да се у режим укључе аспекти приватног права, рокови застарелости за подношење тужбе, као и јасније прецизирање куповине у доброј вери (куповине *bona fide*). Одлучено је да се тај задатак делегира Међународном институту за унификацију приватног права – UNIDROIT.<sup>17</sup> Поставља се оправдано питање: због чега је UNESCO уопште поверио овај задатак некој другој организацији, а посебно организацији за унификацију приватног права, која је специјализована, пре свега, за трговинско право? Међутим, UNIDROIT организација била је и више него компетентна да пружи правну помоћ у овој области, не само због чињенице да се током година издвојила као кључни посредник у хармонизовању различитих правних система, већ је и блиско сарађивала са UNESCO-ом на више фронтова – у сарадњи са њим педесетих година прошлог века израдила је Студију у виду напомена<sup>18</sup> поводом усвајања Хашке конвенција за заштиту културних добара у случају оружаног сукоба и њеног првог протокола из 1954. године.<sup>19</sup>

### 3. УПОРЕДНОПРАВНА АНАЛИЗА UNESCO И UNIDROIT КОНВЕНЦИЈЕ – АМАЛГАМ МЕЂУНАРОДНОГ ЈАВНОГ И ПРИВАТНОГ ПРАВА

Управо у покушају да се призна потреба за успостављањем легалних токова промета културних добара, с једне стране, али и да се обезбеди ефикаснија међународноправна заштита, с друге, 24. јуна 1995. године донета је UNIDROIT конвенција, која је ступила на снагу 1. јула 1998. године, и у тренутку писања овог рада броји 47 држава чланица. У преамбули се истиче, између осталог, да је циљ конвенције ефикасан допринос борби против нелегалне трговине културним добрима, те да је намера конвенције установљивање заједничких, минималних правних правила за реституцију и повраћај културних добара између држава уговорница, са циљем побољшања очувања и заштите културног наслеђа у интересу свих (превод В. П.). Стога је потреба за наредном регулативом која ће понудити једнообразна правна правила за све случајеве реституције и повраћаја испуњена доношењем UNIDROIT конвенције. За разлику од UNESCO конвенције, која покрива само случајеве незаконитог извоза културних добара са територије државе уговорнице, UNIDROIT конвенција се примењује на захтеве међународног карактера и обухвата две категорије културних добара – поглавље II регулише питања реституције украдених културних добара, док се поглавље III бави повраћајем незаконито извезених културних добара.

UNIDROIT конвенција представља двоструки правни компромис – она у својим решењима приближава англосаксонски и континентални правни систем, који различито регулишу многе институте значајне за промет културних добара, док се истовре-

<sup>20</sup> Blake 2015: 41.<sup>21</sup> Blake 2015: 42.<sup>22</sup> Pavićević 2018: 4.<sup>23</sup> Schneider 2008: 78.<sup>24</sup> Додатно, у члану 3 UNIDROIT конвенције предвиђен је посебан рок застаривања од 75 година или дуже за добра која се сматрају саставним делом споменика, археолошког налазишта или јавне збирке, за добра за чије очување држава поседује јавни интерес, као и за добра која представљају светињу за племенске заједнице.<sup>25</sup> Члан 3, став 1 UNIDROIT конвенције.<sup>26</sup> Члан 7 UNESCO конвенције.

мено труди да помири различите тежње између тзв. земаља увозница и земаља извозница културних добара. На тај начин UNIDROIT конвенција ствара правни оквир за међународни судски поступак.<sup>20</sup> Тужбени захтеви за реституцију украдених објеката могу бити поднети од стране државе, појединаца и правних субјеката, док су у случају незаконитог извоза само државе овлашћене да поднесу тужбу. Дакле, за разлику од UNESCO конвенције, која почива на административним процедурама и дипломатској акцији ради спречавања нелегалне трговине, односно ради повраћаја украдених културних добара, UNIDROIT конвенција обезбеђује директан приступ судовима држава уговорница оригиналном власнику украденог добра или држави са чије територије је добро незаконито извезено.<sup>21</sup> Важно је нагласити да UNIDROIT конвенција не тежи да укине или замени UNESCO конвенцију, већ да је допуни и комплементира, те да створи међународноправни амалгам јавног и приватног права.<sup>22</sup>

Дефиниција културних добара је скоро истоветна у обе конвенције, с том разликом што је UNESCO конвенција заснована превасходно на активности државе, те она захтева да културна добра буду означена од стране државе која захтева повраћај, што приватног власника оставља без могућности да делује ако држава није означила предмет о којем је реч, или ако једноставно не жели да предузме акцију. С друге стране, UNIDROIT конвенција, будући да представља инструмент приватног права, не захтева поменуто означавање. Сходно томе, за културна добра украдена из приватних кућа, верских објеката и приватних збирки која нису регистрована на државном нивоу, као и она која су украдена од традиционалних заједница, могу да буду предмет захтева за повраћај без обзира на то што их држава није регистровала.<sup>23</sup>

Такође, када је реч о временским ограничењима, UNESCO конвенцији се замера чињеница да не предвиђа конкретне рокове у којима се може тражити повраћај, док UNIDROIT конвенција предвиђа субјективни рок од 3 (три) године, почев од момента сазнања за локацију добра и идентитет држаоца, у којем лице које потражује културно добро мора да покрене поступак, односно објективни рок од 50 (педесет) година, почев од тренутка када је крађа извршена.<sup>24</sup>

У оквиру UNIDROIT режима не постоји могућност да држалац задржи украдено, односно незаконито извезено културно добро, што подразумева да је држалац културног добра обавезан да изврши реституцију, односно повраћај оригиналном власнику.<sup>25</sup> Међутим, терет доказивања је пребачен са оригиналног власника на држаоца, односно купца. Под условом да купац докаже да је предузео све потребне радње у циљу истраге порекла културног добра, те да није знао нити је могао знати да је добро украдено, односно нелегално извезено, он има право на правичну и разумну компензацију. За разлику од UNESCO конвенције, која неодређено предвиђа да ће се „невином купцу исплатити компензација“, <sup>26</sup> UNIDROIT конвенција је посветила посебну пажњу стандарду дужне пажње (*due diligence*), према којем купац мора да предузме одређене кораке, односно да спроведе истрагу пре куповине културног добра, како би се уверио у

<sup>27</sup> Питање дужне пажње подразумева да је купац консултовао јавно доступне регистре, да је захтевао уредну документацију о власништву, сертификате о пореклу, те да је обратио посебну пажњу на локацију где је трансфер културног добра извршен (да ли је нешто могло указивати на тајност и нелегални карактер саме трансакције), плаћену цену и сл. В. више у члану 4, ставу 4 UNIDROIT конвенције.

<sup>28</sup> Hoffman 2006: 91.

<sup>29</sup> Члан 4, став 3 UNIDROIT конвенције.

<sup>30</sup> Члан 4, ставови 2 и 3 UNIDROIT конвенције.

<sup>31</sup> Члан 6 UNIDROIT конвенције.

<sup>32</sup> Члан 8, став 3 UNIDROIT конвенције.

<sup>33</sup> Закон о културним добрима, Службени Гласник РС 71/94, 52/2011 - др. закони и 99/2011 - др. закон.

<sup>34</sup> Кривични Законик, Службени гласник РС 85/2005, 88/2005 - испр., 107/2005 - испр., 72/2009, 111/2009, 121/2012, 104/2013, 108/2014 и 94/2016.

<sup>35</sup> Царински закон, Службени гласник РС 18/2010, 111/2012, 29/2015, 108/2016 и 113/2017 - др. закон.

<sup>36</sup> Члан 221а Кривичног законика РС.

<sup>37</sup> Члан 49 Закона о културним добрима.

<sup>38</sup> Члан 56 Закона о културним добрима.

<sup>39</sup> Према тренутно доступним подацима, UNIDROIT конвенција има 47 држава чланица, укључујући већину земаља из региона, као што су Хрватска, Босна и Херцеговина, Македонија и Румунија, <https://www.unidroit.org/status-cp> (приступљено 13. августа 2019). Црна Гора је приступила конвенцији и њено ступање на снагу очекује се 1. јануара 2020. године, <https://www.unidroit.org/89-news-and-events/2649-montenegro-accedes-to-the-1995-unidroit-convention-on-stolen-or-illegally-exported-cultural-objects-47th-contracting-state> (приступљено 13. августа 2019).

легалност саме трансакције. Дакле, уколико купац докаже да је деловао у доброј вери и да је показао дужну пажњу,<sup>27</sup> стиче право на то да захтева компензацију. Управо питање плаћања компензације купцу представља срж сукоба између англосаксонског правног система,<sup>28</sup> који подржава принцип *nemo plus iuris ad alium transfere potest quam ipse habet* (латинска максима која значи да нико не може пренети на другог више права но што сам поседује, стога не може постати власник културног добра уколико га је стекао од лица које није оригинални власник) и земаља континенталног правног система, које пружају заштиту *bona fide* купцу (купац који је у доброј вери стекао добро, не знајући за његово евентуално нелегално порекло). Поставља се питање ко је дужан да таквом купцу плати компензацију? У случају украденог културног добра, власник добра, односно подносилац захтева дужан је да плати компензацију савесном држаоцу,<sup>29</sup> али он може захтевати регрес од особе која је извршила трансфер, односно која је продала добро савесном држаоцу.<sup>30</sup> Када је реч о нелегално извезеном културном добру, под условом да је држалац савестан, односно да је деловао у доброј вери, имаће право на то да захтева правичну и разумну компензацију од државе са чије територије је културно добро незаконито извезено.<sup>31</sup>

Такође, UNIDROIT конвенција предвиђа одлично и ефикасно решење у случају да се поступак покрене пред судом државе у којој се налази држалац културног добра, док се само добро налази у другој држави. У том случају, суд државе у којој се добро налази може изрећи привремене мере, укључујући и заштитне, чак и када је захтев за реституцију, односно повраћај конкретног добра поднесен суду друге државе уговорнице.<sup>32</sup> На тај начин се културно добро штити од даљег промета све до окончања поступка.

#### 4. ПРАВНИ ИЗАЗОВИ УСКЛАЂИВАЊА СА UNIDROIT КОНВЕНЦИЈОМ – СЛУЧАЈ РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ

У Републици Србији, заштита културних добара регулисана је Законом о културним добрима,<sup>33</sup> Кривичним закоником<sup>34</sup> и Царинским законом.<sup>35</sup> Кривични законик поводом неовлашћеног изношења и уношења културног добра предвиђа да ко изнесе или извезе у иностранство или унесе у Србију културно добро или добро које ужива претходну заштиту без претходног одобрења надлежног органа, казниће се затвором од шест месеци до пет година.<sup>36</sup> Закон о културним добрима предвиђа да покретна културна добра утврђује музеј, архив, кинотека и библиотека чији је оснивач република, аутономна покрајина, град или општина,<sup>37</sup> док покретна културна добра од великог значаја утврђују Народни музеј у Београду, Архив Србије, Народна библиотека Србије и Југословенска кинотека.<sup>38</sup>

Република Србија приступила је UNESCO конвенцији, међутим, и даље није приступила UNIDROIT конвенцији,<sup>39</sup> што је свакако пожељније и ефикасније решење. Према Предлогу Стратегије развоја културе од 2017. до 2027. године, Република Србија има намеру да постане чланица UNIDROIT конвенције



<sup>40</sup> Стратегија развоја културе Републике Србије од 2017. до 2027. године, <http://www.kultura.gov.rs/docs/dokumenti/predlog-strategije-razvoja-kulture-republike-srbije-od-2017--do-2027--predlog-strategije-razvoja-kulture-republike-srbije-od-2017--do-2027-.pdf> (приступљено 13. августа 2019).

<sup>41</sup> Акциони план за спровођење Стратегије развоја културе Републике Србије од 2017. до 2027. године, <http://www.kultura.gov.rs/cyr/dokumenti/-akcioni-plan-za-sprovodjenje--strategije-razvoja-kulture-republike-srbije--od-2017--do-2027--godine> (приступљено 16. августа 2019).

<sup>42</sup> Регистар непокретних културних добара постоји и доступан је на сајту Републичког завода за заштиту споменика културе, [http://heritage.gov.rs/latinica/nepokretna\\_kulturna\\_dobra.php](http://heritage.gov.rs/latinica/nepokretna_kulturna_dobra.php) (приступљено 16. августа 2019).

<sup>43</sup> Prott 2009: 216.

до 2027. године.<sup>40</sup> Приступањем конвенцији, српски држављани ће добити могућност активне и пасивне легитимације у међународној парници поводом украдених или илегално извезених културних добара. Према томе, приватна лица (српски држављани) биће у могућности да покрећу поступак пред судовима ради реституције, односно повраћаја културног добра, али ће поступак моћи да се покреће и против њих пред (надлежним) судовима држава чланица. Иако се Република Србија може похвалити чињеницом да је за извоз уметничког дела из земље потребно прибавити дозволу, неопходно је посветити додатну пажњу припремама за приступање UNIDROIT конвенцији, посебно имајући у виду да наша земља у нелегалној трговини културним добрима често представља земљу извора или транзита. Према Акционом плану за спровођење Стратегије развоја културе Републике Србије<sup>41</sup> од 2017. до 2027. године, а у оквиру општег циља јачања институционалног оквира у области културног наслеђа, за период од 2017. до 2019. године предвиђена је активност израде базе података, односно регистра о украденим културним добрима, чији је носилац Министарство културе и информисања, док су партнери Министарство унутрашњих послова и Министарство финансија.

Поред постојања Интерполовог регистра, коме се може приступити са веб-странице Министарства културе, неопходно је успоставити и државни, званични регистар, како би купци могли да му приступе, испуне услов дужне пажње, те да се информишу унапред о статусу и пореклу културног добра пре евентуалне куповине. Додатно, предлажемо да следећи корак буде инкорпорисање свих података из српског регистра у Интерполов регистар, како би сви подаци о спорним културним добрима Републике Србије били међународно доступни. Међутим, поред јавно доступног регистра о украденим културним добрима, постоји потреба за оснивањем још једног регистра који би објединио сва покретна (и евентуално непокретна) културна добра на једном месту.<sup>42</sup> Такав интегрални регистар би могао да садржи фотографије, уметничку и историјску процену вредности културног добра, његову локацију, контакт надлежне службе заштите и сл. Иницијатива би могла да потекне од нивоа музеја, који би установили регистре, односно инвентаре на нивоу својих надлежности, те би се накнадно објединили на републичком нивоу. Оснивањем предложена два регистра заинтересована лица моћи ће да располажу веродостојним и ажурираним информацијама о постојећим, односно заштићеним, али и украденим, односно несталим културним добрима.

## 5. ЗАКЉУЧАК

Интердисциплинарност заштите културних добара изузетно је наглашена, стога висок ниво сложености није заобишао ни њен правни аспект, а посебно када је реч о промету покретних културних добара. UNESCO конвенција настала је као резултат преговора у политичком контексту, док је UNIDROIT конвенција пажљиво израђена од стране стручњака за међународно приватно право.<sup>43</sup> У циљу подизања свести поводом преузимања

<sup>44</sup> Vienna Convention on the law of treaties, art 28: Unless a different intention appears from the treaty or is otherwise established, its provisions do not bind a party in relation to any act or fact which took place or any situation which ceased to exist before the date of the entry into force of the treaty with respect to that party, <https://treaties.un.org/doc/Publication/UNTS/Volume%201155/volume-1155-I-18232-English.pdf> (приступљено 20. августа 2019).

<sup>45</sup> Члан 17 UNIDROIT конвенције.

<sup>46</sup> Република Србија ратификовала је ову конвенцију 1. јула 2002. године, <https://arhiva.mpravde.gov.rs/lt/articles/medjunarodne-aktivnosti-eu-integracije-i-projekti/medjunarodna-pravna-pomoc/multilateralni-ugovori.html> (приступљено 21. августа 2019).

<sup>47</sup> Ова конвенција је ступила на снагу 29. септембра 2003. године, <https://arhiva.mpravde.gov.rs/lt/articles/medjunarodne-aktivnosti-eu-integracije-i-projekti/medjunarodna-pravna-pomoc/multilateralni-ugovori.html> (приступљено 21. августа 2019).

будућих обавеза из конвенције, важна је континуирана едукација, али и активна сарадња између надлежних институција, колекционара културних добара, аукцијских кућа, приватних фондација, музеја и стручне јавности, а посебно судија, будући да су многа нерешена конвенцијска питања остављена суду на коначну квалификацију (на пример, питање о томе да ли је културно добро украдено цениће се према националним законима, терет доказивања савесности купца у случају незаконитог извоза, као и износ правичне и разумне надокнаде, будући да он није одређен самом конвенцијом). Приступање UNIDROIT конвенцији, и то без одлагања, носи за Републику Србију бројне правне, али и политичке добробити:

- минимум једнообразних правила за реституцију, односно повраћај, чиме се пружа јача заштита културним добрима, док се истовремено подстиче легална трговина на уметничком тржишту у ширем смислу;

- својеврстан коректив недостацима UNESCO конвенције, чији је Србија већ члан, односно попуњавају се њене гореизложене правне празнине;

- ратификацијом UNIDROIT конвенције, она ће се директно примењивати, односно увести у национално законодавство (због чега надлежни органи, судови и други стручњаци морају бити адекватно едуковани и припремљени);

- UNIDROIT конвенција, као и UNESCO конвенција, не предвиђа ретроактивну примену, што је у складу са Бечком конвенцијом о уговорним односима,<sup>44</sup> стога Република Србија има интерес да што пре приступи предметној конвенцији, будући да се она може примењивати на културна добра само након њеног ступања на снагу;

- на основу конвенције, државе се обавезују да ће најкасније шест месеци од дана полагања свог инструмента о ратификацији, прихватању, одобрењу или приступању, депозитару предати писану информацију, на једном од службених језика конвенције, о законима који уређују извоз културних добара.<sup>45</sup> Намећем овакве обавезе, постаје јасно да UNIDROIT конвенција није само слово на папиру, већ да захтева активно ангажовање државе у борби против нелегалног промета културних добара.

Имајући у виду да криминални аспект нелегалног промета културних добара све више долази до изражаја, те да представља један од главних основа финансирања тероризма и прања новца, значајно је поменути да је Република Србија приступила следећим конвенцијама: Међународној конвенцији о сузбијању финансирања тероризма,<sup>46</sup> као и Конвенцији Уједињених нација против транснационалног организованог криминала.<sup>47</sup> Уз већ ратификовану UNESCO конвенцију, Република Србија у овом тренутку поседује одговарајућу базу за продубљену међународну сарадњу у борби против нелегалног промета културних добара. Приступањем UNIDROIT конвенцији, Република Србија би комплетирала сложени правни мозаик заштите покретних културних добара. На тај начин, сигнализирала би да је спремна да пружи свеобухватну заштиту покретним културним добрима, односно културном наслеђу у ширем смислу, што је посебно важно у светлу њене културне политике и дипломатије.

**Извори:**

- Акциони план за спровођење Стратегије развоја културе Републике Србије од 2017. до 2027. године, <http://www.kultura.gov.rs/cyr/dokumenti/-akcioni-plan-za-sprovodjenje--strategije-razvoja-kulture-republike-srbije--od-2017--do-2027--godine> (приступљено 16. августа 2019).
- Конвенција о украденим или илегално извезеним предметима од културног значаја, <https://www.unidroit.org/instruments/cultural-property/1995-convention> (приступљено 20. августа 2019).
- Међувладин Комитет за промовисање повраћаја културних добара у земље порекла или њихову реституцију у случају незаконитог присвајања, <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/restitution-of-cultural-property/intergovernmental-committee/> (приступљено 10. августа 2019).
- Напомене UNIDROIT-а поводом усвајања Хашке конвенције из 1954. године, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142766> (приступљено 10. августа 2019).
- Препорука о међународним принципима примењивим на археолошка ископавања из 1956. године, [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13062&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13062&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (приступљено 20. августа 2019).
- Препорука о средствима забране и спречавања недозвољеног извоза, увоза и преноса власништва над културним добрима, [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13083&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13083&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (приступљено 20.8.2019. године).
- Принципи о сарадњи у заједничкој заштити и преносу културног материјала, [https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/D6E502AEA7B86D5931D1D53B1C71A16B/S0940739106060231a.pdf/principles\\_for\\_cooperation\\_in\\_the\\_mutual\\_protection\\_and\\_transfer\\_of\\_cultural\\_materialadopted\\_at\\_the\\_72nd\\_conference\\_of\\_the\\_international\\_law\\_association\\_held\\_in\\_toronto\\_canada\\_48\\_june\\_2006.pdf](https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/D6E502AEA7B86D5931D1D53B1C71A16B/S0940739106060231a.pdf/principles_for_cooperation_in_the_mutual_protection_and_transfer_of_cultural_materialadopted_at_the_72nd_conference_of_the_international_law_association_held_in_toronto_canada_48_june_2006.pdf) (приступљено 20. септембра 2019).
- Стратегија развоја културе Републике Србије од 2017. до 2027. године, <http://www.kultura.gov.rs/docs/dokumenti/predlog-strategije-razvoja-kulture-republike-srbije-od-2017--do-2027--/-predlog-strategije-razvoja-kulture-republike-srbije-od-2017--do-2027-.pdf> (приступљено 13. августа 2019).
- Конвенција о мерама за забрану и спречавање недозвољеног увоза, извоза и преноса својине културних добара, Службени лист СФРЈ - Међународни уговори 50/73.
- Хашка конвенција за заштиту културних добара у случају оружаног сукоба из 1954, [http://www.kultura.gov.rs/docs/stranice/82128418889499865927/8.%20Konvencija%20za%20zastitu%20kulturnih%20dobara%20u%20slucaju%20oruzanih%20sukoba\(%20Hag,%201954\).pdf](http://www.kultura.gov.rs/docs/stranice/82128418889499865927/8.%20Konvencija%20za%20zastitu%20kulturnih%20dobara%20u%20slucaju%20oruzanih%20sukoba(%20Hag,%201954).pdf) (приступљено 10. августа 2019).
- Царински закон, Службени гласник РС 18/2010, 111/2012, 29/2015, 108/2016 и 113/2017 - др. закон.
- Fighting the Illicit Trafficking of Cultural Property, A toolkit for european judiciary and law enforcement, UNESCO 2018, <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/partnerships/european-union/training-judiciary-and-law-enforcement/> (приступљено 20. августа 2019).
- Vienna Convention on the law of treaties, <https://treaties.un.org/doc/Publication/UNTS/Volume%201155/volume-1155-I-18232-English.pdf> (приступљено 20. августа 2019).

**Литература:**

- Blake J. 2015, *International Cultural Heritage Law*, Oxford.
- Carducci G. 2006, *The growing complexity of international art law: Conflict of Laws, Uniform Law, Mandatory rules, UNSC Resolutions and EU Regulations*, Art and Cultural Heritage: Law, Policy and Practice, ed. B. T. Hoffman, Cambridge, 68-86.
- Chechi A. 2014, *The Settlement of International Cultural Heritage Disputes*, Oxford.
- Giardini G. 2018, *The Principle of International Restitution of Cultural Property in the 1954 Hague Convention: the UNIDROIT contribution*, Oxford.

- Hoffman B. T. (ed.) 2006, *Art and Cultural Heritage: Law, Policy and Practice*, Cambridge.
- Nafziger J. 2007, *The Principles for Cooperation in the Mutual Protection and Transfer of Cultural Material*, Chicago Journal of International Law 8/1, 147–167.
- Pavićević V. 2018, *Alternative dispute resolution in cultural heritage disputes – towards a specialised tribunal?*, Review of International Affairs LXIX, 42–53.
- Prott L. 2009, *UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects - Ten Years On*, Uniform Law Review 14/1-2, 215–237.
- Putnam J. E II 1992, *Common Markets and Cultural Identity: Cultural Property Export Restrictions in the European Economic Community*, University of Chicago Legal Forum 1, 457–476.
- Schneider M. 2008, *UNIDROIT конвенција о украденим или незаконно извезеним културним добрима из 1995. године*, Зборник радова Прве регионалне конференције о интегративној заштити, ур. А. Сковран, Н. Остојић-Илић, Београд, 71–83.

---

Vanja M. Pavićević

---

## LEGAL CHALLENGES OF THE REPUBLIC OF SERBIA IN THE PROCESS OF HARMONIZATION WITH THE UNIDROIT CONVENTION ON STOLEN OR ILLEGALLY EXPORTED CULTURAL OBJECTS

---

Cultural properties often constitute “hostages” of a kind of armed conflicts and throughout the history they have been looted and destroyed as the spoils of war. However, more and more often even during peaceful periods cultural properties are smuggled, illegally exported from the country and sold at an increasingly branched-out black market. In an attempt to regulate such activity legally, in April 1970 UNESCO passed a Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property. This Convention has been marked by successful response, but at the same time it has numerous shortcomings as regards the efficient protection mechanisms that are particularly analysed in this paper. Namely, the UNESCO’s Convention is not directly applicable, since it requires prior enactment of the relevant national legislation. Furthermore, UNESCO’s Convention provides legal protection only to those cultural properties that have been previously registered at the relevant institution/museum (thus automatically putting out if its reach the antiquities that have been durably excavated at archaeological sites and exported from a country). Also, the mechanism for solving disputes stipulated by the Convention has not been sufficiently developed, since the emphasis is put on “diplomatic cooperation” rather than on judicial solving of disputes. Finally, UNESCO’s Convention does not provide protection to private persons or to cultural properties that are privately owned. It was precisely in an attempt to overcome the stated shortcomings and to provide more efficient international legal protection that in 1995 UNIDROIT passed a Convention on Stolen or Illegally



Exported Cultural Objects which constitutes a double legal compromise. With its solutions it brings closer the Anglo-Saxon and the continental legal systems, which differently regulate many legal institutes of importance for this area, while at the same time creating a legal framework for international court proceedings. The Republic of Serbia has acceded to the UNESCO's Convention; however, it has still not acceded to the UNIDROIT Convention. With the accession to the UNIDROIT Convention, the Serbian citizens will be given the possibility of active and passive legitimation in an international lawsuit, as well as numerous other legal benefits that are the central theme of the research in this paper. Finally, the paper also presents the proposals aimed at founding a publicly accessible register of the Republic of Serbia on stolen cultural properties, as well as a register that would bring together all movable (and possibly immovable) cultural properties in one place.



Александар З.  
Стаменковић\*  
Милица С. Томић

Републички завод за заштиту  
споменика културе – Београд

## Примена дигиталне фотограметрије у документовању културног наслеђа на примеру средњовековног Крушевачког града\*\*

\* aleksandar.stamenkovic@heritage.gov.rs

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта Конзерваторско-рестаураторски радови са археолошким истраживањима средњовековног Крушевачког града, који финансира Министарство културе и информисања Републике Србије. Руководиоци пројекта су Јована Шуњеварић, архитекта – стручни сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд, и Марин Бугар, виши кустос – археолог Народног музеја у Крушевцу.

**Апстракт:** У раду ће бити речи о примени савремених метода у документацији културног наслеђа, са посебним освртом на примену дигиталне фотограметрије и географских информационих система (ГИС). Подаци прикупљени за ову врсту документовања граде потичу са средњовековног локалитета Крушевачки град. Утврђење овог града и његова непосредна околина су, заједно са видљивим археолошким структурама, дигитално документовани, што је омогућило брзу и квалитетну израду техничке документације за потребе пројектом планираних конзерваторско-рестаураторских и археолошких радова. Овакав приступ је укључивао најпре мерења тоталном станицом, фотографисање, израду фотограметријског модела, ортофотографију и дигиталних елевационих модела, на основу чега је израђена прецизна техничка документација. Добијени резултати су геореференцирани у државном координационом систему и укључени у ГИС. На овај начин дошло се до висококвалитетних података, уштедело на времену, а успостављена је и база података за будуће конзерваторско-рестаураторске радове и предстојећа археолошка истраживања.

**Кључне речи:** дигитализација културног наслеђа, фотограметрија, географски информациони системи, ортофотографија, документација, технички цртеж, Крушевачки град, средњи век

**Abstract:** The paper will deal with the application of contemporary methods in the documenting of cultural heritage, with a particular view at the application of digital photogrammetry and geographic information systems (GISs). The data collected for this type of the documenting of materials comes from the medieval site of Kruševачki grad (Kruševac Town). The fortification of this town and its direct surroundings, together with visible archaeological structures, have been digitally documented, which has enabled fast and good quality preparation of technical documentation for the needs of the conservation-restoration and archaeological works planned by the project. Such approach first included measuring with a total station, taking photos, preparation of a photogrammetric model, orthophotographs and digital elevation models, on the basis of which precise technical documentation was prepared. The obtained results were georeferenced in the state coordination system and included into the GIS. In this way, we attained high quality data, saved the time and also established a database for future conservation and restoration works, as well as for the forthcoming archaeological surveys.

**Key words:** digitalisation of cultural heritage, photogrammetry, geographic information systems, orthophotography, documentation, technical drawing, Kruševачki grad, Middle Ages

У сарадњи оствареној између Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд и Народног музеја у Крушевцу године 2018. започет је пројекат конзерваторско-рестаураторских радова са археолошким истраживањима средњовековног Крушевачког града. Локалитет Крушевачки град налази се у самом центру Крушевца, у оквиру Археолошког парка Лазарев

<sup>1</sup> Ковачевић 1980: 12–68; Jurišić, Jordović 1962: 249.

<sup>2</sup> Грађа представљена у раду део је документације Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд и Народног музеја у Крушевцу.

<sup>3</sup> Иванишевић, Јовановић, Стаменковић 2017: 230–232.

град. Реч је о утврђењу које има облик неправилне елипсе, приближних димензија 200 x 300 m, унутар којег се издвајају две целине – Мали и Велики град. У средишњем делу локалитета, на нешто вишој коти, налази се црква Светог Стефана – Лазарица. Средњовековни хоризонт града датован је у XIV–XV век, а потврђени остаци из турско-аустријског периода у време између XVI и XVIII века.<sup>1</sup> Као некадашња престоница Моравске Србије, средњовековни Крушевачки град спада у категорију непокретних културних добара од изузетног значаја за нашу земљу.

Данашње стање кула и бедема града, после више од 40 година од конзерваторских радова, прилично је угрожено, чему је у великој мери допринело густо насељено окружење на овом потезу, на коме је у већем делу заступљена савремена, нелегална изградња.

За потребе овог пројекта планирана је израда документације која би омогућила планирање, организовање и спровођење конзерваторских радова, уз археолошка истраживања одговарајућег обима и карактера, а у складу са динамиком реализације самог пројекта.<sup>2</sup> То је подразумевало израду детаљног ситуационог плана локалитета са топографијом терена и техничких цртежа тренутног стања археолошких, односно архитектонских остатака. Прецизно документовање остатака средњовековног Крушевачког града од велике је важности за његову заштиту, будућа истраживања на овом простору и публикавање грађе, односно остварених резултата.

Извођењем конзерваторско-рестаураторских радова на беедима и кулама утврђења, адекватном презентацијом археолошких грађевина унутар комплекса, могућом ревитализацијом донжон куле, као и радовима на партерном уређењу и увођењем функционалног и декоративног осветљења, створио би се јасно дефинисан и уређен простор. Пројектом су најпре планирани конзерваторско-рестаураторски радови на западном беедему, који је најугроженији, с обзиром на то да се налази непосредно уз низ бесправно подигнутих објеката и фреквентну градску саобраћајницу. На овом потезу су радови вршени шездесетих и седамдесетих година прошлог века, у неколико конзерваторско-рестаураторских и археолошких кампања.

Методолошки приступ приликом израде потребне документације укључио је дигиталну фотограметрију на терену и даљу обраду добијених података у географским информационим системима (ГИС). Овакав начин документовања грађе, који пружа поуздане резултате, иновативан је како у изради саме документације, тако и у планирању заштитних и археолошких радова.<sup>3</sup> На примеру снимљених градских бедема и видљивих архитектонских структура Крушевачког града, у раду ће бити представљени резултати добијени применом ових савремених дигиталних метода, као и предности њихове употребе када је реч о документовању културног наслеђа.



САВРЕМЕНЕ МЕТОДЕ У ДОКУМЕНТОВАЊУ КУЛТУРНОГ  
НАСЛЕЂА<sup>4</sup> Evans 2005: 3–5.<sup>5</sup> Historic England 2017: 1–3.<sup>6</sup> Kraus 1987: 1–5.<sup>7</sup> Иванишевић, Бугарски 2015.<sup>8</sup> Matthews 2008: 5–12.<sup>9</sup> Реч је о геометријски коригованој фотографији. Ово подразумева корекцију свих деформација проузрокованих коришћењем различитих објектива, тако да се добије уједначена размера на свим деловима фотографије.<sup>10</sup> Дигитални елевациони модели представљају растерски приказ терена, на коме су надморске висине приказане различитим палетама боја у зависности од њихових вредности. На основу ових модела могу се израдити изохипсе, при чему се вертикално растојање између две изохипсе може бирати и на тај начин добити векторски приказ терена са растојањем од 5 mm, 5 cm, 5 m или било које вредности које циљ истраживања намеће. Треба нагласити да се помоћу елевационих модела може направити уздужни и попречни пресек терена без додатних снимања на терену.<sup>11</sup> Matsumoto 2009: 11–15.

Примена савремених метода и информационих технологија у документовању културног наслеђа све је заступљенија, па самим тим употреба рачунара и одговарајућих софтверских пакета заузима све већи значај. Тако је у оквиру ове области настао термин дигитализација културног наслеђа, који подразумева укључивање информационих технологија у теорију и методологију рада.<sup>4</sup> Циљ примене савремених метода у документовању споменика културе, пре свега, јесте жеља да се унапреди процес уноса и обраде података и повећа квалитет добијених резултата у складу са могућностима које пружају данашњи компјутерски системи.<sup>5</sup> Развој компјутерских програма и апликација допринео је интегрисању информационих технологија, како у теорији, тако и у пракси, што је последично водило ка постизању одличних резултата, а притом знатно упростило и олакшало целокупан рад.

С обзиром на то да се методологија рада, када је реч о пословима спроведеним на локалитету Крушевачки град, базирала на примени дигиталне фотограметрије – методе која се заснива на процесу бележења, анализирања и интерпретације фотографија<sup>6</sup> – фотографисању, као основном извору информација, посвећена је највећа пажња. Постоји неколико типова фотограметрије, који зависе од самог начина фотографисања. Као два основна, издвајају се аерофотограметрија и терестичка или блископредметна фотограметрија. Аерофотограметрија подразумева обраду фотографија снимљених из авиона, хеликоптера или беспилотних летелица, што је погодно за прикупљање великог броја података третирањем широк подручја.<sup>7</sup> Она се такође примењује код снимања неприступачних објеката, као и оних који се налазе у оркужењу које не дозвољава приступ или дуже задржавање. С друге стране, терестичка или блископредметна фотограметрија односи се на обраду фотографија снимљених са површине земље. Обрадом и комбиновањем ових снимака са софтверским пакетима везаним за фотограметрију добијају се фото-реалистични тродимензионални модели (сл. 1),<sup>8</sup> ортофотографије<sup>9</sup> и дигитални елевациони модели.<sup>10</sup> На основу ових модела може се сагледати снимљени простор и топографија терена, затим се могу израдити геодетске подлоге (топографски и ситуациони план) и техничка документација свих снимљених објеката.

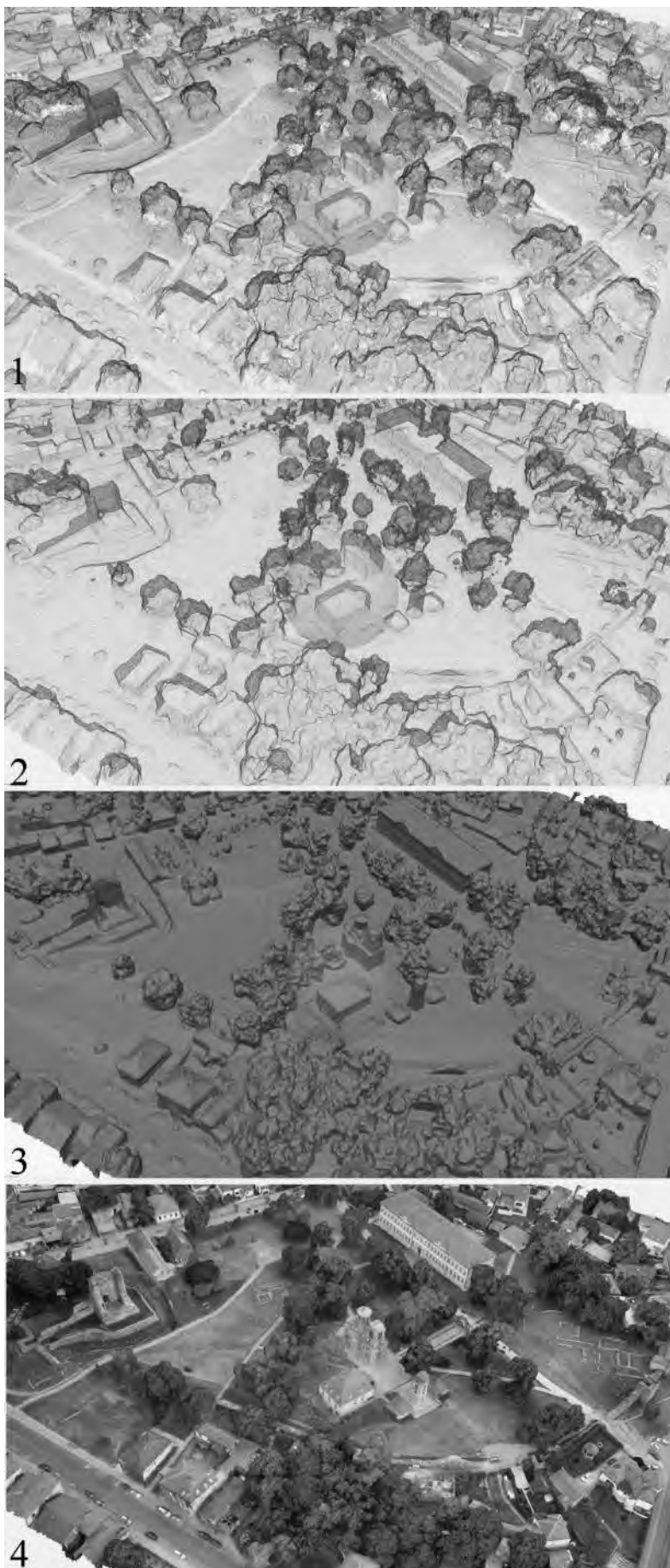
Веома је важно да се резултати добијени фотограметријом геореференцирају и тако поставе и у размеру. Геореференцирањем се израђеним моделима додељује просторна вредност у одређеном координатном систему. Ово је могуће урадити уз помоћ тоталне станице – геодетског инструмента за израчунавање и ишчитавање углова и раздаљине од инструмента до одређене тачке, помоћу којег се добијају подаци изражени у координатама. Применом тоталне станице убрзава се картирање, а и сам процес обраде података.<sup>11</sup> Да би се дефинисао координатни систем одређеног модела, потребне су најмање три контролне тачке које се постављају у непосредној близини објекта који треба снимити. На терену, приликом фотографисања, њих предста-

## 1. Дигитална фотограметрија:

- 1) геометријски запис фотографисаних објеката у облику густог облака тачака;
- 2) и 3) полигонална мрежа која представља површину добијеног модела;
- 4) фотореалистични тродимензионални модел

## 1. Digital photogrammetry:

- 1) Geometrical inscription of the photographed structures in the shape of a dense cloud of dots;
- 2) and 3) Polygonal net that constitutes the surface of the obtained model;
- 4) Photo-realistic three-dimensional model



<sup>12</sup> Burrough, McDonnel 1998; Jones 1997; Marić 2011: 13–15.

<sup>13</sup> Беспилотном летелицом управљао је Мирослав Митић из фирме „Multimedia Design Studio – MMD“ из Ниша, на чему му овом приликом посебно захваљујемо.

<sup>14</sup> Kjellman 2012: 25–27.

вљају обележја у виду маркера или мета. Њихове позиције се мере тоталном станицом, а добијене вредности убацују у рачунар. За потребе израде техничке документације Крушевачког града коришћена је тотална станица Leica TS09. Снимања су вршена у Гаус–Кригеровој пројекцији.

Овде треба истаћи важност географских информационих система, који управо служе за обраду података добијених дигиталном фотограметријом. Ови системи спадају у групу софтверских пакета намењених складиштењу, обради и анализи података који садрже просторне информације.<sup>12</sup> Геореференцирани фотограметријски модели у комбинацији са ГИС-ом пружају одличне резултате.

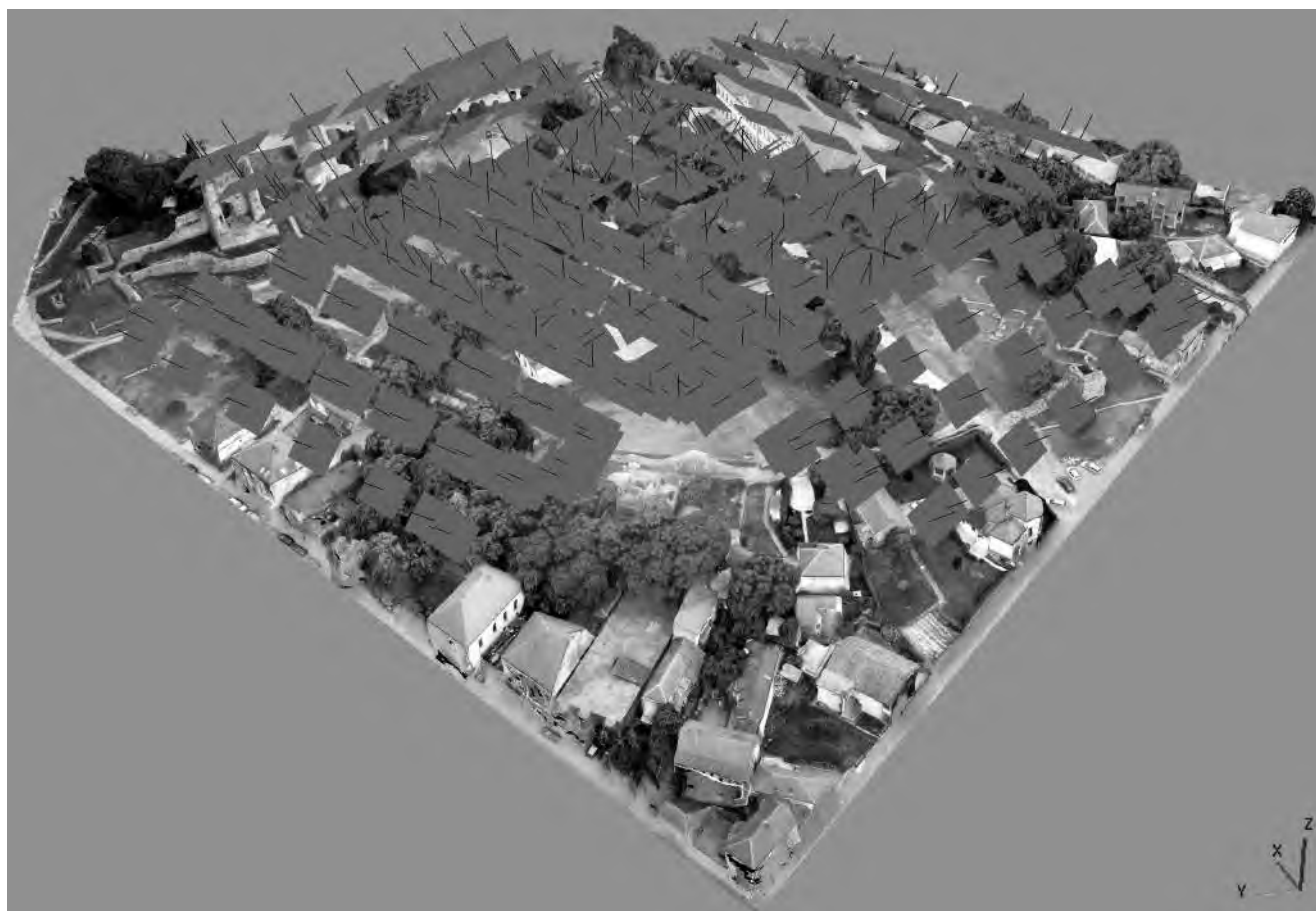
Подаци који се могу добити на основу поменутих метода испунили су очекивања и задовољили задате циљеве везане за израду пројектне документације за локалитет Крушевачки град. Одлучено је да се ове методе примене на терену и да се на тај начин тестира њихова примена и значај када је реч о документовању културног наслеђа.

С обзиром на површину коју је требало снимити (200 x 300 m), висину одређених делова бедема и кула (донжон кула је данас очувана у висини од око 18 m), проблем изграђене савремене инфраструктуре, као и због неприступачности одређеним објектима, одлучено је да се пројектна документација изради уз помоћ аерофотограметрије, односно да се примени беспилотна летелица – дрон. За ову прилику коришћена је беспилотна летелица DJI Phantom 4 Pro,<sup>13</sup> која се на терену показала као веома поуздана, брза и једноставна за употребу, са изузетном прецизношћу и квалитетом фотографија. Одлучено је да се град сними на овај начин, јер је управо тако могуће сагледати простор из птичје перспективе и из одређених, са земље, неприступачних углова. Осим тога, паралелно се добијају подаци за израду прецизне техничке документације, који омогућавају интерпретацију, просторно планирање и научну анализу културног наслеђа.

Код беспилотне летелице постоји опција за мануелно летење и управљање њоме, као и могућност позиционирања положаја камере за снимање. Дронови могу бити повезани директно са станицом (мобилни телефон, таблет или рачунар) и на њима се може аутоматски задати, тј. планирати путања лета приликом фотографисања, што умногоме олакшава и убрзава сам процес снимања. То омогућава да се уз помоћ координата одреди жељена област за снимање и креира путања по којој ће дрон летети за потребе фотограметрије и израде тродимензионалних модела. Овај начин снимања је одличан за израду топографских карти, мапа и ситуационих планова. Међутим, за израду документације одређених ситуација потребно је и додатно мануално прелетање.

Приликом фотографисања водило се рачуна о одређеним правилима која утичу на израду квалитетног фотограметријског модела.<sup>14</sup> Најпре треба обратити пажњу на то да објекат буде добро фокусиран. Оштрина фотографије ће повећати квалитет снимљеног модела, па је најбоље користити подешавања на апарату која одговарају временским условима на терену. У току





2. Положај и оријентација камере  
приликом фотграфисања

2. Position and orientation of the  
camera during the shooting

снимања један од битних чинилаца је и стабилност камере, као и њено добро позиционирање у односу на објекат (сл. 2). У случају да се не примењују правила неопходна за успешни процес дигиталне фотограметрије, могу се добити неупотребљиви резултати.

#### КРУШЕВАЧКИ ГРАД: ПРИМЕНА ФОТОГРАМЕТРИЈЕ И ЊЕН ДОПРИНОС

На локалитету Крушевачки град фотограметрија је рађена у циљу израде ситуационог плана Археолошког парка Лазарев град и његове непосредне околине, али и у намери да се помоћу ове методе добију технички цртежи основа и изгледи зидова кула и бедема града. Израда техничких цртежа овом приликом биће илустративно представљена на примеру ситуационог плана града, донжон куле на простору Малог града и куле 6 на западном бедуу Великог града.

Ситуациони план локалитета израђен је применом аерофотограметрије. Површина од приближно 200 x 300 m или 6 ha, коју је требало снимити, фотографисана је коришћењем беспилотне летелице. На терену су тоталном станицом измерене координате, тј. просторне вредности референтних тачака, захваљујући којима су касније све остале снимљене тачке постављене у државни координатни систем Србије (сл. 3). Резултат је био фото-реалистични тродимензионални модел са могућношћу



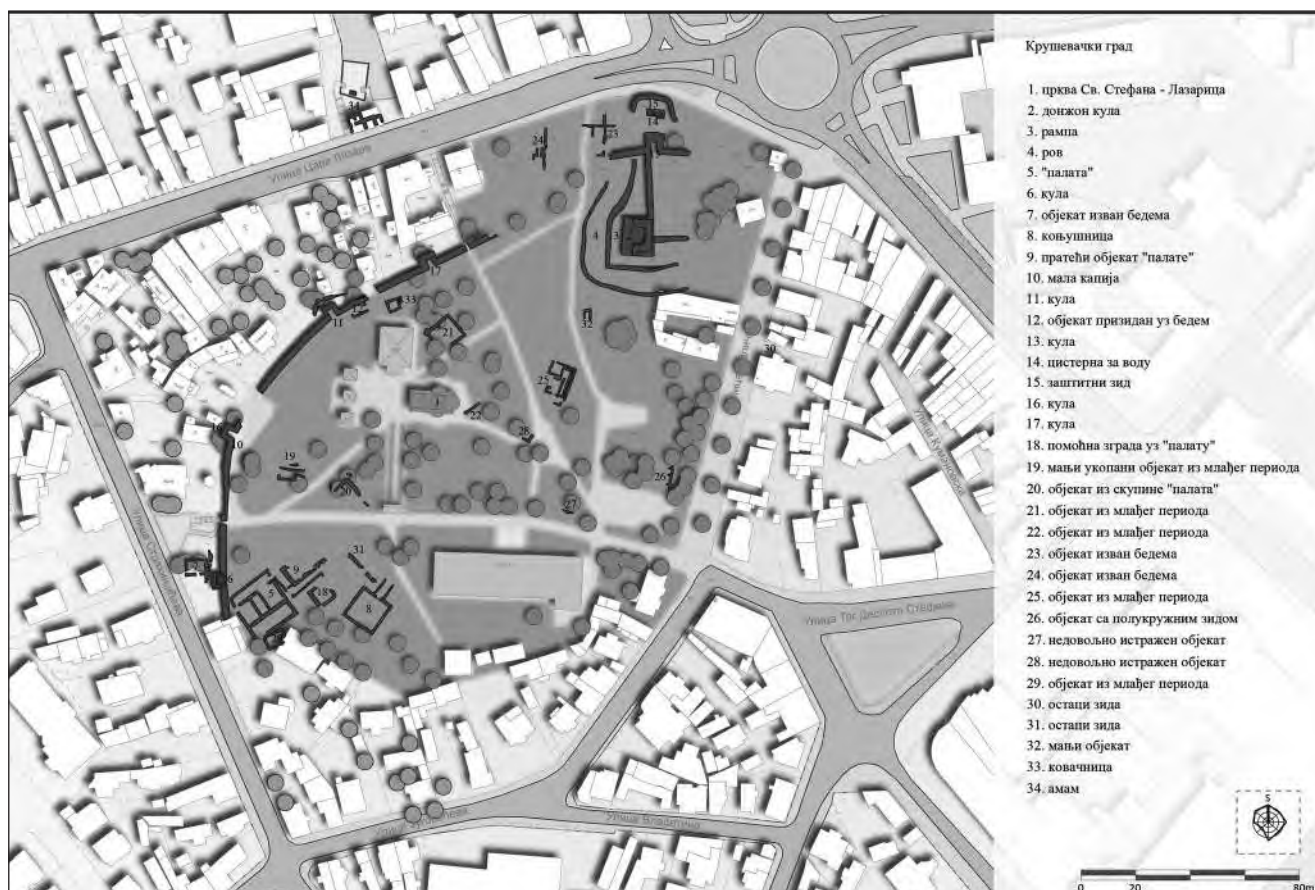
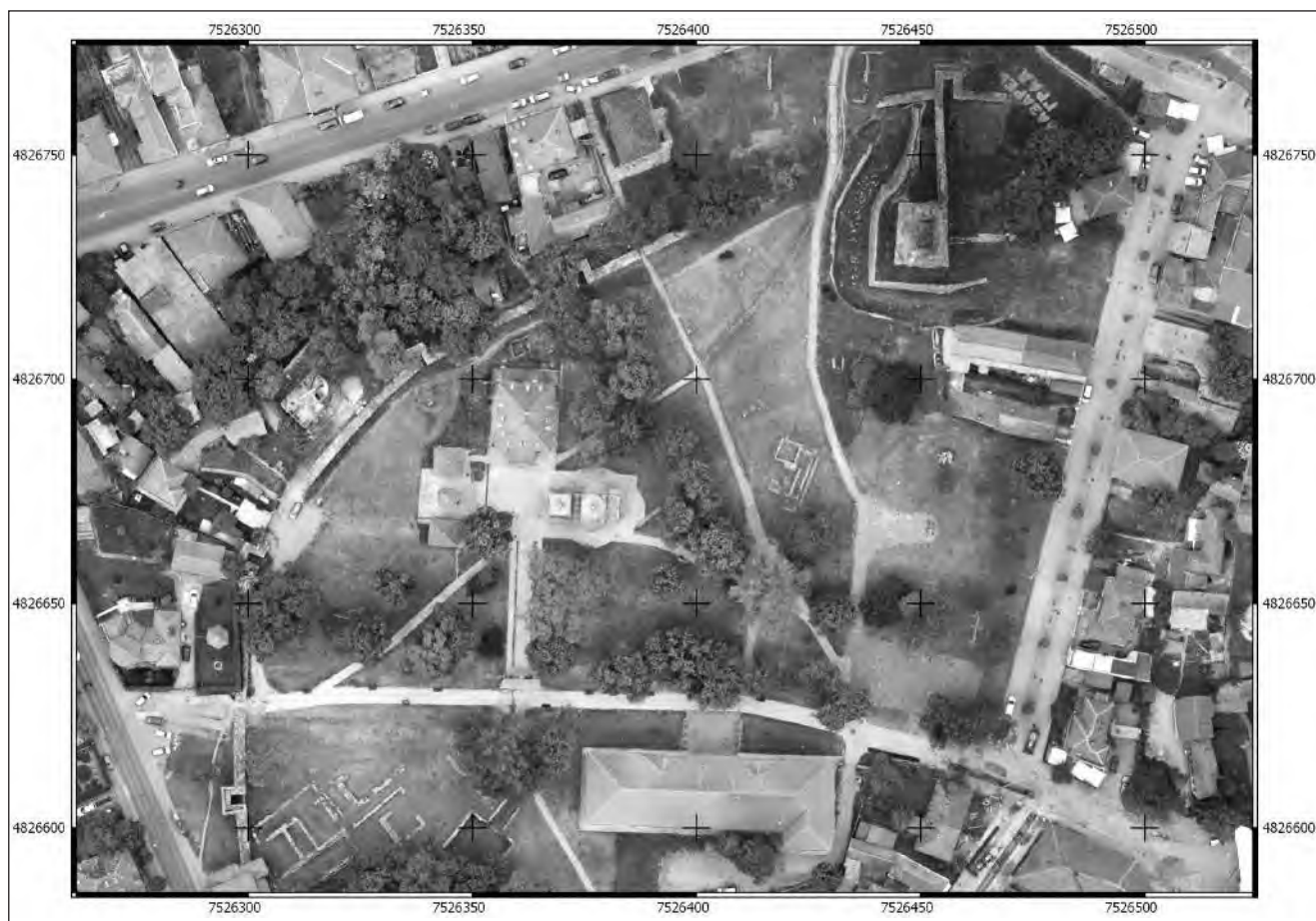


3. *Фотореалистични  
тродимензионални модел  
са контролним тачкама*

3. *Photo-realistic three-dimensional  
model with control points*

<sup>15</sup> Документација Народног музеја у Крушевцу.

ротирања за 360 степени (сл. 3). Најпре је помоћу тродимензионалног модела израђена геореференцирана ортофотографија (сл. 4) и дигитални елевациони модел терена. Ови подаци су после тога постављени у географски информациони систем, на основу чега је исцртан ситуациони план локалитета (сл. 5). Тамо где је видљивост објеката била смањена услед велике и густе вегетације, геореференцирани су старији археолошки планови<sup>15</sup> и извршена су додатна мерења тоталном станицом на терену, што је у великој мери помогло архитектама и археолозима у даљем организовању стратегије рада током конзерваторско-реставраторских радова и археолошких ископавања. На израђеном плану Крушевачког града било је могуће издвојити и дефинисати одређене археолошке целине. Прецизно је позициониран и катастарски план града Крушевца, што је омогућило јасније уочавање бесправне градње, која угрожава и потпуно нарушава интегритет овог споменика. Захваљујући дигиталном елевационом моделу убаченом у ГИС, направљени су растерски прикази терена, на којима су надморске висине представљене различитим палетама боја у зависности од њихових вредности (сл. 6), као и прецизни пресеци терена. Поред тога, веома корисна била је и метода класификације облака тачака насталих фотограметријским путем. Користећи ову методу, успели смо да раздвојимо тачке у две групе. Прва група подразумевала је тло, док су у другу групу сврстани вегетација и архитектонски остаци на терену (сл. 7). Издвајањем тачака на овај начин омогућено је





←

4. Ортофотографија локалитета  
Крушевачки град4. Orthography of the site of  
Kruševački grad

←

5. Ситуациони план локалитета  
Крушевачки град5. General layout of the site of  
Kruševački grad6. Дигитални елевациони модел  
локалитета Крушевачки град6. Digital elevation model of the site  
of Kruševački grad7. Класификација облака тачака  
насталих фотограметријским  
путем7. Classification of the cloud of dots  
created in the photogrammetric way

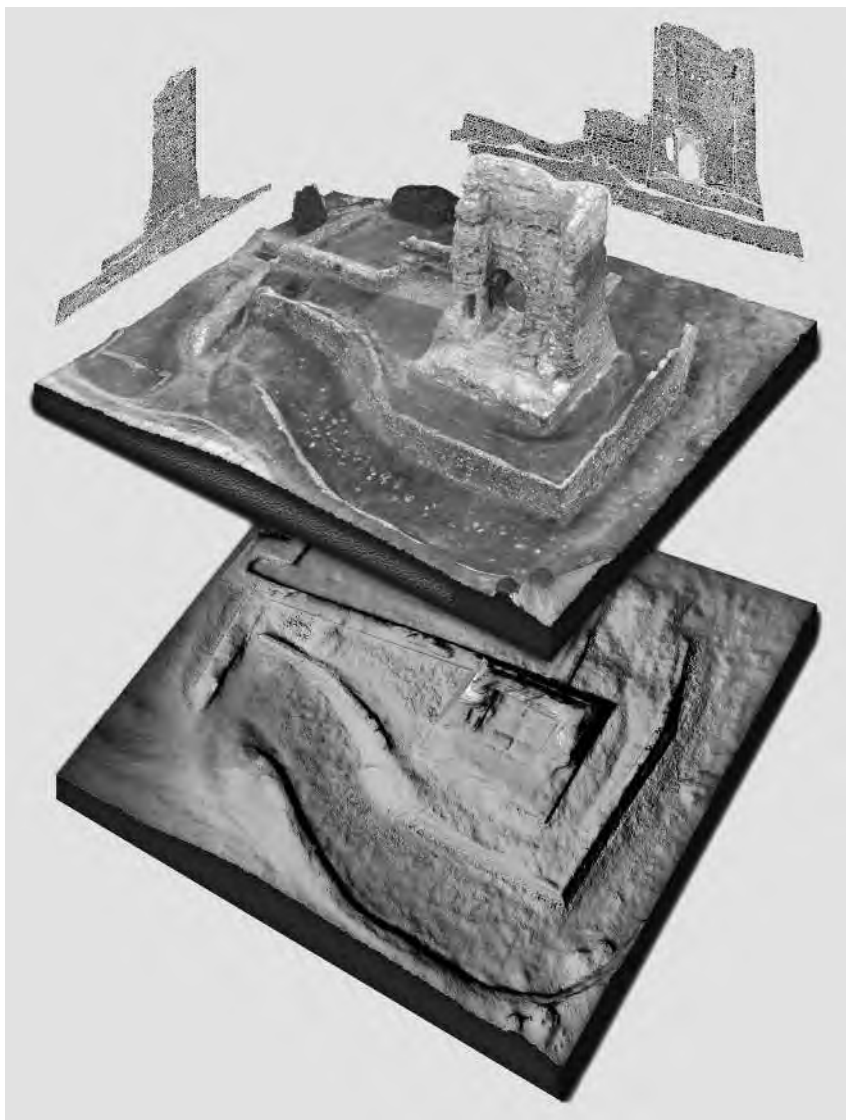
јасније сагледавање топографије терена и израда мапе са изохипсама.

Подаци добијени фотограметријом Крушевачког града чине одличну основу за креирање јединствене базе података за овај локалитет, израду детаљнијих планова и њихову анализу. База ће у наредним фазама истраживања бити допуњавана подацима са терена, што је врло корисно за праћење будућих конзерваторско-рестаураторских и археолошких радова. Израђени ситуациони план је дао реалну слику стања на терену у мају 2018. године, употпунио старе, мање прецизне планове и постао основа за даља истраживања утврђења и његове околине.

Поред добијања тродимензионалних модела, ортофотографија и дигиталних елевационих модела, примена дигиталне фотограметрије омогућила нам је и израду техничких цртежа основа и изгледа зидова кула и бедема града. Овај начин документовања најрепрезентативнији је на примерима донжон куле на простору Малог града и куле 6 на западном бедуу Великог града. На поменутих објектима рађени су конзерваторско-рестаураторски радови шездесетих и седамдесетих година прошлог

8. Донжон кула. Резултати добијени применом дигиталне фотограметрије: шродимензионални фотограметријски модел, дигитални елевациони модел и технички цртежи изгледи зидова

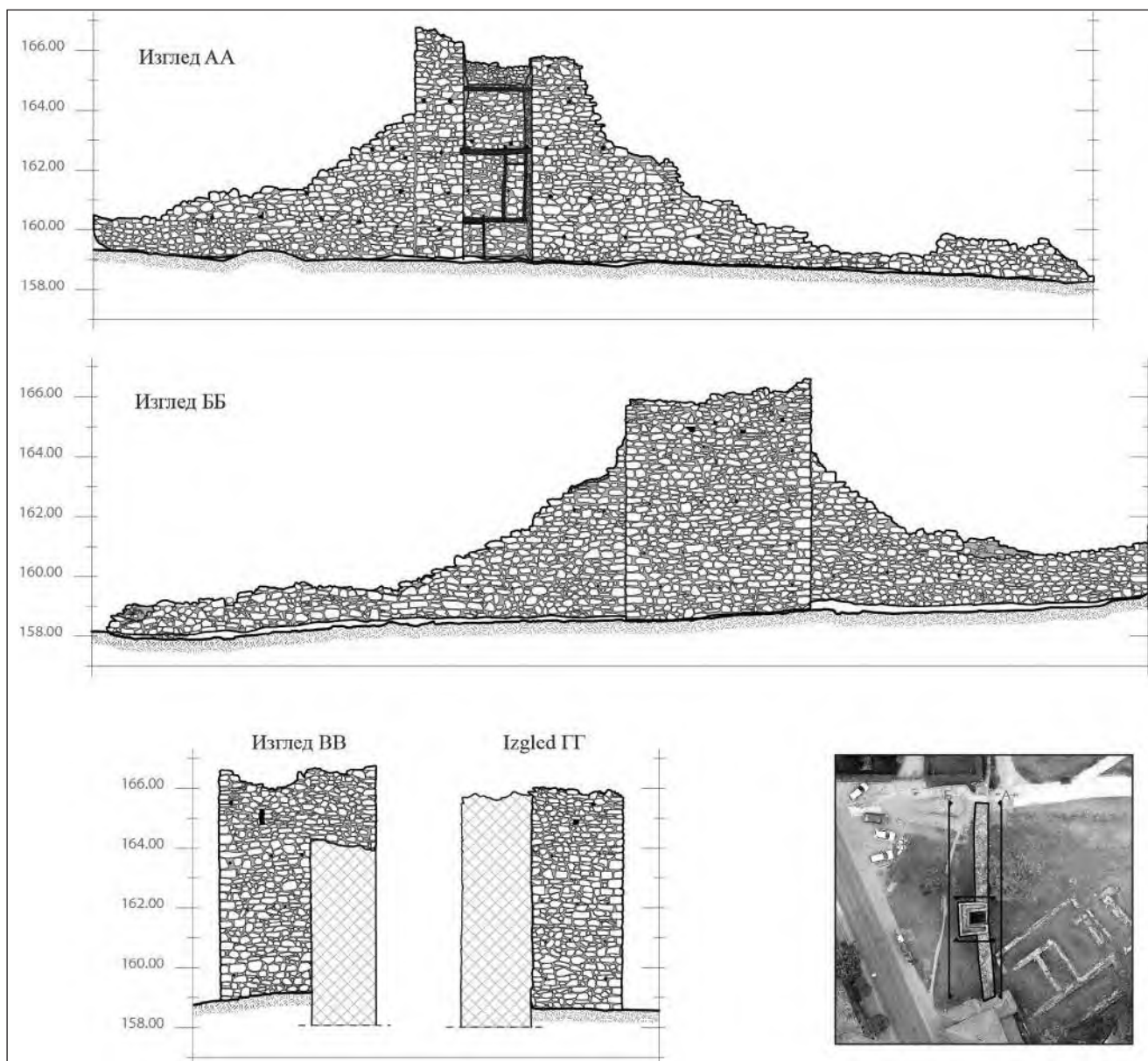
8. The keep. The results obtained by applying digital photogrammetry: The three-dimensional photogrammetric model, digital elevation model of the terrain and the technical drawings of the appearance of the walls



<sup>16</sup> Симић 2010: 105; Ковачевић 1980: 137–142; Јордовић, Јуришић 1970: 295–299.

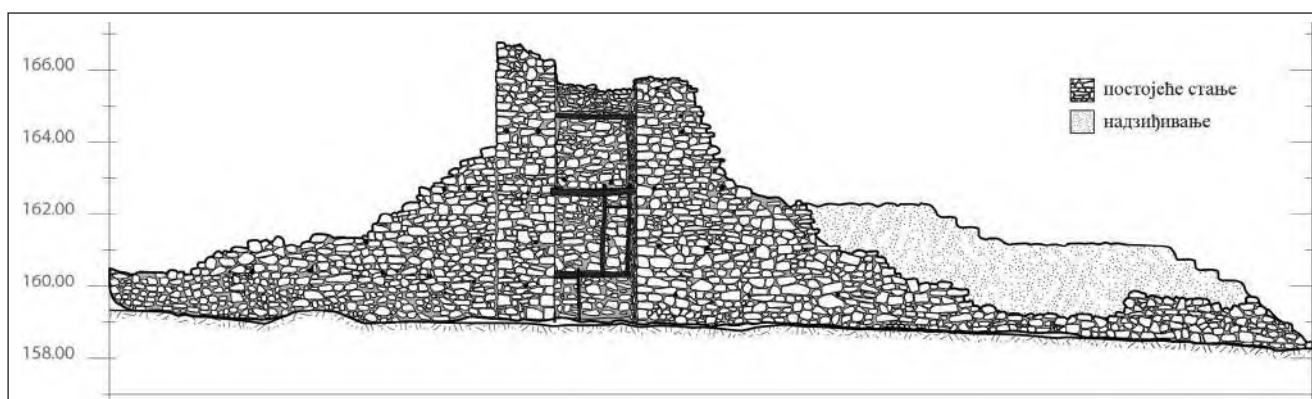
века. Данас, у време израде ове документације, стање кула и бедема је прилично угрожено и јасно је видљива деградација и пропадање круна зидова и дрвених греда са степеништем. Из ових разлога, била је неопходна детаљна израда документације тренутног стања остатака ових објеката, која је умногоме олакшала планирање и извођење конзерваторско-рестаураторских радова. Донжон кула налази се у североисточном делу комплекса и са бедемима, који се од ње под правим углом пружају ка северу и истоку, припада простору Малог града. Њене димензије су 13,9 x 12,3 m, са висином од 17,6 m. Састојала се од приземља и четири спрата. Споља, на свим странама налазиле су се ескарпе. На бедему, који се од куле пружа ка северу, очувани су остаци шетне стазе и грудобрана, који је био окренут ка Великом граду. Осим тога, на западној и јужној страни ка Великом граду, Мали град је био брањен сувим ровом и широком рампом.<sup>16</sup> Кула 6 налази се у западном делу Великог града. Димензије ове куле су 6,2 x 5,2 m, са висином од 7,8 m. Јужно и северно од ње се пружа траса бедема. Са обе стране бедем је јасно дефинисан и ниско очуван. На северном краку он је пресечен главном пешачком комуникацијом кроз археолошки комплекс у ширини од 1,5 m,





9. Техничка документација куле 6 настала применом дигиталне фотограметрије и географских информационих система

9. Technical documentation of tower 6 created through the application of digital photogrammetry and geographic information systems



10. Технички цртеж у употреби за планирање конзерваторско-рестаурационских радова

10. Technical drawing used for planning conservation and restoration works

<sup>17</sup> Иванишевић, Бугарски 2015; Иванишевић, Бугарски, Булатовић 2015; Иванишевић, Бугарски, Стаменковић 2016; Иванишевић, Стаменковић, Јовановић 2017.

док се на јужној страни завршава на једанаестом метру од куле, где је пресечен модерном грађевином.

За потребе пројекта израђен је прецизан фотограметријски тродимензионални модел, ортофотографије и дигитални елевациони модели поменутих кула (сл. 8). За разлику од ситуационог плана, поред снимака из птичје перспективе, за ову потребу израђене су ортофотографије изгледа чеоних и бочних зидова кула. На основу њих исцртани су прецизни технички цртежи (сл. 9), помоћу којих су даље планирани и изведени конзерваторско-рестаураторски радови (сл. 10).

## ЗАКЉУЧАК

Примена савремених метода у изради техничке документације културног наслеђа у Србији још увек није у потпуности заживела, иако се последњих година њихова употреба приметно интензивирала.<sup>17</sup> У циљу израде документације за пројекат *Конзерваторско-рестаураторски радови са археолошким истраживањима средњовековног Крушевачког града* намера нам је била да истовремено укажемо и на важност и потребу укључивања савремених дигиталних технологија у истраживања и заштиту културног наслеђа.

Савременим дигиталним методама, применом фотограметрије и геоинформационих система, снимљено је тренутно стање средњовековног Крушевачког града и припремљена је пројектна документација за даље конзерваторско-рестаураторске радове. Током израде документације добијени су значајни резултати који потврђују и истичу важност и потребу укључивања поменутих метода у документовање културног наслеђа. Важан резултат на примеру Крушевачког града је израда дигиталних техничких цртежа (ситуациони планови, основа објеката, изгледа зидова и профила) путем фотограметрије. На овај начин добијени су прецизни висококвалитетни резултати, уштедело се на времену, а успостављена је и база података за предстојеће конзерваторско-рестаураторске радове и археолошка истраживања. Такође је употпуњена и стандардна постојећа документација са ранијих истраживања Крушевачког града. Фотограметријским процесом израђени су и тродимензионални модел и виртуелни простор града и његове непосредне околине. Велика предност ових модела је та што се њима можемо враћати касније и тако употпуњавати и разматрати одређена тумачења.

Овако припремљена грађа представља важан помак у начину документовања и презентацији културног наслеђа. Добијени резултати чине основу за креирање базе података у географским информационим системима, која се касније може допуњивати различитим просторним подацима. На примеру Крушевачког града, метода дигиталне фотограметрије у комбинацији са географским информационим системима дала је одличне резултате, па сматрамо да је важно и потребно укључити овакав савремени приступ као обавезан и саставни метод у документацији културног наслеђа.

**Литература:**

- Иванишевић В., Бугарски И., Стаменковић А. 2016, *Нова сазнања о урбанизму Царичиног града. Примена савремених метода пројекције и дешекције*, Старице LXVI, 143–160.
- Иванишевић В., Бугарски И. 2015, *Дигитална фотограметријска снимања античких и средњовековних локалитета у Србији*, Саопштења XLVII, 165–180.
- Иванишевић В., Стаменковић А., Јовановић С. 2017, *Примена дигиталне археологије у заштитним истраживањима: пример Мале Койашице*, Саопштења XLIX, 229–249.
- Иванишевић В., Бугарски И., Булатовић А. 2015, *Фотограметријско снимање локалитета Бубањ*, Гласник Друштва конзерватора Србије 39, 53–56.
- Јуришић А., Јордовић Ч. 1970, *Резултати археолошких истраживачких радова у Крушевцу*, Саопштења IX, 289–306.
- Ковачевић М. 1980, *Профана архитектура средњовековног Крушевца, резултати досадашњих истраживања*, Старице XXX, 13–28.
- Ковачевић М. 1967, *Средњовековна тврђава Крушевац*, Старице XVII за 1966, 137–142.
- Поповић М. 1989, *Утврђења Моравске Србије*, Свети кнез Лазар: споменица о шестој стогодишњици Косовског боја 1389–1989, Свети архијерски синод Српске православне цркве, Београд, 71–87.
- Симић Г. 2010, *Донжон куле у фортификацији средњовековних градова*, Београд.

\*

- Burrough P. A., McDonnell R. A. 1988, *Principles of Geographic Information Systems*, Oxford.
- Evans T. 2005, *Digital Archaeology: Bridging Method and Theory*, Routledge.
- Historic England 2017, *Photogrammetric Applications for Cultural Heritage. Guidance for Good Practice*, Swindon, Historic England.
- Jurišić A., Jordović Č. 1962, *Lazarev grad, Kruševac – Srednjovekovni grad*, Arheološki pregled 4, 248–253.
- Kjellman E. 2012, *From 2D to 3D – A photogrammetric revolution in archaeology?*, Master's Thesis in Archaeology, Faculty of Humanities, Social Sciences and Education, Department of Archaeology and Social Anthropology, University of Tromsø.
- Kraus K. 1987, *Fotogrametrija, Knj. 1: Osnove i standardni postupci sa priložima od prof. dr. Peter Waldhausla*, Beograd.
- Marić M. 2011, *Primena geografskih informacionih sistema u arheološkoj terenskoj dokumentaciji*, Beograd.
- Matsumoto K., Ono I. 2009, *Improvements of archaeological excavation efficiency using 3D photography and Total Stations*, 22<sup>nd</sup> CIPA Symposium, Tokyo, 11–15.
- Matthews N. A. 2008, *Aerial and Close – Range Photogrammetric Technology: Providing Resource Documentation, Interpretation and Preservation*, Technical Note 428, U. S. Department of the Interior, Bureau of Land Management, National Operations Center, Denver, Colorado.
- Wheatley D., Gillings M. 2002, *Spatial Technology and Archaeology: The Archaeological Application of GIS*, London.

In 2018, within the scope of the cooperation between the Republic Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia and the National Museum in Kruševac, a project was started on the conservation and restoration works together with archaeological surveying of medieval *Kruševački grad* (Kruševac town). The site is situated in the very centre of Kruševac within the “Lazarev grad” Archaeological Park. The site includes a fortification that has the shape of an irregular ellipse, with approximate dimensions of 200 x 300 metres, within which there are two ensembles – *Mali grad* (Small Town) and *Veliki grad* (Big Town). In the central section of the site, at a somewhat higher ground, there is the Church of St Stephen – Lazarica. The medieval horizon of the town is dated back to the 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> century, while the confirmed remains from the Turkish-Austrian period go back to the time between the 16<sup>th</sup> and the 18<sup>th</sup> century. As the former capital of Moravian Serbia, medieval *Kruševački grad* belongs to the category of immobile cultural properties of exceptional importance for our country.

For the needs of this project, it has been planned to prepare documentation that would enable planning, organising and carrying out conservation works, along with archaeological surveying of the appropriate scope and character, all in line with the dynamics of the implementation of the project itself.

The town’s fortification and its direct surroundings, together with the visible archaeological structures, were digitally documented which enabled fast and good quality preparation of the technical documentation for the needs of the conservation-restoration and archaeological works stipulated by the project. Such approach first included measuring with a total station, taking photos, preparation of a photogrammetric model (fig. 1), orthophotographs (fig. 4) and digital elevation models (fig. 6), on the basis of which precise technical documentation was prepared. The examples of the application of these contemporary digital methods are shown in the paper illustratively through the general layout of the town (fig. 5) and its direct surroundings and through the technical drawings of the ground plans and the appearance of the walls of the keep of *Mali grad* (fig. 8) and tower 6 in *Veliki grad* (fig. 9, 10).

In this way we came to high-quality results, we saved time and also a database was created for future conservation and restoration works, and for archaeological surveys. The obtained results constitute an important step forward in the manner of documenting and presenting cultural heritage. Also, they represent a basis for creating a database in geographic information systems that may be supplemented with different spatial data later on. Using the example of *Kruševački grad*, the digital photogrammetry method in combination with geographic information systems produced excellent results and therefore it is certainly important and necessary to include such contemporary approach as a mandatory and integral method in the documenting of cultural heritage.



Мирјана Н. Бекић\*

Покрајински завод за заштиту  
споменика културе – Нови Сад

## Недовољно позната колекција фотографија фрушкогорских манастира

\* mirkadjekic@gmail.com

<sup>1</sup> Петровић, Кашанин 1927; Стрика  
1927; Мирковић 1931; Манојловић 1937.

**Апстракт:** У документацији Покрајинског завода за заштити споменика културе у Новом Саду чува се, готово од његовог оснивања, недовољно позната колекција стаклених плоча са мотивима фрушкогорских манастира. Од њих, више од сто двадесет, јавности су до сада били познати малобројни позитиви првобитно објављени у књизи Александра Манојловића Српски манастири у Фрушкој гори, објављеној 1937. године, а поштом и снимци сорадишно објављени у часописима и монографијама Фрушке горе и њених манастира. Потписи испод фотографија указују на снимке аутора поменутих књига, али и чланова Фото-секције Планинског друштва „Фрушка гора“, пре свега његовог председника др Милорада Попов, краљевског јавног бележника.

**Кључне речи:** фрушкогорски манастири, Друштво „Фрушка гора“, стаклене негативне плоче, фотографија, документација

**Abstract:** The documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments has kept, almost since the very founding of the institute, an insufficiently known collection of glass plates with the motifs of Fruška Gora monasteries. Out of over 120 pieces, until now the public has been familiar with few positives that were originally used in the book by Aleksandar Manojlović "Serbian Monasteries on Fruška Gora," published in 1937 and then also with the photos that were randomly published in magazines and monographs of Fruška Gora and its monasteries. The signatures under the photographs suggest the photos taken by the author of the said book, as well as members of the Photo-Section of the "Fruška Gora" Hiking Club, primarily its vice-president Milorad Popov, PhD, the royal public notary.

**Key words:** Fruška Gora Monasteries, Fruška Gora Society, glass negative plates, photograph, documentation

Крајем XIX и почетком XX века настају прве фотографије фрушкогорских манастира. Данас су најпознатије оне објављиване у часописима тога времена и наменски рађене за њихове прве монографије, историјске приказе и изложбе.<sup>1</sup>

Најстарије фотографије настале су за представљање културног наслеђа српског народа у Угарској 1885. године на Земаљској изложби у Будимпешти, у време када се буђење интереса за црквено наслеђе поставило пред српску интелектуалну елиту у Угарској као питање идентитета српског народа. Чувар њених политичких и верских права стечених од стране аустријског двора била је Српска православна црква, односно Карловачка митрополија, чија је покретна и непокретна баштина сведочила о животу српског народа у континуитету од средњег века до данас.

По одобрењу патријарха Германа Анђелића и залагањем Николе Плавшића, секретара Трговачке коморе у Осијеку, организатора изложбе српских старина и надзорника хрватско-славон-

<sup>2</sup> Попис изложених предмета: *Starine*, Adicionalna izložba, Kraljevine Hrvatska i Slavonija na općoj Zemaljskoj izložbi u Budimpešti 1885: 240–247.

<sup>3</sup> [Поповић] 1885: 71, 119–124; Богдановић 1971: 304–321.

<sup>4</sup> У историјској збирци Архива САНУ у Београду чува се албум под насловом *Слике фрушкогорских манастира са њиховим: Joh. Rechnitzer Fotograf Neusatz*. Архив САНУ, историјска збирка, сигн. 7053, кутија XXXV, Гугољ 2015: 181–182. Две фотографије потписане као *Српске црквене сликарине* објављене су у Орао, велики илустровани календар за 1886. годину 1885: 62, 63.

<sup>5</sup> Миловановић 2017: 36, фот. 22 до 55.

<sup>6</sup> Шекарић 2017: 127–128; Миловановић 2017: 36, фот. 22 до 55.

<sup>7</sup> Фототека културне баштине Хрватске, Министарство културе Хрватске, [www.kultura.hr/hr/zbirke/fototeka-kulturne-bastine/fruskogorski-manastiri](http://www.kultura.hr/hr/zbirke/fototeka-kulturne-bastine/fruskogorski-manastiri), 21. 11. 2011. Информације о збирци приредила С. Грковић, Grković 2007: 19, 44–47. Тридесет и шест стаклених плоча (негатива) Грковић датје у 1885. годину, мада сами мотиви на фотографијама указују на то да су снимци Патријаршијског двора у Сремским Карловцима настали касније јер је он саграђен 1898. године. Део фотографија израђених на основу ових плоча чува се у Покрајинском заводу за заштиту споменика културе у Петроварадину.

<sup>8</sup> Шекарић 2015: фот. 87–111.

<sup>9</sup> Simonović 1928.

<sup>10</sup> Постојала су два предлога за организацију планинара у Новом Саду, као дела Српског планинарског друштва, предлог Васе Стајића, и као Друштва „Фрушка гора“, на предлог грађанске опције Игњата Павласа, како се не би формирале и друге организације на националној основи, Stajić 2000: 16.

<sup>11</sup> М. Тодић истиче његов допринос развоју аматерске фотографије кроз издавање снимака на изложбама Српског географског друштва 1911. и 1912. године, који су имали вредност научног документа, Тодић 1993: 23, 114–115.

<sup>12</sup> XII kongres i fotografska izložba 1937: 6.

ског павиљона, Европи и тамошњој јавности представљено је 255 предмета из ризница фрушкогорских манастира.<sup>2</sup> Приликом њиховог прикупљања, Плавшић је са собом водио фотографа, који је на 64 стаклене плоче снимио око 300 груписаних предмета, који су се чували у ризницама Шишатовца, Јаска, Бешенова, Раковца, Фенека, Крушедола, Привине главе, Велике Ремете и Гргетега, а који је требало да употпуне приказане експонате.<sup>3</sup> Фотографије старина (предмета примењене уметности и инкунабула и илуминираних рукописа), које су често донете сеобом и сматране најзначајнијим предметима српског средњег века, иконостаса и манастирских цркава, појединих знаменитих догађаја и личности, настале су апаратом новосадског фотографа Јована Рехнићера.<sup>4</sup> Саставни део ове колекције биле су и фотографије ризнице Саборне цркве у Сремским Карловцима, којој фотографији који тематски снимају фрушкогорске манастире увек придружују своје фото-записе.<sup>5</sup>

Када 1933. године буде основан у Новом Саду Музеј Матице српске, у његовом фонду, у оквиру посебне збирке наћи ће се и неке од поменутих фотографија. У новије време јавности су представљене 2017. године поводом обележавања јубилеја стоседамдесетогодишњице од оснивања Српске народне збирке.<sup>6</sup>

Фотографије манастирских комплекса и иконостаса, али и сеоских цркава, како се претпоставља, снимљене су истовремено, у циљу документовања споменичке баштине на подручју Хрватске и Славоније, по наруџбини Исидора Кршњавија. Снимио их је осигејски фотограф Отокар Рехнићер, потекао из фотографске радње Јована Рехнићера.<sup>7</sup>

Значајну улогу у визуелном приближавању целине фрушкогорских манастира јавности представља и бележење њиховог изгледа камером др Радовоја Симоновића, лекара, знаменитог фотографа и пасионираног следбеника антропогеографа Јована Цвијића. Његове фотографије манастирских комплекса, иконостаса, али и знаменитих личности из живота манастира, пре свега њихових игумана, настале су у периоду од 1903. до 1906. године.<sup>8</sup> Симоновић препознаје Матицу српску као покретача истраживања наших манастира: „Они су ризница старина и мали музеји; а у историји нашег народа имали су велики значај. Матица би требало да издаје илустроване монографије наших манастира... Илустроване студије о иконостасима врло би занимљиве биле.“<sup>9</sup>

Традиција аматерског снимања фрушкогорских манастира, овог пута у оквиру организованих активности, наставља се 12. новембра 1924. године оснивањем Планинарског друштва „Фрушка гора“.<sup>10</sup> Међу оснивачима и почасним члановима нашла су се знаменита имена, личности које су аматерској фотографији приступили са становишта науке: Јован Цвијић,<sup>11</sup> поменути Радивоје Симоновић, Франо Булић, археолог из Сплита, Игњат Павлас, адвокат из Новог Сада.<sup>12</sup>

Од самог оснивања, друштво је постало не само средиште окупљања планинара него и љубитеља фотографије, да би од 1929. године у свом саставу имало и посебно издвојену фото-секцију, основану са циљем да окупи „друштвене чланове, пријатеље фотографије и фотоаматере, те да организовано сарађује



1. М. Попов, Манастирски комплекс, манастир Хојово, инв. бр. 1

1. M. Popov, Monastery complex, Hopovo Monastery, inv. no. 1

<sup>13</sup> Foto-sekcija D. F. G. u Novom Sadu 1931: 8. Рад Друштва „Фрушка гора“ пратио је и рад Историјског друштва у Новом Саду, основаног 1927. године. Знаменити појединци, као поменути Попов и Терзић, били су чланови оба друштва и тиме поспешивали рад на представљању знаменитости фрушкогорских манастира и Сремских Карловаца.

<sup>14</sup> Изложба фототографија из Фрушке горе, Сремски Карловци, 28. септ. – 1. окт. 1930.

<sup>15</sup> Foto-sekcija D. F. G. u Sremskim Karlovcima 1931: 8.

тих чланова, и свим осталим подесним средствима, систематски ради на популарисању и неговању фотоаматеризма, као средства за постизање у друштвеним правилима истакнутих опште корисних задатака.“ Занимљиво је да је секција закупила на Булевару краљице Марије у Новом Саду просторију у палати Црвеног крста, у којој је уређена мрачна комора, где су чланови могли бесплатно да развијају и копирају своје снимке. Начелник секције у време оснивања био је др Милорад Попов, члан друштвене Средишне управе, а секретар Василије Васа Терзић, у то време школски управитељ.<sup>13</sup> Њен рад пратиће све време гласило Друштва, његов Весник, обавештавајући о изложбама, новој фотоопреми и сл.

Као најактивнија, јавља се подружница секције у Сремским Карловцима. Подржана од стране др Милана П. Костића, краљевског јавног бележника, председника подружнице „Фрушка гора“ у Сремским Карловцима, и Веселина Рушкуца, техничког организатора, одржана је у Сремским Карловцима, уз тамошњи вински сајам, *Прва фотото-аматерска изложба фрушкогорске џуријске* од 26. септембра до 6. октобра 1930. године. Према сачуваном каталогу,<sup>14</sup> „фотоаматеризам је сматран као изузетно занимљива и поучна грана у туристичкој активности“.<sup>15</sup>

Председник организационог одбора поменуте изложбе био је др Радивоје Симоновић, у том моменту председник подружнице „Фрушка гора“ у Сомбору и председник Фото-клуба „Сомбор“,



2. М. Појов, *Богородичин ѿрон*,  
манастир Хойово, инв. бр. 12

2. М. Попов, *Virgin's Throne*,  
Hopovo Monastery, inv. no. 12



<sup>16</sup> Simonović 1937: 36.

<sup>17</sup> Александар Манојловић (28. јун 1900 – 1941), свршени ђак карловачке гимназије, трговац гвожђарском робом, стаклом, порцеланом, посуђем, Политикин дописник из Карловаца, Архив Сану, Сремски Карловци, Фонд Карловачког магистрата, сигн. 1937/2610.

који је снажно својим активностима подржавао секцију фотографа. „Планинари који фотографирају нарочито могу унапредити нашу етнографију. У сељачким кућама, планинским становима, типовима нашег народа, сељачкој народној ношњи, а и у животу и раду нашег сељака у долини и на планини, наћи ћете небројено красних и дивних мотива за снимање.“<sup>16</sup> Међу организаторима, поред већ поменутих Попова и Терзића, нашао се и Александар Манојловић, секретар подружнице „Фрушка гора – Сремски Карловци“, који ће неколико година касније, иако историчар аматер, објавити књигу о фрушкогорским манастирима.<sup>17</sup>

Сврха изложбе 1930. године била је да прикаже лепоте Фрушке горе на уметничким фотографијама. На изложби, организованој у две простране дворане државне основне школе, учествовало је 17 излагача са 298 увеличаних фотографија искључиво фрушкогорских пејзажа, манастира и манастирских иконостаса. О томе колики се значај придавао овој изложби говори и податак да је изложбу отворио бан Дунавске бановине Светомир Матић, а као



3. М. Појов, *Трон са мошћима Теодора Тирона, манастир Хойово*, инв. бр. 13

3. М. Попов, *Throne with the relics of Theodore Tyron, Hopovo Monastery*, inv. no. 13



<sup>18</sup> Изложба фотографија у Сремским Карловцима 1931: 4–42. Часопис Југословенска фотографија је покренуо 1930. године свештеник и фото-аматер Милорад Радовић са намером да популарише аматерску фотографију. Изашло је свега 5 бројева 1930. и 1931. године, Малић 2009: 48.

<sup>19</sup> Н. Д. 1930: 7; Г. Деметровић у Сремским Карловцима 1930: 7.

гост се појавио и Јурај Деметровић, министар трговине.<sup>18</sup> Управа Друштва „Фрушка гора“, на челу са Игњатом Павласом, том приликом је поклонила министру Деметровићу серију фотографија Фрушке горе.<sup>19</sup>

Према сачуваном каталогу, своје фотографије манастира том приликом изложили су др Стојан Гргуров (манастир Привина глава), Милорад Попов, Радивоје Симоновић, Василије Терзић, Ваздухопловна команда, Петроварадин, као и организатори изложбе Фотосекција Фрушке горе из Сремских Карловаца. Уз Терзићево име је наведено педесет копија (13 x 18) под називом из *Ризнице фрушкогорских манастира*, двадесет дијапозитива (1 x 18), са истим одређењем, као и 4 фотографије у боји. Из записника седнице Историјског друштва у Новом Саду одржане непосредно пре саме изложбе, 14. септембра 1930. године, сазнаје се да је поменути фотограф, управитељ Вежбаонице Учитељске школе у Новом Саду, завршио снимање старина по фрушкогорским манастирима које треба да се објаве у књизи Лазара Мирковића и



4. М. Појов, Фреске у њрипраји, манасџир Крушедол, инв. бр. 9

4. М. Попов, Frescoes in the narthex, Krušedol Monastery, inv. no. 9

<sup>20</sup> Историско друштво 1930: 514.

<sup>21</sup> Познато је да је Терзић још као ученик сомборске препарандије почео да се бави фотографијом. Фотографску вештину је усавршио и као фотограф-наредник у Аеропланској ескадрили док је био на одслужењу војног рока, истакавши се снимцима из авиона. Један је од илустратора књиге М. Кашанина и В. Петровића, *Српска уметности у Војводини, од времена десјотића до уједињења*. Пионир је фотографије у боји, Мир. 2007: 107–108. За потребе Историјског друштва у Новом Саду снимао је портрете патријарха и епископа, који су се налазили у двору у Карловцима, и епископа у резиденцији у Новом Саду у циљу објављивања Албума Карловачке митрополије, 15 седница ГИД фебруар 1930: 350, 342.

<sup>22</sup> *Изложба фотјографија из Фрушке горе*, Сремски Карловци 28. септ. – 1. окт. 1930: 11–13. Издавачка делатност Друштва „Фрушка гора“ била је врло плодна. Поред бројних рекламнo-пропагандних брошура, издали су књиге о Сремским Карловцима, безброј разгледница. Краљевску задужбину на Опленцу фотографисао је Милорад Попов 1931. године и објавио успешну брошуру са фотографијама, Breberina 2000: 29.

<sup>23</sup> Миросављевић 2001: 11.

да су му ти снимци предати.<sup>20</sup> Иначе, Мирковић, карловачки ђак, ангажовао је Терзића, као фотографа од искуства, да му илуструје књигу.<sup>21</sup>

Поједине фотографије приказане на изложби могле су да се откупе, а цена је зависила од њихове величине. Из каталога сазнајемо да су штампане и дописнице, поједине са мотивима манастира, аутора Чеде Кушевића, Попова, Терзића и карловачке фото-секције.<sup>22</sup>

После Првог светског рата у Петроварадину је формирана јака база ратног ваздухопловства. У оквиру ње деловале су извиђачке групе са добро обученим фотографима, који, поред осталог, праве авионске снимке фрушкогорских манастира. Нови Сад је снимио више пута Јосип Жипанчић.<sup>23</sup> На поменутој изложби приказани су авионски снимци манастира Бешенова и манастира Раванице.

Следећа прилика за излагање фотографија указала се четири године касније и пратила је обележавање тридесетогодишњице рада соколског друштва у Сремским Карловцима. У свечаној сали гимназије септембра 1934. године одржане су две изложбе: *Шта су Карловци дали нацији и ошарбини* и фото-изложба Друштва „Фрушка гора“ у циљу промоције туризма, на којој је приказано богатство фрушкогорских манастира и природне лепоте Фрушке горе.<sup>24</sup> Приказане су фотографије које су снимили појединци (Ни-

5. Богородичин ѿрон, манастир  
Крушедол, инв. бр. 89

5. *Virgin's Throne, Krušedol Monastery.*  
*Inv. no. 89*



<sup>24</sup> I Изложба, културна, соколска, национална, II Фото-изложба фрушкогорске ѿуристике 1934. Каталог изложбе чува се у Завичајној збирци у Сремским Карловцима (инв. бр. И-1007). *Соколско друштво Сремски Карловци 1904–1934*, каталог, Архив САНУ, Фонд Карловачког магистрата 4744/1934; *Програм свечаносћи у Сремским Карловцима 1934*: 7; *Суѿрашње свечаносћи у Сремским Карловцима 1934*: 7.

<sup>25</sup> М. Д. 1934: 1–2.

<sup>26</sup> Погрешна атрибуција у каталогу – ѿвот цара Уроша.

кола Ханг из Загреба, Чеда Кушевић из Београда, Васа Терзић, Ђорђе Шевић и др Милорад Попов из Новог Сада, др Радивој Симоновић из Сомбора и др.) и чланови локалне фото-секције Друштва „Фрушка гора“ – укупно 153 фотографије, као и албум, дар фото-секције овог друштва др Лази Поповићу, оснивачу сокола у Сремским Карловцима.<sup>25</sup>

Према каталогу, најбројнији снимци фрушкогорских манастира и Сремских Карловаца рад су др Милорада Попова (њих 18), у каталогу заведени под бројевима: 16. Карловци, хол у Патријаршијском двору; 17. манастир Крушедол; 18. иконостас у манастиру Крушедолу; 19. иконостас манастира Гретега; 20. манастир Велика Ремета; 21. манастир Старо Хопово; 22. иконостас манастира Старо Хопово; 23. двориште манастира Ново Хопово; 24. детаљ иконостаса манастира Раванице; 25. ѿвот кнеза Лазара у манастиру Раваници; 26. манастир Јазак, иконостас; 27. ѿвот краља Драгутина у манастиру Јаску;<sup>26</sup> 28. манастир Мала Ремета;



6. Свети Прокопије, манастир Крушедол, инв. бр. 159

6. Saint Procopius, Krušedol Monastery, inv. no. 159



<sup>27</sup> Мирковић 1929: 176–193, фот. 178.

<sup>28</sup> Драгић 1934: 12.

29. манастир Мала Ремета, иконостас; 30. Кувеждин; 31. манастир Беочин, иконостас; 32. манастир Ђипша... 54. манастир Раковац. Интересантно је да су на овој изложби били постављени и Симоновићеви снимци: манастир и село Раковац, зимски пејзаж (1903), манастир Хопово (1904), Крушедол (1904), Велика Ремета (1906), манастир Мала Ремета (1906), Бешеново (1906), Беочин (1904), манастир Кувеждин (1906).

Васа Терзић је у каталогу овог пута поименце представљен фотографијама са изгледом манастира и најзначајнијих дела *Из ризница фрушкогорских манастира*, њих 53 и 14 дијапозитива.<sup>27</sup> Аутор текста објављеног у Политици истиче фотографије путира из Раванице из 1708. године, јеванђеља из 1609. године из Хопова, митреиз Крушедола, јеванђеља из Беочина.<sup>28</sup> Чланови фотосекције Фрушке горе из Сремских Карловаца изложили су фотографије манастира Гргетег и Велике Ремете.

Прва фото-изложба савеза планинарских друштава Краљевине Југославије у Новом Саду, као пратећи програм 12. конгреса планинара, одржана је у Великој дворани Народног спомен-дома



7. М. Појов, *Иконостас, манастир Шишајовац*, инв. бр. 109

7. М. Popov, *Iconostasis, Šišatovac Monastery*, inv. no. 109



<sup>29</sup> Sokolski glasnik 1927: 156.

<sup>30</sup> XII kongres i fotografska izložba 1937: 7.

<sup>31</sup> Fotografska izložba Saveza Planinarskih društava u Novom Sadu 1937: 22.

<sup>32</sup> I Planinarska fotoizložba Saveza planinarskih društava Kraljevine Jugoslavije, Novi Sad, 5–11. septembra 1937: 11.

витешког краља Александра у Новом Саду од 5. до 11. септембра 1937. године. У њеној организацији учествовали су др Жарко Капамација, заменик директора Народне банке у Новом Саду, Веселин Рушкуц, већ поменути начелник соколског друштва у Сремским Карловцима, најстаријег у Југославији, од 1927. године,<sup>29</sup> Драгутин Паулић, арх. Ђорђе Табаковић, Иван Табаковић, Ђура Илић и Ладислав Паул.<sup>30</sup> Сваки излагач могао је да изложи 15 фотографија. Најмања димензије фотографије била су 13 x 24, а највећа 30 x 40 cm. Сlike су предаване организаторима некаширане и они су их једнообразно опремали средствима излагача.<sup>31</sup>

Изложбу је отворио др Милан Врбанић, министар трговине и индустрије. Међу више од 600 увеличаних фотографија, побројаних по ауторима и темама, фрушкогорски манастири су овог пута занемарљиво заступљени, само у колекцији К. Шевића: Бешеново, Велика Ремета, Мала Ремета, Раковац, Старо Хопово.<sup>32</sup> Иначе, за потребе Друштва наручено је после планинарске изложбе сни-



8. М. Појов, Манастир са околином, Шишајтовац,  
инв. бр. 46

8. M. Popov, Monastery with its surroundings, Šišatovac,  
inv. no. 46

<sup>33</sup> Записник XXXVII седнице Привредно-контролног одбора Друштва Фрушка гора 1937.

<sup>34</sup> Миросављевић 2001: 11.

<sup>35</sup> Попов, Граћанин 1937: 36.

мање дијапозитива Фрушке горе код Константина Костића, фотографичара из Америке.<sup>33</sup>

На великој међународној изложби *Умешности и технике*, одржаној у Паризу новембра те исте године, колекција туристичких фотографија чланова Друштва „Фрушка гора“ из Новог Сада, коју је на ову изложбу послало Министарство пољопривреде из Београда, добила је гран-при. Да ли је било и оних са мотивима манастира, данас није познато. С обзиром на то да ова, најзначајнија награда коју су наши фотографи икада добили у домаћој јавности није имала третман какав заслужује будућим истраживачима остаје да идентификују садржај колекције и ауторе појединих фотографија.<sup>34</sup>

Својим радом Друштво никако није било задовољно, те се тако у Програму друштвеног рада у 1937. и 1938. години нашла и одредба по којој треба појачати фото-аматерски рад, прикупљање, издавање и растурање лепих фотографија у циљу пропагирања планинарства, туризма и „фотографирања“.<sup>35</sup>

Друштво „Фрушка гора“ престало је са радом почетком Другог светског рата. Фотографије фрушкогорских манастира које су снимили њихови чланови почеле су да стижу у наше институције културе крајем четрдесетих година прошлог века. Као први, откупљени су радови Радивоја Симоновића, а потом и Милорада Попова. У Музеју Војводине чува се део колекције стаклених не-

9. М. Појов, Монахиња се моли њед  
иконом Богородице, манасџир  
Ђиџиша, инв. бр. 86

9. М. Попов, А nun is praying before  
an icon of the Holy Virgin, Ђипша  
Monastery, inv. no. 86



<sup>36</sup> Подаци добијени од колеге Богдана Шекарића, етнолога, на чему му се искрено захваљујем.

гaтив плоча Милорада Попова са мотивима фрушкогорских манастира, откупљених између 1948. и 1950. године. Све оне су величине 10 x 15 cm и означене су инвентарским бројевима од 1426 до 1507. Поред њих, постоји и извeстан број снимака на лајка филму, формата 6 x 9, инвентарисаних од броја 1508 до 1552.<sup>36</sup>

Са оснивањем Покрајинског завода за заштиту споменика културе и у његовој документацији нашли су се снимци, како се оправдано претпоставља, чланова Друштва „Фрушка гора“. У књизи Инвентара фототеке, устројене 1954. године, прва је уписана стаклена плоча са снимком манастира Хопова непознатог аутора, на којој се у првом плану виде данас нама непознати планинари. Иза ње, првобитно је било уписано још 65 бројева стаклених плоча са мотивима манастира и Сремских Карловаца. Све оне су својевремено послужиле као основ за израду позитива, који су, како нису лепљени на картоне, временом изгубљени



<sup>37</sup> Каширани позитив са изложбе се чува у Патријаршијском двору у Сремским Карловцима.

<sup>38</sup> Преснимљен снимак, чији се оригинал чува у Фототеци културне баштине Хрватске, <https://www.min-kulture.hr/default.aspx?ID=2107>.

или нису били довољно познати и приступачни истраживачима фрушкогорских манастира. Циљ овог рада је да систематизује знања о овој недовољно познатој колекцији и да пружи нова тумачења како забележених мотива, тако и сазнања о њеним ауторима.

У започетом процесу дигитализације фото-носача (стаклених плоча, позитива, филмова) пре неколико година утврђено је да се, поред наведених, у Заводу чува још један број стаклених плоча већег формата (сем једне, све су 10 x 15), па би укупан број са мотивима фрушкогорских манастира износио 124 снимка. Новоевидентирани су унети у књигу инвентара, уз снимке жена у народним ношњама и Опленца. Никаких података о ауторима ових фотографија у Заводу нема, нити постоје подаци о томе када су настале. Сами мотиви указују на то да је већина забележила стање манастира пре Другог светског рата, али има и оних који упућују на стање после рушења током рата. Један део познат је јавности преко објављених снимака, а поређење њиховог квалитета и јасноће снимљених кадрова са оним који је добијен скенирањем потврђује да ауторима није била доступна оригинална документација, тј. стаклене негатив плоче.

У скенираном корпусу доминирају по својој бројности снимци манастира **Крушедол**, укупно 21. На њима је забележен изглед манастирске цркве (30, 82), улаз у манастирски комплекс (79), порта (80), плаштаница краља Милутина (18), простор и предмети везани за личност краља Милана: ризница (19), кревет, (40), столице (43), писаћи сто (42), орман (41), иконостас (29, 81), трон (89); фреске у припрати (9, 10), фреске са преслицима (159–162), старине манастира (28), надгробна плоча патријарха Чарнојевића (53).

У документациј постоји и:

- **11** снимака **Раковца** – поглед на манастир и прњавор (3, 4), манастирска црква и конаци (51, 52, 99), црква (97, 98, 100), степенице на улазу у конак (95), конаци (96), иконостас (123);
- **10** снимака **Сремских Карловаца** – свечана сала Патријаршијског двора (14),<sup>37</sup> поглед на цркву и чесму са 4 лава (20), хол у Патријаршијском двору (21), поглед на двор и Саборну цркву (22, 24, 25, 27), Патријаршијски двор – детаљ (23), панорама Сремских Карловаца (26), хол у Саборној цркви<sup>38</sup> (148); **Гргетега** – манастирски звоник, изглед са запада (64), изглед манастира (65), иконостас (70), поглед на часну трпезу (71), царске двери (71), рушевине манастира Гргетега – снимци два позитива компоновани за снимање на једној плочи – комбинација са иконостасима манастира и Хопово (132, 133), снимци два позитива рушевина цркве (142, 143), снимци манастирског комплекса и Богородичине иконе (145); **Хопова** – манастирски комплекс (1, 32), трон са моштима Теодора Тирона (11, 13), детаљ иконостаса (12), иконостас (33, 34), манастирска црква (35), рушевине цркве, североисточна страна (147), зимски пејзаж манастира (146);
- **9** снимака **манастира Ђипше** – поглед на манастирски комплекс (58), манастирска црква и конак пре ограђивања (59), ограђени манастирска црква и конак са планинарима (57),



10. М. Појов, Иконостас, манастир  
Ћишша, инв. бр. 121

10. М. Попов, Iconostasis, Ћипша  
Monastery, inv. no. 121



ограђена манастирска црква (118, 119), иконостас (60, 121), монахиња се моли пред иконом Богородице (86), монахиње пред црквом (120); **Раванице** – авионски снимак манастира (66), планинари на улазу у манастир (5), звоник и кубе цркве (6), конач и црква са северозапада (104), ходник у коначима (103), иконостас, иконостас после 1932 (16, 112), детаљ иконостаса са моштима (17), хор (107);

- 7 снимака **Кувеждина** – изглед манастира са југоистока (38), улаз у манастир (113), црква и коначи (114, 115) иконостас (61, 111), монах (105);
- 6 снимака **Шишатовца** – манастир са околином (46), коначи са уписаном годином 1928. и црква (47), кроз прњавор (76,77), поглед на коначе и цркву (78), иконостас (109) и **Велике Ремете** – манастир са околином (7, 8, 102), црква (108, 109) и иконостас (117);
- 5 снимака манастира **Јазак** – манастир са прњавором (48), манастирско двориште (49), поглед на манастир (50), иконостас (62), ћивот цара Уроша (63);

11. М. Појов, Планинари са монахом испред цркве, манастир Мала Ремета, инв. бр. 44

11. М. Попов, Hikers with a monk in front of the church, Mala Remeta Monastery, inv. no. 44



- 4 снимка из манастира **Петковица**, где су забележени изгледи фресака (73, 94), као и два са изгледом цркве у различитим периодима (74, 126);
- **Мала Ремета** је документована снимцима цркве (107), иконостаса (2), планинара са монахом испред цркве (44), цркве са конаком (45);
- по 2 снимка из **Беочина** – главни улаз у манастир (36) и поглед на манастирски комплекс са стране капеле и парка (37); **Бешенова** – капеле (101) и изгледа манастира (116) и **Привине главе** – улаз у порту са црквом (83), поглед на цркву и конак (84).

На једном снимку је приказан изглед **Старог Хопова**.

Забележени снимци Ђипше, Петковице и Крушедола указују на снимање два пута у периоду пре Другог светског рата. Мањи број снимака није идентификован.

Најпознатији фотограф манастира између два светска рата, али и онај који је бележио њихово стање после рата био је др

12. М. Појов, *Ћивот цара Уроша*,  
манастир Јазак, инв. бр. 63

12. М. Попов, *Reliquary of Emperor*  
*Uroš, Jazak Monastery, inv. no. 63*



<sup>39</sup> Манојловић 1937: 29, 31.

<sup>40</sup> Манојловић 1937: 30.

<sup>41</sup> Манојловић 1937: 44.

<sup>42</sup> Манојловић 1937: 73.

<sup>43</sup> Манојловић 1937: 74, 75.

<sup>44</sup> Манојловић 1937: 79.

<sup>45</sup> Манојловић 1937: 83. Вероватно исти онај са изложбе 1934.

<sup>46</sup> Манојловић 1937: 82.

<sup>47</sup> Манојловић 1937: 43.

<sup>48</sup> Манојловић 1937: 35–37. Снимак иконостаса са изложбе 1934.

<sup>49</sup> Манојловић 1937: 112.

<sup>50</sup> Манојловић 1937: 96.

<sup>51</sup> Манојловић 1937: 52 На стр. 51 је снимак са стаклене плоче, атибуција снимка са монахињом је изведена из њега.

<sup>52</sup> Манојловић 1937: 45.

<sup>53</sup> Манојловић 1937: 86.

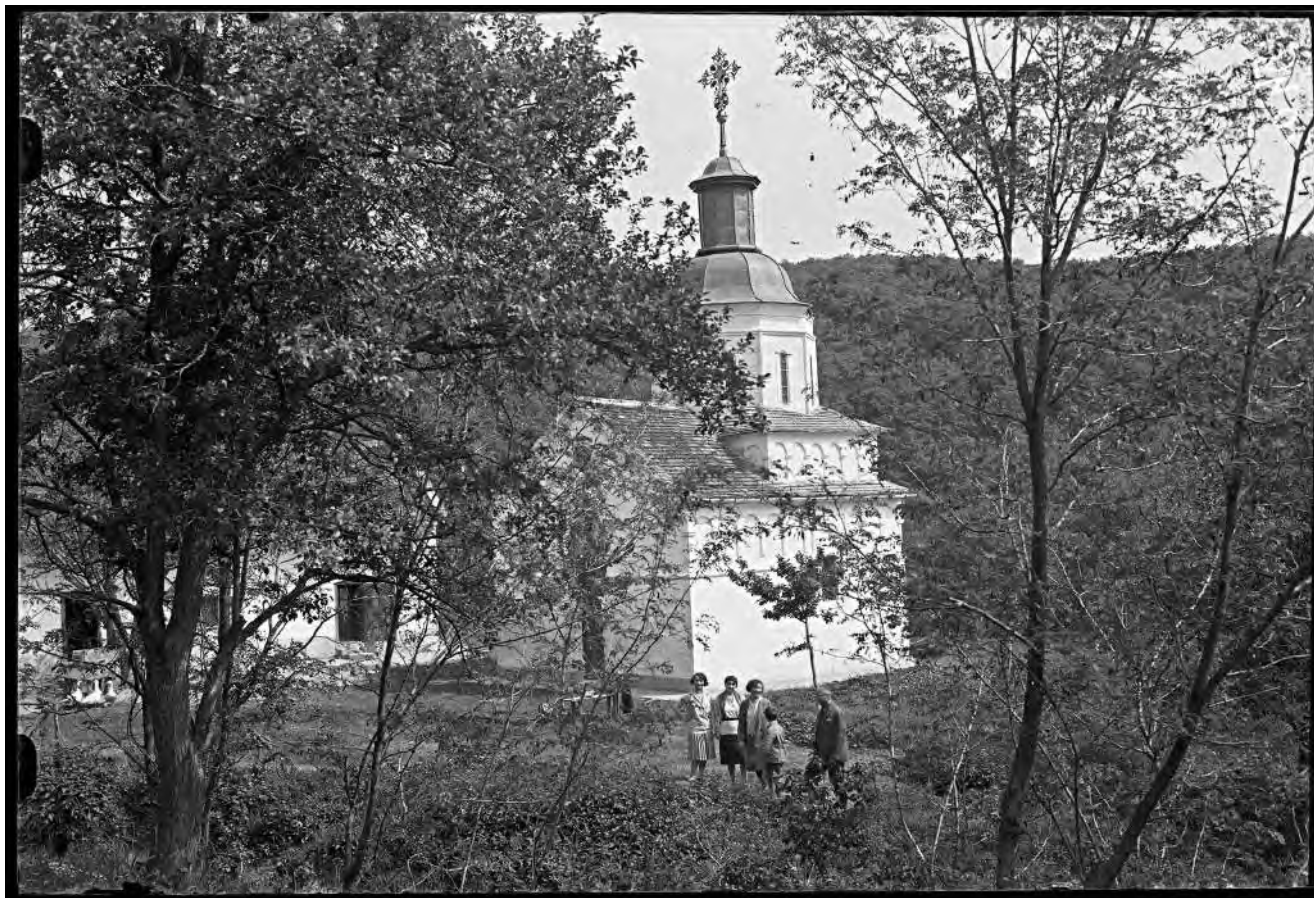
<sup>54</sup> Манојловић 1937: 107.

<sup>55</sup> Манојловић 1937: 60.

Милорад Попов. Према књизи Александра Манојловића, који је једини систематски у својој књизи потписивао објављене фотографије, он је аутор фотографија чије негативе чува заводска документација: крушедолског иконостаса и ризнице,<sup>39</sup> фресака у његовој припрати (10),<sup>40</sup> иконостаса манастира Велике Ремете,<sup>41</sup> планинара испред улаза<sup>42</sup> и иконостаса Раванице;<sup>43</sup> погледа на манастир Јазак,<sup>44</sup> ћивота цара Уроша,<sup>45</sup> јазачког иконостаса;<sup>46</sup> зворника,<sup>47</sup> иконостаса и царских двери манастира Гргетег;<sup>48</sup> иконостаса манастира Ћипше;<sup>49</sup> конака са уписаном годином 1928. и цркве манастира Шишатовца,<sup>50</sup> хоповског иконостаса и ћивота Теодора Тирона,<sup>51</sup> цркве са коначима<sup>52</sup> и иконостаса манастира Мале Ремете,<sup>53</sup> изгледа манастира Кувеждина са југоистока.<sup>54</sup>

Према Манојловићу, иконостас манастира Раковца, чији се негатив такође чува у Заводу, снимио је новосадски фотограф Искловић.<sup>55</sup> Може се оправдано претпоставити, на основу сличности кадра на стакленим плочама и објављене фотографије да је



13. *Старо Хойово*, инв. бр. 5413. *Staro Hopovo*, inv. no. 54<sup>56</sup> Манојловић 1937: 113<sup>57</sup> Манојловић 1937: 116, 117.<sup>58</sup> Манојловић 1937: 91.<sup>59</sup> Изглед манастира Кувеждина (стаклена плоча 38) објављен је у монографији Петковић 1930: 2.<sup>60</sup> Манојловић 1937: 118.<sup>61</sup> *XII kongres i fotografska izložba* 1937: 30, 35.

фреске у манастиру Петковици фотографисао студио „Доменбаум и син“ из Сремске Митровице.<sup>56</sup> Сам Манојловић се потписао као аутор фотографија Привине главе<sup>57</sup> и иконостаса у бешеновачкој капели.<sup>58</sup>

Изглед манастира Кувеждина објављен је у монографији Саве Петковића.<sup>59</sup>

По Манојловићу, аутор авионског снимка манастира Раванице био је фотограф Првог ваздухопловног пука.<sup>60</sup> На основу делимичног потписа на стакленој плочи могуће је претпоставити да је настао 1927. године.

У пригодном каталогу штампаном пре планинарског конгреса и изложбе одржане 1937. године објављене су фотографије: Сремски Карловци, детаљ Патријаршијског двора и Саборне цркве, црква манастира Крушедола, манастир Раковац у Фрушкој гори,<sup>61</sup> чије су стаклене плоче у књизи Инвентара забележене под бројевима 25, 82, 52.

Поједини позитиви настали на основу стаклених плоча коришћени су у монографијама објављеним последњих година. Тимотијевић наводи да су на сликама Милорада Попова забележени предмети распоређени у две меморијалне просторије манастира Крушедола после Првог светског рата, које су формиране после 1922. Године, када су приказиване ђачким екскурзијама. У једној је реконструисана краљева спаваћа соба, пренета из Беча, са креветом са балдахиним, у коме је краљ и преминуо 1902. годи-



<sup>62</sup> Тимотијевић 2008: 164; Тимотијевић 2004: 40.

<sup>63</sup> Тимотијевић 2004: 20.

<sup>64</sup> Тимотијевић 2008: 114, 162, 163.

<sup>65</sup> Кулић 1999: 46, сл. 12.

<sup>66</sup> Кулић 1999: 100, сл. 3.

<sup>67</sup> Кулић 1999: 44.

<sup>68</sup> Surla 2018: 17.

не. На јастучету које се налази на кревету извезени су иницијали краља Милана. У другој соби је био реконструисан радни салон са намештајем из београдског двора.<sup>62</sup> На комоди у соби су према слици – негативу 41 – стајале две порцеланске вазе са ликовима краља Милана и престолонаследника Александра Обреновића. Просторија је посебно адаптирана за ту сврху, на зидове су стављене тапете.<sup>63</sup> Истом аутору се приписују и снимак салонских фотеља краља Милана и радног стола.<sup>64</sup>

У својој монографији о манастиру Раковцу Б. Кулић фотографију општег изгледа приписује такође Попову и датира је у 1927. годину,<sup>65</sup> као и фотографију иконостаса,<sup>66</sup> што је у супротности са наводом Манојловића.

Према називима мотива фотографија изложених 1934. године, Попову се може приписати и познати снимак свечане сале Патријаршијског двора, у којој су се налазиле две бисте попрсја – репрезентативни портрети патријарха Георгија Бранковића и митрополита Стефана Стратимировића, рад Патра Убавкића из 1896. године, израђени управо по наруџбини Георгија Бранковића.

Снимци порушених манастира и иконостаса са скинутим иконама настали су крајем 1944. и почетком 1945. године трудом Милорада Попова и Милана Ползовића.<sup>67</sup>

Ко је био Милорад Попов (Тител 31. јануар 1885 – 1. март 1961)? Доктор правних наука, адвокат и краљевски јавни бележник у Новом Саду, члан руководства Историјског друштва у Новом Саду. После рата је био ангажован у Покрајинској анкетној комисији за утврђивање ратних злочина и у Архиву Војводине. Био је планинар, фотограф, филателиста, историчар, председник Друштва „Фрушка гора“. Савез планинарских друштава Југославије одао је велико признање добро организованим планинарима фото-аматерима у Новом Саду поверавајући им да организују Прву савезну изложбу планинарске фотографије, на којој је Попов учествовао са 7 жрадова. На његов предлог је 1936. године Историјско друштво штампало разгледнице са личностима и мотивима из војвођанске прошлости. Разгледнице са мотивима манастира издало је Друштво „Фрушка гора“.<sup>68</sup>

Њему се на основу поређења мотива може приписати, поред наведених, још један број снимака фрушкогорских манастира. Тиме би се одредило и време њиховог настанка, од средине двадесетих до четрдесетих године XX века, што ће у будућности омогућити поузданије датовање фотографија чијој се обради још увек нисмо посветили.

Чињеница је да се у документацији наших институција културе чува изванредан број стаклених негатив плоча (негатива) и позитива које тек треба да буду обрађене и датоване. То би омогућило истраживачима, у овом случају фрушкогорских манастира, боље праћење промена у архитектури, ентеријеру, околини, као претпоставки успешније конзервације и рестаурације нашег наслеђа. На тај начин би се допунили подаци који су протеклих деценија информисали јавност о времену настанка појединих визуелних извора, о томе када их је, ко и у коју сврху направио.

**Извори:**

- Г. Деметровић у Сремским Карловцима, Време, 28. септембар 1930, 7.
- Д. М., Поводом суџрашње њославе у Сремским Карловцима, Велеиздајнички ѡроес у Загребу и Карловачки Соко, Политика, септембар 1934, 1–2.
- Д. Н., Вински сајам у Сремским Карловцима, Политика, 29. септембар, 1930, 7.
- Драгић М., Сасџанак свих генерација карловачких ђака, Политика, 23. септембар, 1934, 12.
- Зайисник XXXVII седнице Привредно-конџролног одбора Друшџтва Фрушка гора, 29. септембар 1937; Документација Музеја Војводине, Фонд спорта и омладине.
- Изложба фотџографија из Фрушке горе, Сремски Карловци, 28. сепџ. – 1. окџ. 1930, Сремски Карловци.
- Изложба фотџографија у Сремским Карловцима, Jugoslovenska fotografija, časopis za umetničku i naučnu fotografiju, Vršac 4, 1. februar 1931, 41–42.
- Исџориско друшџтво, Извод из зайисника са седнице Уџправе Исџориског друшџтва у Новом Саду, Гласник Исџориског друшџтва у Новом Саду III/3, 1930, 514.
- Мирковић Л., Из ризница фрушкогорских манасџира, Гласник Исџориског друшџтва у Новом Саду II/2, 1929, 176–193.
- [Поповић В. П.], Никола Аџанасијев Плавиић, Орао, велики илустровани календар за 1886. годину, Нови Сад, 1885.
- I Изложба, кулџурна, соколска, национална, II Фотџо-изложба фрушкогорске џуристџике, Сремски Карловци, 1934.
- Програм свечаносџи у Сремским Карловцима, Политика, 19. септембар 1934, 7.
- Соколско друшџтво Сремски Карловци 1904–1934, каталог, Архив Сану, Фонд Карловачког магистрата 4744/1934.
- Суџрашње свечаносџи у Сремским Карловцима, Политика, 21. Септембар 1934, 7.
- Фототека културне баштине Хрватске, Министарсво културе Хрватске, [www.kultura.hr/hr/zbirke/fototeka-kulturne-bastine/fruskogorski-manastiri](http://www.kultura.hr/hr/zbirke/fototeka-kulturne-bastine/fruskogorski-manastiri).
- Фототека Покрајинског завода за зашџиту споменика културе, Петроварадин.

\*

- XII kongres i fotografska izložba Saveza planinarskih društava Kraljevine Jugoslavije, 4, 5 i 6 septembra 1937, Novi Sad, 1937, 6.
- I Planinarska fotoizložba Saveza planinarskih društava Kraljevine Jugoslavije, Novi Sad, 5–11. septembra 1937. godine, 11.
- Fotografska izložba Saveza Planinarskih društava u Novom Sadu, Весник друшџтва Фрушка гора мај–јуни–јули 1937, II/5–6–7, 22.
- Foto-sekcija D. F. G. u Novom Sadu, Vesnik Društva Fruška gora, planinarsko-turistički informativni list 1/1, 1931, 8.
- Foto-sekcija D. F. G. u Sremskim Karlovcima, Vesnik Društva Fruška gora 1/1, 1931, 8.
- Sokolski glasnik 7, Ljubljana 15. april 1927, 156.
- Starine, Adicionalna izložba, Kraljevine Hrvatska i Slavonija na općoj Zemaljskoj izložbi u Budimpešti, Zagreb, 1885.

\*

- Popov M., Gračanin G. I., Program društvenog rada u 1937 i 1938 godini, Весник Друшџтва Фрушка гора II/8, 1937, 36.
- Simonović R., Zašto treba da budemo planinari, Весник Друшџтва Фрушка гора II/8, 1937, 36.
- Simonović R., Rad Matice srpske na nauci i književnosti, Sombor, 1928.
- Stajić V., Moje planinarenje, 75 godina organizovanog planinarstva u Vojvodini, Novi Sad, 2000, 16.

**Литература:**

- Богдановић С. 1971, Никола Плавиић и срџске црквене сџарине на Земаљској изложби у Будимџешии 1885, Зборник Матице српске за ликовне уметности 13, 304–321.
- Гугољ Б. 2015, Сџаре фотџографије и разгледнице као извор за џроучавање архиџекџуре манасџира Ново Хойово, Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXVIII, 181–188.

- Кулић Б. 1999, *Манастир Раковац*, Београд – Нови Сад.
- Малић Г. 2009, *Летопис српске фотграфије 1839–2008*, Београд.
- Манојловић А. 1937, *Српски манастири у Фрушкој гори*, Сремски Карловци.
- Миловановић С. 2017, *Историја*, Благо из кошнице, Од Музеја Матице српске до Музеја Војводине, Нови Сад, 35–121.
- Мирковић Ј. 1931, *Спирине фрушкогорских манастира*, Београд.
- Миросављевић Б. 2001, *Антологија фотграфије Војводине*, Људи са три ока, 2, Нови Сад.
- Мир. Б. 2007, *Василије Терзић*, Енциклопедија Новог Сада, Тап–Трт, ур. Д. Попов, Нови Сад, 107–108.
- Миросављевић Б. 2001, *100 година новосадског Фофо клуба*, Људи са три ока, 2, Нови Сад.
- Петковић С. 1930, *Српски женски манастир Кувездин*, Сремски Карловци.
- Петровић В., Кашанин М. 1927, *Српска уметност у Војводини од доба десјотића до уједињења*, Нови Сад.
- Стрика Б. 1927, *Српске задужбине фрушкогорских манастира*, Загреб.
- Тимотијевић М. 2008, *Манастир Крушедол*, II, Београд.
- Тимотијевић М. 2004, *Манастир Крушедол – маузолеј породице Обреновић*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине 21, 96–118.
- Тодић М. 1993, *Историја српске фотграфије 1839–1940*, Београд.
- Шекарић Б. 2017, *Етнологија*, Благо из кошнице, Од Музеја Матице српске до Музеја Војводине, Нови Сад 2017, 123–171.
- Шекарић Б. 2015, *Фотграфије др Радивоја Симоновића*, Нови Сад.

\*

- Breberina S. 200, *Planinarsko društvo „Fruška gora“ u Novom Sadu, 75 godina organizovanog planinarstva u Vojvodini*, Novi Sad.
- Grković S. 2007, *Fotografija u službi zaštite kulturne baštine*, Zagreb.
- Surla Z. 2018, *Vojvođanski motivi Popova za ceo svet*, Vojvođanski reporter 181, 17.

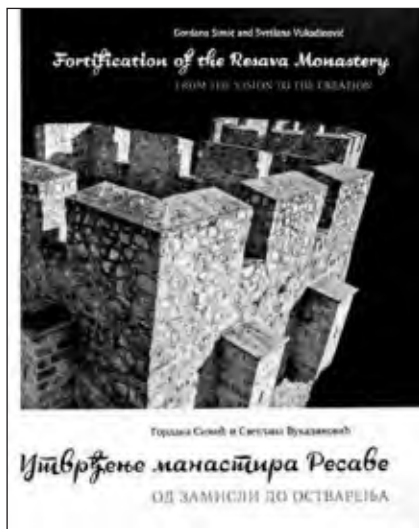
Mirjana N. Đekić

## INSUFFICIENTLY KNOWN COLLECTION OF PHOTOGRAPHS OF FRUŠKA GORA MONASTERIES

Documenting of the architectural fund of the Fruška Gora monasteries and their antiquities started in 1885 with the presentation of the photographs, 64 of them, at the National Exhibition in Budapest. In the period between the two world wars this activity was systematically carried out by members of the Fruška Gora Society from Novi Sad. The work of the royal public notary Milorad Popov, in the form of his photographs taken on several occasions, stands out in particular. The documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments keeps more than 120 glass plates, some of which have not been known to the public until the period of digitalisation. Through a comparison with the photographs displayed at the exhibits of the photographs of the Fruška Gora monasteries between the two world wars and those that were published in the past, it may be rightfully presumed that they were created as a part of the activities of this society and of Milorad Popov.







**Гордана Симић и Светлана Вукадиновић, УТВРЂЕЊЕ МАНАСТИРА РЕСАВЕ – ОД ЗАМИСЛИ ДО ОСТВАРЕЊА**, Студије и монографије 18, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2018, тврд повез, 254 стр.

На почетку приказа ове књиге, као што су то и аутори учинили на посебној страници, треба рећи да је посвећена „Досадашњим истраживачима, сестринству и свима који су допринели заштити и обнови манастира, а поводом шестосте годишњице од његове изградње (1418–2018)“.

Како се већ и из наслова види, реч је о утврђењу – одбрамбеним грађевинама – овог импозантног православног манастирског насеља насталог у средњем веку на српској земљи, познатог под именом Ресави или Манасије.

У Уводу аутори, Гордана Симић и Светлана Вукадиновић, после основних података о манастиру и дешавањима у вези с њим до средине XX века, јасно дефинишу основни задатак који су себи поставили: „Посматрајући Манасију – Ресаву, као утврђени мана-

стир оспособљен за самоодбрану, покушаћемо да сагледамо њену аутентичност и значај у погледу развоја идеје заштите манастира у Србији током позног средњег века.“ У овај први део текста књиге аутори су уврстили и дешавања на утврђењу 1929. године, „када су порушени и поравнати горњи делови главне куле, улазних кула и још две куле (куле 8 и 9) на јужној страни.“ Држава је тада, ради „спасавања“ утврђења од даљег пропадања предузела ове радове стављајући на заравњене куле бетонске капе. Реаговао је тада Ђурђе Бошковић јавно, чланком *Злочин или нехај* у Политици, и радови су обустављени.

Прво поглавље носи назив *Манастир Ресави у изворима и његовим исписима*. Након констатације да у старијим историјским изворима има мало података о манастиру Ресави и да их је највише оставио Константин Филозоф, који је у *Житију десјоша Свјатог* описао градњу и освећење, за читаоца који није довољно упућен у историјска збивања на тлу Србије после Косовске битке и на почетку XV века, аутори су описали најзначајнија. Пратећи хронолошки изворе у којима се Ресави помиње, преко српских летописа, и после 1458. године, када је Махмудпаша заузео Ресаву, преко турских дефтера, па све до првих ликовних извора и планова у XIX и XX веку, аутори су у овом поглављу извукли завидан ниво информација о стању и изгледу утврђења од изградње до пре око 70 година, дакле, до средине прошлог века.

У поглављу *Досадашња истраживања и радови* констатује се да су савремена истраживања и радови на заштити Ресаве започети одмах по оснивању Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне Републике Србије 1947. годи-

не. Решење о стављању под заштиту државе манастира Ресаве – Манасије донето је 1948. године, а наредне, 1949. године архитекта Слободан Ненадовић поднео је исцрпан извештај о стању споменика, у коме каже да се он „налази у добром стању и да не изискује никакве хитне оправке“. Ипак, већ у следећем извештају из 1954. године наводи „да зидна платна (бедеми) у манастиру захтевају веће конзерваторске радове“. Први радови у манастиру, за које је елаборат сачинио и које је водио архитекта Слободан Ненадовић, започети су 1956. године. Аутори даље наводе, према документима из архива Републичког завода, које је проблеме архитекта Слободан Ненадовић решавао и на који начин, имајући различита мишљења угледних професора Александра Дерока и Ђурђа Бошковића о својим предлозима у елаборату. Први је прихватио предлог који је предвиђао веће радове на обнови бедема, степенице за излазак на њих (за посетиоце), док је други сматрао да нису потребни већи рестаураторски подухвати и да објекту треба оставити „карактер рушевине“. Архитекта Слободан Ненадовић је изводио радове од 1957. до 1961. године према закључцима Комисије од 8. маја 1957. године, коју је образовао Републички завод и чији је први потписник био проф. Ђурђе Бошковић. Од 1962. до 1986. године радове на заштити манастира води архитекта Иван Костић, који, по истим начелима као и претходни руководилац, завршава започето, ради елаборате за даље радове и изводи их на беедима и кулама. Поштујући та начела, архитекта Иван Костић је, примера ради, скинуо раније поменуте бетонске капе – плоче са кула 11 и 1 уз капију и на последњој етажи извео зупце у „рушевном облику (без парапета)“. У даљем тексту

овог поглавља аутори наводе: „Потпуна обнова кула у североисточном сектору манастирског утврђења представљала је нови конзерваторски приступ у његовој заштити и презентацији.“ Североисточне куле и бедеми, према пројекту из 1966. године, обновљени су изгледом у целини онако како су изворно могли изгледати. Овакав приступ обнови био је свакако резултат рада нове Комисије, образоване у Републичком заводу 1970. године, а на чијем је записнику први потписник архитекта Војислав Кораћ. Године 1989. архитекти Гордана Симић и Драгољуб Тодоровић сачинили су „Пројекат истраживачких и конзерваторских радова у Манасији“, који је прихватила Комисија Министарства културе за средњовековне споменике од изузетног значаја, на чијем је челу био академик Војислав Кораћ. Том приликом за манастирско утврђење задужена је архитекта Гордана Симић. Аутори наводе: „Када је у питању утврђење манастира Ресаве, пројектом је било предложено да се настави потпуна рестаурација кула и бедема у складу са њиховим архитектонским и одбрамбеним склопом, као и некадашњим изгледом...“ У даљем тексту овог поглавља аутори говоре о радовима који су прекидани, па настављани, зависно од прилива средстава. Године 2002. у радове на обнови утврђења Ресаве укључила се и архитекта Светлана Вукадиновић, која од 2012. године преузима и руковођење.

Већ у првом пасусу поглавља *Одбрана и заштита манастира* аутори наводе посебан допринос архитектке Светлане Поповић, „која се детаљније и обухватније бавила овим питањем“ када се пореди са другим истраживачима. По резултатима њених истраживања, манастир Раваница, који је такође утврђен, настао је у неколико фаза, па тако „добило обележја тврђаве тек у другој етапи“. Аутори ове књиге зато пишу следеће: „Стога морамо истаћи да је Ресави први манастир који је првобитно заснован као утврђен, или манастир тврђава, са примарном замисли да му утврђење пружи заштиту, што је у српској средњовековној пракси јединствен случај.“ Даље се у тексту овог поглавља анализира кон-

цепција утврђења Ресаве са „11 високих кула, повезаних масивним бедемима, међу којима се издваја кула главне одбране ... и тој целини додаје истурени део према реци Ресави, познат као 'цвингер', са дванаестом кулом.“ Затим аутори дају основне нумеричке податке о целини, потом посебно излажу о бедемима, кулама, главној капији и потернама, скривеном путу, рову и „цвингеру“, анализирајући за сваки део његову функцију у одбрани и везу са целином. Текст поглавља је илустрован добро урађеним плановима целине на разним нивоима – на нивоу тла, на нивоу шетних стаза бедема и на нивоу завршних платформи кула. У оквиру текста о главној кули одбране (Деспотовој кули, често називаној и донжон), која је највећа и једина затворена према порти (брањеном простору), а има улаз 10 m изнад тла, аутори се јасно и аргументовано залажу против уобичајене употребе назива „донжон“ (франц. *donjon*) за овакве објекте на тлу Србије. „Како у оквиру фортификација представљају главне куле одбране, сматрамо да би их првенствено требало тако и називати“, завршна је реченица пасуса у коме се, сасвим оправдано, образлаже овакав став.

Поглавље *Одбрамбене стругуре* доноси детаљне описе – анализе и прецизне цртеже појединачних елемената целине – сложеног одбрамбеног корпуса утврђења Ресаве. Куле су, када је утврђење Ресаве у питању, свакако најупечатљивији елемент целине. Поред већ помињане главне, приближно квадратног облика у основи, из равни бедема истурено је упоље још осам кула правоугаоних основа, отворених према порти, као и две шестоугаоног облика. Једна правоугаона кула, десета, истурена је из зидова „цвингера“ према реци Ресави. Главна кула (означена на плановима бројем 4) детаљно је приказана текстом, плановима, цртежима детаља и фотографијама које илуструју фазе радова на обнови у XX веку и њену коначну презентацију са потпуно обновљеним машикулама и парпетом са зупцима на завршној платформи. Четвороугаоне куле (означене на плановима бројевима 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 11 и 12) аутори су детаљно приказали на око 20 страна књиге,

сваку појединачно, текстовима, плановима и фотографијама, укључујући и све фазе грађења, конзервације и делимичне реконструкције до коначног (садашњег) стања. Веома детаљно су описани и објашњени сви елементи, од нових степеништа за пењање на више етаже, „потерни“ – излаза из кула на шетне стазе бедема, машикула, круништа са парпетом и зупцима, као и новооткривеним детаљима, специфичним проблемима и начином њиховог решавања. Шестоугаоне куле (означене на плановима бројевима 3 и 10) приказане су на исти начин као и четвороугаоне. Одбрамбени зидови – бедеми (одељени кулама на сегменте и означени на плановима римским бројевима од I до XI), по истом принципу као и куле, детаљно су приказани текстовима, плановима и фотографијама, укључујући и све видљиве фазе грађења, конзервације и рестаурације, до коначног (садашњег) стања. Бедеми су, као и куле, имали специфичне проблеме, који су описани и приказани, а објашњено је и како су они решавани. Чини се да овде треба свакако поменути део текста који се односи на радове педесетих и шездесетих година XX века, а у коме су аутори описали данас неприхватљив став којим се тражи само делимична реконструкција зубаца на бедемима и других елемената одбрамбене архитектуре (дакле, не у својим пуним изворним облицима) „како би се дочарао утисак утврђења у рушевини“.

Улазни бедем (XI), између кула 1 и 11, најмање је дужине у утврђењу. У њему се налази улазна капија, изнад које је изграђена двојна машикула. Његова ширина је око 3,2 m, што прерачунато у стопе износи око 10, а висина 12,3 m, што је у стопама око 41. Шетна стаза овог бедема, на коју се може доћи из обе куле потернама, имала је управно на правац зида постављене масивне дрвене греде, које су залазиле под парпет са зупцима, што је установљено налазом отисака. Преко ових греда је један ред камена чинио површину по којој се ходало. Овај детаљ установљен је на почетку последњих рестаураторских радова изведених на овом бедему 2009. године и у књизи приказан цртежом и фотографијом.

Бедеми између свих осталих кула (означени на плановима бројевима од I до X) приказани су на сличан начин као и овај о коме је претходно било речи. Сваки од њих има своје специфичности, које носи од настанка или неких каснијих интервенција, и своје проблеме везане за радове на обнови. На лицима неких бедема видљиви су трагови надзиђивања, као што је то био случај и код кула. Неки су током друге половине XX века обнављани по већ описаном, данас неприхватљивом принципу „чувања утиска рушевине“, што је новијим радовима исправљено потпуном обновом свих елемената.

Спољни бедем и скривени пут. „Испред главних фортификација манастира постојао је спољни, нижи бедем, чији су се остаци јасно видели још крајем XIX века, када су поједини путописци, попут Каница, чак забележили и зупце на неким њиховим деловима.“ Данас зубаца нема, али знатни остаци овог дела одбрамбених објеката постоје. Описима са детаљном анализом, цртежима и фотографијама приказан је сваки сегмент овог елемента првог степена одбране, који једино на делу утврђења на коме се налази „двингер“ није постојао, јер није био потребан. На крају текста о спољном беду аутори с правом закључују да „Овако сложено фортификационо решење више није поновљено у војној архитектури средњовековне Србије.“

Ров и контраескарпа. Као и код претходно приказаних елемената одбране Ресаве, описани су, анализирани и документовани цртежима и фотографијама остаци рова и контраескарпе – остаци, будући да је кроз ров прошао пут и том приликом је добар део изворног стања ових елемената уништен. Ова два елемента одбране постојала су, скоро је сигурно, у континуитету од североисточне куле 6 до југозападне куле 10, дакле, на простору северно и западно од основног корпуса тврђаве са кулама. Аутори наводе неколико бројева да би показали колико је ово замашан захват био (почетком XV века ово се могло ископати и озидати углавном само људском радном снагом – теглећа марва је само могла да одвуче и довуче утоварен материјал – мој коментар). Према

њиховом рачуну, ископано је, утоварено и отпремљено 11.000 m<sup>3</sup> земље, озидано 2.700 m<sup>2</sup> лица ескарпе и 1.300 m<sup>2</sup> лица контраескарпе.

Источно обзиђе – „двингер“ представља простор, већ више пута поменут, на источној страни призидан уз основни корпус утврђења. Неправилног је правоугаоног облика основе, величине приближно 17 x 53 m, са једном кулом на источном углу. Улаз у овај простор очуван је и данас са скривеног пута, а да је био планиран од самог почетка градње утврђења, сведочи потерна, изведена у приземљу куле 6 приликом њеног зидања, како би се остварила унутрашња веза „двингера“ и главног брањеног простора. Намена му је вероватно била за смештај војне посаде.

Капија и потерна. Положај главне капије у беду између две куле утврђења решење је које је у време деспота Стефана Лазаревића примењено и код капије Горњег града Београдске тврђаве, а постоји и на цитадели Новог Брда, које је било у његовом поседу. Аутори ову чињеницу наглашавају, јер кроз њу виде, логично, и друге могуће утицаје на решења примењена приликом замишља и градње утврђења манастира Ресаве. Отвор капије је између довратника широк 2,8 m, а премошћен је полукружним луком, изведеним од тесаног пешчара, чији је завршац на 3 m од тла. Основни корпус утврђења има две потерне. Обе су већ помињане. Једна је изведена у приземљу куле 6 за везу са „двингером“, а друга у кули 8, за везу са скривеним путем.

Елементи одбране су машикуле – одбрамбени балкони, шетне стазе на бедемима и платформе на кулама, парпети са зупцима, излази на бедеме и куле, као и ограде на бедемима и кулама. Сваки од њих је посебно приказан описом са анализом, цртежима и фотографијама у овом одељку књиге. Одбрамбени балкони – машикуле релативно су ретка појава на одбрамбеним грађевинама у средњовековној Србији. За утврђење Ресаве они су, напротив, рекло би се, упечатљива карактеристика. Има их, као што је већ поменуто више пута, и на кулама и на бедемима. Аутори наводе: „Преко стотину машикула на кулама и бедемима

манастирског утврђења свакако су га чиниле импозантним...“ Све су једноделне, осим једне дводелне, поменуте раније, изнад главне капије. Шетне стазе на бедемима, по природи ствари, временом су руиниране у великој мери. „На беду III, између главне куле и шестоугаоне куле 3, 1998. године изведена су истраживања и конзерваторски радови. Након уклањања вегетације, земље и шута откривени су аутентични делови шетне стазе, и то уз главну кулу...“ Откривени мали остаци на кули 3 и ови уз главну кулу, омогућили су да аутори могу написати: „Све шетне стазе на бедемима и завршне платформе на кулама ресавског утврђења обновљене су према аутентичним остацима и на првобитним нивелетама.“ Парпети са зупцима завршни су елементи горњих зона на свим бедемима и кулама. Ширина и висина парпета је различита, од 0,7 до 0,9 m, као и дужина зубаца на њима – 2,5 до 3,5 m. Код куле 9 нађена је висина парпета са очуваном висином зупца на њему, укупно 2,3 m. Сви парпети и зупци који су обновљени, и на бедемима и на кулама, крећу се у оквиру наведених мера. Излази на бедеме постојали су само у оквиру кула. Из кула се кроз потерне, лучно премошћене отворе на њиховим бочним зидовима, ступало на шетне стазе.

Према брањеном простору – порти, ограде на бедемима, претпоставка је, биле су дрвене и везане за већ поменуте дрвене греде у супструкцији шетних стаза. Аутори износе и претпоставку, у тексту, али и цртежима, да су поменуте дрвене греде у супструкцији шетних стаза могле служити, осим за везивање ограде, и за везивање конструкције са кровом изнад шетне стазе. Након обнове каменних делова бедема данас су, као најцелесходније решење, постављене металне ограде.

У поглављу *Материјали и техника градње* обрађени су темељи, о којима има релативно мало података, зидови кула и бедема, чија су лица озидана углавном полуобрађеним кречњаком, а унутрашња маса испуњена „трпанцем“. Констатовани су и остаци дрвених роштиља у масама зидова. Углови кула изведени су од масивних блокова



жућкастог пешчара, што их чини у конструктивном смислу јачим, а што свакако има и декоративну улогу. Сводови и луци су изворно изведени над отворима пролаза од пешчара, па су и они који су обновљени урађени од истог материјала и на исти начин.

Поглавље *Закључна разматрања* аутори су конципирали тако да у њему резимирају већ више пута на разне начине обрађена или дотакнута питања. Пре свих других, ту је питање основног концепта изградње манастира Ресаве, односно његовог утврђења, по свим тада важећим новим принципима и решењима за овакве грађевине. Истичу да су куле и бедеми „знатно већих димензија од оних до тада уобичајених“ и да се на бедеме „излази из кула, тако да је пролазом кроз куле браниоцима омогућено континуално кретање по круништима свих бедема“, да главна кула – кула последње одбране „представља најбоље фортификационо решење и најразвијенији тип ове врсте кула на простору Србије“. Поред машикула, које су у великом броју примењене на једној тврђави први пут у Србији, истичу и принцип двостепене одбране – спољни нижи бедем, скривени пут и ров. Разматрајући могуће узор за основни концепт по коме је утврђење манастира Ресаве изграђено, а имајући у виду чињеницу да је деспот Стефан Лазаревић био поседник Новог Брда и да је тамо више пута боравио, аутори кажу: „Упоредном анализом утврђења закључено је да је управо цитадела Новог Брда била директан узор у фортификационом обликовању манастирског обзића Ресаве, и то како у фортификационом смислу, тако и у погледу плана и сличности одбрамбених структура.“ Значајно је поменути да у овом поглављу аутори, без обзира на изнета поређења утврђења Ресаве са другима и унапређења одбране овде остварене, истичу „да је то тек био само оквир у функцији заштите манастира. Жеља деспота Стефана Лазаревића је била, како сведочи Константин Филозоф, да сагради себи задужбину – жељену обитељ, стан за ћутање – молчалницу и маузолеј, у коме ће бити сахрањен“.

Анализирајући положај најважнијих грађевина манастира – цркву,

трпезарију и пирг (главну кулу), аутори уочавају да су, у односу на цркву, друга два објекта подједнако удаљена – први према југу, а други према северу. Основни облик манастирске тврђаве Ресаве тежи кругу, као и многе целине старијих манастира из XII и XIII века, код којих је црква у центру, а све друге грађевине прислоњене изнутра уз обзиће, укључујући и трпезарију на западној страни. Трпезарија у Ресави је слободностојећа грађевина, паралелна са црквом, што одступа од уобичајеног њеног положаја на западу. Исти је случај и код неколико других манастира из XIV века у Србији.

Значајно питање хронологије настанка грађевина утврђења аутори закључују у овом поглављу. Изградња фортификације, врло обиман и сложен захват, изведен је у три основне грађевинске фазе. У првој фази изграђене су куле и бедеми са капијом и два мања улаза – потерне у кулама 6 и 8. Логично, потерна у кули 6 „објашњава“ да је изградња „цвингера“ замишљена пре почетка градње утврђења, а потерна у кули 8 да је исти случај био и са изградњом спољног бедема и скривеног пута. У другој етапи, јасно је видљиво, и на плану, и на лицу места, саграђен је „цвингер“, највероватније за војну посаду. Трећа етапа грађења био је спољни бедем са скривеним путем, пошто је претходно ископан ров и пошто су озидане ескарпа и контраескарпа. Врло је вероватно, изнели су аутори овде своје размишљање, да су истовремено и куле добиле по још две етаже. Или је то можда била четврта етапа грађења? Хронологија грађења утврђења јасно је илустрована са три плана.

Све текстове у књизи, више пута је на то указано у овом приказу, прате потребни цртежи и фотографије. Књига је у целини је штампана двојезично – паралелно српски и енглески. На крају желим да кажем да сам књигу читао и приказ писао са задовољством и да сам често цитирао ауторе не налазећи боље формулације за оно што треба рећи.

Мирко Ковачевић



**Бранка Вранешевић, ИЗБОРНО ЈЕВАНЂЕЉЕ ВЕЛИКОГ ВОЈВОДЕ НИКОЛЕ СТАЊЕВИЋА**, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, Институт за историју уметности, 2019, 167 страна; 36 колор илустрација; прилози: резиме на енглеском, списак скраћеница, општи регистар

Невероватно је, из данашње геополитичке перспективе, разумети како су у тешким тренуцима политичких превирања, који нису обећавали ништа добро ни држави ни народу, настајала тако велика остварења у културном, историјском и уметничком смислу, какво је *Изборно јеванђеље* великог војводе Николе Стањевића. Један овако репрезентативан рукопис пружа обиље материјала за истраживања и различите могућности сагледавања историје, културе и уметности. Ауторка Бранка Вранешевић определила се за класичну структуру научне монографије, конципиране у две целине: историју и анализу рукописа са закључним разматрањима. Одабрани метод омогућио јој је да сагледа значај, утицаје, радионице, стилове и шири историјски контекст у коме је настало ово изванредно јеванђеље.

Након уводних речи у предговору, књигу у најбољој традицији отвара језгровита синтеза о историји истраживања овог рукописа, приликама и времену у коме је настајало, калиграфском умећу писара и илуминатора, ресветљавајући актуелност уметности



позног средњег века у Србији, односно показујући колико је она ишла у корак са најсавременијим токовима унутар Византијског царства. Свестраном анализом Стањевићевог *Јеванђеља* ауторка открива утицаје, обрасце и везе са Византијом током читавог свог излагања. Монографије *Мансијир Конче С. Габелић*, којом је свестрано приказана задужбина Николе Стањевића, сада је обогаћена целовитим сазнањима и заокружењу историјско-уметничке анализе донаторства великог војводе.

Сам увод је конципиран тако да читаоца смешта у време и уметничке токове изван Србије, како би се створила јасна слика о везама и утицајима на Србе у доба Немањића, који су били равноправни део византијског културног круга. Прихватавши тип цариградског богослужења, у Србији се јавила потреба за настанком рукописних књига, а оне су украшаване у стилу који је у корак пратио Цариград као центар. Највећи број рукописа српске средњовековне културе баштини збирка манастира Хиландара, у којој се налази и Стањевићево *Јеванђеље* из друге половине XIV века. Овај изузетан споменик средњовековне културе и уметности остао је унеколико запостављен све до појаве факсимилног издања у пуном колору, који су издали Глас Цркве и Министарство културе Републике Србије 2007. године.

У поглављу које се бави историјом истраживања детаљно се хронолошки предочавају закључци, залагања и значај старијих истраживача, радови и студије, као и научни скупови који су се бавили Стањевићевим *Јеванђељем*, од најстаријих из XIX века, до савремених истраживача. Поред важних чињеница, ово поглавље доноси потпуни преглед извора и литературе, који ће бити сигурно полазиште у будућим истраживањима. Не смеју се заборавити први истраживачи – архимандрит Леонид (XIX век), који је лично извршио каталогизацију рукописа, као ни монах Сава Хиландарац, који је сачинио Каталог хиландарских рукописа 1896. године, обухвативши и *Јеванђеље* Николе Стањевића.

Ауторка нас упознаје и са свешћу и заинтересованошћу тадашње Краљевине Србије за значај културног

наслеђа и њених највиших државних службеника. Истакнути представник је био Љубомир Ковачевић, академик и министар просвете у кабинету Стојана Новаковића, који је крајем XIX века на реверс из Хиландара узео *Јеванђеље* Николе Стањевића и ангажовао неке од наших тада највећих уметника (Владислав Тителбах, Паскоје Вучетић и Ђорђе Јовановић) да направе копије одабраних украса (заставице, иницијали), које се и данас чувају у Централној библиотеци САНУ у Београду. Овакво залагање у нашој свакодневици, жаљост, нема пандан и поред материјалних, технолошких и образовних капацитета нашег времена. У историографији Бранка Вранешевић наводи и значај наших првих истраживача који су се бавили ликовном и стилском анализом српских средњовековних рукописа XX века, а то су били Светозар Радојичић, потом Владимир Мошин, нешто касније и, како ауторка сматра, најсвестраније Мара Харисијадис. Она је у свом раду *Раскошни византијски стил у орнаментацији јужнословенских рукописа из XIV и XV века*<sup>1</sup> дала најпотпунију анализу орнамената, уз класификацију, и уводећи термин *раскошни стил*, који се данас користи када се говори о одређеном типу илуминације. Када је реч о палеографији и текстолошким описима рукописа, тумачењима и атрибуцији, највећи допринос дали су Димитрије Богдановић, Љубица Цернић, Катарина Мано-Зиси. У новијој историографији, украсом средњовековних рукописа највише се бавила Јадранка Проловић. Из овог поглавља може се закључити да је реч о првој научној монографији која се свеобухватно бави *Изборним јеванђељем* великог војводе Николе Стањевића, иако оно и даље оставља простора за даља истраживања.

Поглавље о историјским приликама аналитично и са одговарајућим закључцима води читаоца кроз турбулентан период српске историје у XIV веку, све до њеног пада под турску власт. На њега се надовезује посебна целина посвећена српској властели XIV века и њиховом значају особито у време цара Душана и његовог наследника Уроша, као и изграђивању специфичног односа према хиландарској

лаври. *Изборно јеванђеље* великог војводе Николе Стањевића одабиром материјала, истанчаном илуминацијом, величином кодекса, коришћењем златне боја за осликавање и исписивање појединих делова текста, један је од драгоцених примера пажње која је уткана у књигу намењену даривању. Слика о Николи Стањевићу, вероватно последњем војводи српског цара,<sup>1</sup> ктитору манастира Конче и наручиоцу *Изборног јеванђеља*, упркос штурим и фрагментарним подацима, овом монографијом постаје знатно шири и целовитији. Војвода Стањевић, савременик и поданик српских царева Стефана Душана (1331/1345–1355) и Стефана Уроша (1355–1371), био је сведок највећег територијалног и политичког успона средњовековне Србије, али и њеног опадања и разједињења.<sup>2</sup> Утолико је већи значај потврдне повеље манастиру Конче, коју је цар Урош издао 9. маја 1366. године у Скопљу и у којој помиње војводу Николу са епитетима поштовања и блискости – *вазљубљени и браћ царсѣва*. Иначе, област Конче – данас на југоистоку Републике Северне Македоније – била је под аутономном управом војводе Стањевића. Читава територија је представљала важно црквено средиште под управом Охридске архиепископије. У историји је Никола Стањевић остао запамћен по великим донацијама, а до данас су добро сачуване манастир Конче и *Изборно јеванђеље*, оба остварења завештана манастиру Хиландару. Повеља цара Уроша заправо потврђује да је Стањевић поклонио кончански манастир са целокупном имовином манастиру Хиландару,<sup>3</sup> желећи да спасе територију којом је управљао и да се уједно удаљи од политичких сукоба који су се дешавали у Царству. Манастир Хиландар је прихватио обавезу издржавања ове области, док је велики војвода Никола Стањевић уписан у поменик као последњи војвода династије Немањића. Посредно се о

<sup>1</sup> С. Габелић, *Мансијир Конче*, Београд, 2008, 26.

<sup>2</sup> С. Габелић, *Мансијир Конче*, 19.

<sup>3</sup> Р. Михаљчић, *Крај Српског царсѣва*, Београд, 1975, 90–92.

Николи Стањевићу сазнаје још понешто. Податак да је некада постојала надгробна плоча са именом и титулом војводе може да посведочи о томе да се он није замонашио, чему би у прилог ишла чињеница да је Хиландару поклонито *Јеванђеље* потписано његовим именом и титулом.

Поглавље *Изборно јеванђеље Николе Сѣањевића* отпочиње прегледом садржине и палеографском анализом обимног *Јеванђеља* (328 пергаментних листова, димензија 340 x 260 mm у оригиналном кожном повезу). Рукопис се данас чува у манастиру Хиландару, а први лист се налази у Руској националној библиотеци у Санк Петербургу. Исписан је уставом српске редакције рашког правописа. Кодекс је пуни апракос, по чему спада за оно време у посебне, а што га чини још занимљивијим. Сазнајемо да је текст исписан црним мастилом и киноваром, док су неке рубрике урађене златном бојом. Да је главни писар био Теоктист, сазнаје се из записа, док се на основу палеографске анализе рукописа закључује да су му помагала још тројица писара. На полеђини листа 321 налази се запис који говори да је поручилац велики војвода Никола Стањевић.

Ауторка у својој анализи Стањевићевог *Јеванђеља* полази од чињенице да се крајем XIII века број апракоса знатно смањује, настају тек изнимно, а они из XIV века представљају праву реткост, што ју је подстакло на то да размотри историографију палеографских тумачења, текстолошке карактеристике у циљу утврђивања предлошка Теоктистовог апракоса. Тражећи аналогije са хиландарским рукописима, отвара бројна питања о месту настанка и узорима, обазриво указујући на то да је *Јеванђеље* настало у Хиландару, можда на неком другом месту на Светој Гори, у Солуну или Серу.

Дескриптивност је неизоставан метод када је у питању део у коме се аутор бави ликовним аспектом Стањевићевог *Јеванђеља*. Овде је прецизно и сликовито забележен сваки детаљ са заставица и иницијала, тако прилежно да читаоцу не смета што илустрације углавном не прате текст. На основу заставица и иницијала фло-

ралног, геометријског, зооморфног и, на појединим местима, тератолошког типа, ауторка прихвата раније сврставање украса у групу рукописа који припадају раскошном стилу. Захваљујући блиским контактима Србије са суседима, одређен је и културно-уметнички карактер српске уметности средине и друге половине XIV века. Поређењем Теоктистовог *Изборног јеванђеља* са рукописима какви су *Четворојеванђеље* патријарха Саве (Хиландар) и *Томићев ѱсалѿир* (Бугарска), налази сличности у рукопису, блискост у ликовној обради, начину сликања и одабир мотива, којима је заједнички не само стил него и време настанка. То је даље води претпоставци да су сва три рукописа дело истих сликара или да су настала у истој радионици. Ауторка напомиње неопходност текстолошке анализе *Јеванђеља* како би се дошло до конкретнијих сазнања о писару, али и дубље ликовне анализе и датовања ширег корпуса средњовековних рукописа, које би могле одговорити и на многа друга питања о овом софистицираном делу.

Осим проналажења палеографских и стилских сличности Стањевићевог *Јеванђеља* са другим рукописима овог раздобља, размотрен је и аспект односа према орнаментима фреско-сликарства из цркве Светог Стефана манастира Конче. Запажено је да је у кончанском сликарству много заступљенији флорални украс у виду стилизованих лозица, и то у олтарском простору, што представља специфичност. Наведено води закључку да је, без обзира на то одакле су зографи позвани, очигледно да су фреске и *Јеванђеље* настали у приближно исто време.

За жену истраживача, каква је Бранка Вранешевих, вероватно је велики изазов да се прихвати студијског рада на културно-уметничком делу које се налази у Хиландару. То је уједно и доказ залагања и труда да се изнедри једна оваква монографија, чије су главне одлике научна релевантност, озбиљност и аналитички приступ, из којих је проистекло много нових питања и опрезно изнетих претпоставки. Ова књига представља незаобилаз-

ни основ не само сваког даљег истраживања *Изборног јеванђеља* Николе Стањевића него и ширег контекста времена. Стога особиту тежину добијају и сублимиране оцене које је ауторка изнела и које ваља цитирати: „Јасно нам је да су жеља и материјално богатство (имућство) поручиоца утицали на то да овај рукопис, по разноликости иницијала и богатству украса, буде уврштен у један од најзначајнијих рукописа у српској средњовековној уметности... Одабир материјала и величине кодекса могу указати и на духовни аспект личности великог војводе“ (стр. 135).

Књига је вредна и по својим визуелним особеностима, рецензентском тиму и уредничкој замисли: сјајне илустрације, префињен непретенциозан дизајн Мирослава Лазића, уреднички посао проф. Драгана Војводића, као и озбиљан издавач и штампарија „Бирограф“, допринели су да ова важна стручна монографија буде истовремено и у визуелном смислу успело издање.

Ивана Ранковић Миладиновић



**Zlatko Karač, Alen Žunić, ISLAMSKA ARHITEKTURA I UMJETNOST U HRVATSKOJ – OSMANSKA I SUVREMENA BAŠTINA**, Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, UPI-2M PLUS, 2018.

Монографија; тврди повез; димензије 290 x 250 mm; 431 страна; 389 функционалних илустрација: фотографије архитектуре, предела и употребних предмета, топографске карте, гравире, мапе, технички планови, цртежи, детаља, скице, 3Д визуализације

Јединствен истраживачки подухват, произашао из вишегодишњег проучавања исламске архитектуре и уметности на простору Републике Хрватске у оквиру научног пројекта *Urbanizam naslijeđa* и заједничког рада двојице истраживача архитектуре средње и млађе генерације, др Златка Карача (1961) и др Алена Жунића (1989), наставника на Архитектонском факултету Свеучилишта у Загребу, представљен је у опсежној научној студији – монографском издању *Исламска архитектура и уметности у Хрватској – Османска и савремена баштина*, објављеној крајем 2018. године у издању Архитектонског факултета у Загребу и издавачке куће UPI-2M Plus. Убрзо после загребачке промоције у *ORIS* Кући архитектуре, монографија је стручној јавности представљена и у Београду, 21. маја 2019. године, на Филозофском факултету. Након уводне речи проф. др Александра Кадијевића и осврта на научни значај овог монографског издања – прируч-

ника, аутори су кроз два предавања представили тематске целине књиге, појашњавајући истраживачки процес и истичући чињенице важане за сагледавање историјског и географског контекста појаве и ширења исламске културе, а последично и за тумачење слојева османске урбанизације на простору Хрватске. Потцртавањем блиског контакта западне културе и градитељске традиције са османском изградњом и урбанизацијом на освојеном делу територије, спроведено истраживање је релевантно и за шири регионални и европски контекст, посебно из угла присутне перцепције схватања западне границе исламског продора у хришћанску Европу. Значај и вредност ове монографије, како у предметно-тематском обухвату, тако и у истраживачко-методолошком приступу и научно-аналитичкој слојевитости, потврђен је и престижним наградама у Србији и Хрватској – наградом „Ранко Радовић“ за 2018. годину, у категорији критичко-теоријски текстови о архитектури, годишњом наградом „Радован Иванчић“ за 2018. годину, коју додељује Друштво повјесничара уметности Хрватске, те наградом Града Загреба.

Ислам, као једна од великих светских религија, има своје упориште у свим подручјима материјалне и нематеријалне културе, укључујући и архитектуру, која у исламу има специфичну утилитарност и обликовни проседе. Имајући то у виду, аутори су, да би ближе одредили и приближили контекст исламског градитељства у Хрватској, изучили и обрадили шири оквир културног наслеђа исламске провинијенције. Монографија о исламској архитектури и уметности на простору Републике Хрватске значајна је из више разлога – превасходно зато што систематично осветљава део историје архитектуре, инжењерства и примењене уметности из времена владавине Османлија на простору Хрватске у трајању од готово два века (током XVI и XVII столећа), а потом што историјску и интерпретативну анализу исламске архитектуре проширује и на период XX и XXI столећа, иначе недовољно видљиве у савременом историјском дискурсу, дајући исцрпан увид у другачију присутност исламске архитек-

туре у Хрватској након дужег временског дисконтинуитета.

Културни слој османско-исламског наслеђа сматран је ефемерним и туђинским, без материјалне и културне вредности, што је утицало да осиромашена и редукована баштина у знатној мери буде девастирана. Из тог разлога, османско урбано и градитељско наслеђе на простору Хрватске је парцијално истраживано, без опсежније валоризације и спроведених конзерваторских радова. Стога, комплексна двојезична студија Карача и Жунића (са упоредним текстом на хрватском и енглеском језику) представља први систематизован и синтетизован преглед османско-исламског уметничког и градитељског наслеђа и исламске архитектуре из новије хрватске историје, проблематизованих кроз научно утемељен модел тумачења и вредновања исламске баштине из различитих историјских и културних милеа. Недостатак артефаката материјалне културе, посебно исламско-отоманске градитељске баштине, аутори су надоместили додатним истраживањима архивске, музеолошке и друге веродостојне грађе доступне у институцијама и приватним збиркама у Хрватској и изван ње. Градитељско наслеђе је посматрано у контексту свеукупног ликовног наслеђа, које се огледа у уметничко-занатској обради камена, керамике, стакла, текстила и метала, укључујући израду оружја, накита и новца, као и ликовној и занатској обради књиге и рукописа.

Монографија садржи три обимне тематске целине, које се по својој заокружености и пратећем научном апарату могу сматрати целовитим истраживачким корпусом, и апендикс, који обухвата попис споменика османске баштине у Хрватској, појмовник турцизама и појмовнике властитих имена, споменика и уметничких предмета, те географских назива и локалитета. Прва целина, под називом *Османско-исламска архитектура и уметности у Хрватској. Повијесно наслеђе 16. и 17. стољећа*, подељена је на *Увод*, три поглавља – *Османски урбанизам*, *Османско-исламска архитектура и градитељство*, *Османско-исламска уметности и уметнички обрци* – и два



прилога, у којима су представљена изабрана дела османске архитектуре и уметности. Ову садржајно обимну целину заокружује графички приказ важнијих споменика османског градитељства на мапи Хрватске, датих у основној предметној класификацији, и уз наводе установа где су похрањени анализирани предмети и збирке. Поглавље *Османски урбанизам*, богато илустровано старим картама и гравирама, обухвата теме реурбанизације градова и села, промене у статусу насеља, урбаног структуре, величини градова и њиховој комуналној опреми, новооснованим градовима и турској урбаног и просторној топонимији, те несталој османској баштини. У поглављу *Османско-исламска архитектура и грађевинарство* анализирани су сви типови исламске архитектуре и инжењерског градитељства настали на простору Хрватске током XVI и XVII stoleћа.

Елаборирани према основној намени – верска, образовна, меморијална, фортификацијска, стамбена, трговачка, комунално-хигијенска, привредно-занатска – објекти османско-исламске архитектуре (џамије, мезиди, мусале, текије, завије, медресе, мектери, мезарлуци, турбета, куће (куле) за становање, дућани, магаци, панађури, хамами, чесме, бунари, себиљи, шадровани, сахат-куле, воденице и млинови) сагледани су кроз основне типолошке и градитељске карактеристике и доступне историјске изворе. Од инжењерског градитељства подизани су најчешће мостови (ћуприје), који су због своје универзалне и практичне примене бивали и најдуже сачувани, те путеви (друмови) и објекти (радови) хидроградње. Као пример очуваног културног добра османско-исламске архитектуре у Хрватској посебно је издвојена Ибрахим-пашина џамија у Ђакову. Исламска примењена уметност обухваћена је у поглављу *Османско-исламска умјетност и умјетнички обрци*, првенствено кроз уметност камена на примеру мезарских нишана, епиграфике и штукатуре, те кроз уметничке предмете од керамике, стакла и текстила. Уметност метала репрезентује обрада употребних предмета – оружја, накита и новца (ковани-

ца), док је уметност књиге заступљена са калиграфијом, минијатуром и повежима, уз посебни прилог у коме је приказано репрезентативно дело османско-исламске уметности – илустрирана рукописна књига из XVI stoleћа – *Hâtîfîjeva Timurnâme* (Књига о Тамерлану).

Друга целина, *Модерна и савремена исламска архитектура у Хрватској. Ново наслијеђе 20. и 21. stoleћа*, поред увода, у коме се образлажу контекст и полазишта, садржи поглавља: *Загребачке џамије, Џамије и мезиди у другим градовима Хрватске, Екскурси* (одједи савремене архитектонске праксе и исламске обликовне реминисценције), *Закључак и Прилог* – изабрано дело савремене исламске архитектуре у Хрватској – Исламски центар с џамијом у Ријеци. Пројекти џамија и њихова градња у Загребу до краја Другог светског рата образложени су у првом блоку у оквиру поглавља *Загребачке џамије* – од првих иницијатива за изградњу џамија у Загребу почетком XX века, привременог мезида у општинском стану у Томашићевој улици током 1930-их година, пројекта Омера Мујацића и Звонимира Пожгаја за џамију на Краљевцу (Зеленгају), до преиначавања Дома ликовних умјетности у „Џамију поглавника Анте Павелића“, док у другом блоку Жунић износи проблематику изградње загребачке џамије након Другог светског рата, апострофирајући идејни пројекат Јураја Најдхарта за џамију на Сребрењаку – изразити пример *моделирање архитектура* из периода *илустрирања* – и реализовани Исламски центар с џамијом у Фолнеговићеву насељу, архитеката проф. Џемала Челића и Мирзе Голоша. Различит опсег локација за загребачке џамије и молитвена места – некадашње џамије или мезиди, џамије планиране идејним пројектима, потенцијалне локације, као и место постојеће џамије с исламским центром – приказан је на мапи града Загреба. Поглавље *Џамије и мезиди у другим градовима Хрватске* обухвата две реализоване џамије изван Загреба – у Гуњи и Ријеци, као и информацију о мањим исламским богомољама (мезидима) у Хрватској. Другу темат-

ску целину заокружују пројекти џамија хрватских архитеката у арапским земљама – Жарка Винцка, Емилије Полети Копешић, Ивана Пртењака и вајара Душана Џамоње, анализа савремених архитектонских конкурса за исламске центре у Сиску, Пули и Осијеку, те сажет преглед утицаја исламске обликовности у хрватској архитектури током XX века. Однос реализованих џамија и постојећих молитвених места, као и некадашњих џамија или мезида и предвиђаних пројеката за џамије и исламске центре од краја XIX до прве деценије XXI века видљив је на мапи Хрватске приложеној уз кратак закључак о новом наслеђу исламске архитектуре у Хрватској.

Опширна трећа целина, *Турски Вуковар 1526.–1687. – касаб, нахија и кадилук. Османска урбанизација на примјеру једног хрватског града*, која представља допуњена истраживања др Златка Карача о османској урбанизацији Вуковара, произашла је из средишњег дела ауторове докторске дисертације. Студија одабраног примера – града Вуковара – поред увода са критичким освртом на досадашња истраживања и увидом у предосмански урбани супстрат, садржи поглавља: *Повијесни оквир и уједињени чимбеници на развој града, Просјорна организација и урбана топографија турског Вуковара, Турско грађевинарство у структури града, Турски расај и завршна разматрања*. Прво поглавље даје историјски оквир развоја Вуковара након османске окупације 1526. године, уз сагледавање позиције града у управној и територијалној организацији, и увид у војне, демографске, етничке и верске, привредне и социјалне прилике. Урбанитет Вуковара је анализиран у трећем поглављу – *Просјорна организација и урбана топографија турског Вуковара* – према свим релевантним урбаним и просторно-организационим аспектима, као што су положај и диспозиција насеља, величина и границе насеља, урбана структура, функционалне целине и организација градског простора (са приказом свих махала, чаршије, гробља и луке), градско зеленило и околни пејзаж, те градска периферија и



рурално залеђе града, који су значајни за сагледавање шире просторне топографије и односа града према најближим руралним насељима.

Садржајно најобимније поглавље, *Турско грађињство у стурктури града*, обухвата слојевиту анализу услова развоја града, пре свега, вакуфа и њиховог утицаја на изградњу града, али и кроз улогу мајстора градитеља и занатлија који су у Вуковару били настањени или су привремено боравили. У наставку, аутор детаљно анализира грађевине у структури града, према њиховој основној намени, односно типу – верске, јавне, фортификационе, стамбене, привредне грађевине, те објекте путне – мостови и комуналне инфраструктуре. Поглавље *Турски расај* проблематизује аспекте урбаног дисконтинуитета турског Вуковара од разарања града 1687. године, после чега је уследила нова изградња урбаног ткива, и последично томе трагове турског Вуковара у топографији данашњег града, на основу археолошких налаза и турских топонима и урбаних назива. У закључним разматрањима аутор сублимира односе турског Вуковара и ранијег супстрата града, те турског Вуковара и каснијег урбаног развоја града, напомињући на крају „да у Вуковару данас не постоји ниједна грађевина старија од 1722. (када је почела изградња фрањевачке цркве), те да је у том смислу повијесни Вуковар какав данас познајемо релативно нови град“.

Због типолошке и предметне концепције излагања у оквиру садржајне структуре тематских целина, као и свеобухватног навођења претходних истраживања и релевантних историјских извора, монографија се може сматрати и својеврсним приручником, надасве значајним за будућа истраживања исламског уметничког, грађитељског и урбаног наслеђа.

Горан М. Бабић,  
Небојша М. Анђешевић



**Група аутора, ИДЕНТИТЕТИ И МЕДИЈИ – УМЕТНОСТ АНАСТАСА ЈОВАНОВИЋА И ЊЕГОВО ДОБА**, Београд: Музеј града Београда, Матица српска, 2017. Димензије 230 × 300mm; 456 стр.; 275 илустрација; прилози: хронологија, списак илустрација, списак литературе, именски регистар, списак сарадника са афилијацијама

Пред читаоцем је по много чему изузетна монографска публикација. Реализована је као део сложеног програма обележавања двеста година од рођења Анастаса Јовановића (1817–1899), „првог српског литографа, утемељивача фотографије у Србији и власника чувене, треће по реду произведене Фоитглендерове камере“, како га у *Уводној речи у част јубилеја* представља Татјана Корићанац, тадашња директорка Музеја града Београда. Подухват Музеја као издавача и Матице српске као суиздавача резултирао је јединственим, по дефиницији његових уредника, *јроизводом*, који и по форми и по садржини пружа вредан допринос сродним продукцима најквалитетније светске праксе. Ауторски тим се суочио са захтевним, али инспиративним и лепим задатком. На готово пет стотина страна, петнаест угледних стручњака – Тијана С. Борић, Игор Борозан, Саша Брајовић, Данијела Ванушић, Чедомир Васић, Звонко Маковић, Ивана Манце, Јована Миловановић, Јелена Пераћ, Милан Попадић, Радомир Ј. Поповић, Исидора

Савић, Златан Стојадиновић, Миланка Тодић, Вељко Џикић – углавном из области историје уметности, износи, кроз осамнаест ауторских текстова, праћених резимеима на енглеском језику, своје виђење личности Анастаса Јовановића и његовог рада. Публикација је раскошно опремљена илустративним материјалом и бројном визуелном документацијом, што представља одговарајућу и прецизну подршку тексту. За ефектан и ненаметљив дизајн побринуо се Мирослав Лазић, а резултат је отмена књига надахнутог графичког израза и прецизно естетике.

Из књиге сазнајемо низ важних личних података о животу Анастаса Јовановића. Рођен је 1817. године у месту Враце у Бугарској. Као питомац кнеза Милоша добија државну стипендију и одлази у Беч „на науке“, где завршава ликовну Академију Свете Ане. Веомо рано, као студент, упознаје се са новим изумом Луја Дагера – дагеротипијом и новим графичким медијем – литографијом. Приближава се породици Обреновић и постаје повереник кнеза Милоша. У Бечу му се 1849. године рађа син Константин, који је оставио неизбрисив траг у српској архитектури. Анастас Јовановић изводи литографије чланова породице Карађорђевић, снима монументалне споменике, тргове и капије старог Беча, овековечује изградњу Ринга, изводи и стереоскопске снимке Беча, такође ради и литографије црногорских владара. Као четрдесетогодишњак, враћа се у Србију, добија функцију управника двора кнеза Михаила, коју је задржао до кнежеве смрти, када се повукао из јавног живота. Као педесетогодишњак добија ћерку Катарину, која је остала упамћена као историчарка књижевности, преводилац, филозоф, новинар и хуманитарни радник. Као шездесетогодишњак добија треће дете, сина Јована, који је као хемичар изградио каријеру у Швајцарској. Анастас Јовановић је преминуо 1899. године у својој кући у Београду, саграђеној на плацу који је био поклон кнеза Михаила.

Јовановићево комплексно дело осветљено је различитим методолошким поступцима диктираним разноро-

дним ауторским приступима, по узору на савремене методе истраживања, утабане европским научним сазнањима. Структура публикације базира се на ауторским чланцима, садржајно комплементарним, презентујући слојевито читање уметничког опуса Анастаса Јовановића. Узорном методолошком поставком текстова успешно је у свакој теми задржан препознатљив ауторски приступ, индицирајући на савесно урађен уреднички део посла, који је подразумевао препознавање и усклађивање професионалних и генерацијских разлика аутора.

Монографија је подељена на две целине – *Идентитет и Медији*. У оквиру прве тематске целине, која се састоји од десет чланака, тежило се спознавању Анастаса Јовановића као личности и ствараоца, посматрањем приватне и јавне стране уметниковог деловања, са освртом на различите друштвене одреднице његовог времена. Други тематски блок, са осам чланака, ставља заједнички акценат на уметниково континуирано стремљење ка новом, манифестовано кроз изражавање помоћу фотографије, литографије и сродних доступних медијских израза. У средишту пажње истраживача нашла се Јовановићева фотографска делатност, што показује највећи број текстова који су на њу усмерени. Његово политичко опредељење – безусловна оданост најважнијој српској владарској породици у XIX веку, краљевској кући Обреновић – визуализовано је безмало три деценије портретима и сведочанствима о изгледу дома Обреновића, призорима дворског ентеријера и детаљима краљевских регалија. Јовановић се приклонио уобичајеној пракси документовања дворских комплекса владара, са којима је пријатељевао, објеката у којима су боравили и њиховог окружења. Чинио је то водећи рачуна о атмосфери, користећи крупни план и „намештајући“, како сам каже, „да угоди оку“. Кнез Михаило овековечен је на емотиван, присан начин, који сведочи о Јовановићу као оном човеку који ће се у овом политички нестабилном периоду, после трагедије у Топчидеру посветити чувању успомене на страдалог владара. Јовановићев

манир да годинама фото-апаратом бележи свој лик, резултирао је бројним аутопортретима, који сведоче о начину на који је уметник у зависности од животног доба доживљавао себе и свој друштвени положај. Портрети Петра II Петровића Његоша и Данила I Петровића Његоша које је Анастас Јовановић урадио заслужни су за представу коју данас имамо о црногорским владарима. Пратио је њихове жеље, људске и државничке, и „хватао“ моменте војничког достојанства, грађанског мира, националног узлета. Калотипија Милице Стојадиновић Српкиње сведочи о суптилности са којом је Јовановић градио, свесно и систематски, национални набој око хероине родољубиве речи, акцентујући свим расположивим средствима њену припадност српству.

Хабзбуршка престоница израња из прошлости забележена Јовановићевом камером у стереоскопској техници. Уметник бира кључне топове града, али његов објектив „воли“ и градске капије, свечаности, фонтане, споменике, креирајући драгоцену фото-документацију Беча. Чак три текста баве се темом *Споменика Србских*, монументалном литографском едицијом штампаном у Бечу од 1850. до 1852. године. Подухват Анастаса Јовановића осветљен је са више аспеката – кроз његов идеолошки контекст, кроз анализу визуелних, симболичких значења едиције и мит о богоизабраном народу и као пригодан репрезентативни узорак за сагледавање саме идеје споменика у српској културној средини XIX века. Идентификован као учесник у рађању медијског тржишта, Јовановић је назван првим српским (више)медијским уметником, а његов литографски и фотографски опус представљен је у светлу развоја медијске културе друге половине XIX века. Његова упорност, радозналост и таленат иницирали су наговештај савременог медијског стваралаштва. Посебна пажња при одабиру проблематике која ће заокружити јединствену појаву Анастаса Јовановића у свом времену посвећена је односима уметника са истакнутим савременицима, са сународницима и грчком заједницом у Бечу, банкарм Деметером Тирком, који ће му бити

мецена, са Иваном Кукуљевићем Сакцинским, творцем првог уметничког лексикона код Јужних Словена, за који ће Јовановић урадити литографске портрете одабраних уметника и у коме ће и сам добити заслужени простор. И, за крај, истакнута је неопходност систематске заштите фотографске заоставштине Анастаса Јовановића и предузимања мера за дугорочно очување вредне грађе.

Књига *Идентитет и медији – уметност Анастаса Јовановића и његово доба* умногоме премашује претпостављен монографски приступ, јер први пут јавности пружа на увид целовит аналитички систематизован опус родоначелника српске фотографије. Овом монографијом постављени су високи стандарди будућим покушајима проучавања и вредновања Анастаса Јовановића. Изузетан квалитет књиге јесте корпус знања о времену у коме је уметник живео и радио, кроз тумачење друштвених, политичких и културних односа на балканском тлу, турбулентних година друге половине XIX века. Сугестиван и питањем наратив, озбиљно обрађујући опус уметника, могао би да често летаргичну јавност подсети на улогу појединца, као опомена за свако даље неуважавање и занемаривање личности које су нас својим делом задужиле. Живећи у време када се постаје сведок догађаја који превазилазе појединачне биографије, окренут од отоманске прошлости, Јовановић је успео да избегне политичку дезоријентисаност већине сународника, стремићи ка новом, неиспитаном и модерном. Да Анастас Јовановић није уздигао индустријски проналазак на пиједестал уметности и да није, први на овом простору, оставио свој несвакидашњи „портрет једног времена“, епоха у којој је стварао имала би значајно другачији одраз у нашем колективном сећању.

Ана Радованац Живанов

---

# Упутство ауторима за припремање рукописа

Уз подсећање на обавезу поштовања научних и етичких принципа и правила приликом припреме и издавања чланка, Редакција часописа Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе задржава постојеће, јасно научно и стручно профилисане рубрике: *Расправе и студије*, *Прилози* и *Прикази и кријике*.

**Обим текста** за рубрику *Расправе и студије* ограничен је на 45.000 карактера, за *Прилоге* до 30.000 карактера, а за *Приказе и кријике* до 10.000 карактера.

**Језик** рада може бити српски, енглески, француски, италијански, немачки, руски. За радове на српском језику обавезно писмо је ћирилица.

**Формат** рада је .doc или .docx Word (Windows/MsOffice 97, 2003, 2007, XP); фонт: Times New Roman; величина фонта: 12. Фонт који се користи за стара писма треба приложити уз рад у електронском облику.

**Илустративни прилози** (фотографије, цртежи, скице, табеларни прикази, графикони и сл.), до 10, достављају се у форми фотографија и цртежа као посебни фајлови са екстензијом .jpg (без компресије) или .tiff, у резолуцији минимум 300 dpi.

**Име(на) аутора** наводе се по принципу: име аутора, средње слово и презиме.

**Афилијација** – непосредно након имена и презимена аутора наводи се пун (званични) назив и седиште установе у којој је запослен, у редоследу од општег ка посебном. Податак се завршава звездом, која се на првој страници рада испољава као напомена, а садржи контакт-податке: адресу или електронску адресу аутора. Ако је аутора више, даје се адреса само једног, обично првог. Функција и звање аутора се не наводе.

**Наслов рада** треба прецизно да укаже на његову садржину и може да буде проширен краћим поднасловом. Две звезде треба ставити на крај наслова уколико је текст настао у оквиру неког од научних пројеката. Ближи подаци о пројекту (назив и број пројекта или програма, као и институција која га финансира) имају форму напомене на првој страници чланка.

**Апстракт** треба да садржи циљ истраживања, методе, резултате и закључак, исказане са 100 до 250 речи. Стоји одмах након наслова. Апстракт је на језику чланка, а превод је обавеза Редакције.

**Кључне речи** долазе непосредно после апстракта и не може бити мање од 5 ни више од 10 одабраних појмова или термина који карактеришу рад. Превод је обавеза Редакције.

**Напомене** се пишу као фусноте; у основном тексту појављују се иза интерпункцијског или правописног знака. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима итд., као и шире коментаре.

**Цитирање литературе у напоменама** своди се на навођење презимена аутора писмом на коме је цитирана публикација објављена, годину издања, двотачку и странице, што важи за све врсте публикација (књиге, чланке у часописима, колективне и периодичне публикације). *Примери:*

Петковић 1965: 101–107.

Преображенский 2010: 326–348.

Čanak-Medić, Čubrović 2010: 72–82.

Ристић, Миладиновић 2002: 473–484.

Ако се цитирају два или више дела једног аутора из исте године, прво по азбучном реду наслова носи ознаку те године, а остала имају уз годину додаток у виду слова. *Примери:*

Тодић 1997: 36–38.

Тодић 1997а: 68–73.

Уколико се цитира више различитих аутора са истим презименом, после презимена наводи се и иницијал имена. *Примери:*

Поповић Д. 2017: 96–97.

Поповић М. 2010: 65–100.

**Извори, новински чланци и архивски извори** наводе се после чланка као посебни одељци, према начелу од општег ка посебном.

**Литература се** наводи после извора. Наслови се цитирају у оригиналу и не превод се. Сложени су према презимену аутора, азбучним редом за ћириличке јединице, испод тога, у посебном сегменту – абecedним редом за латиничке јединице. Уколико има библиографских јединица на грчком, наводе се по алфаветском реду иза ћириличких. *Примери:*

Петковић С. 1965, *Зидно сликарство на подручју Пећке ђаџијарије 1557–1614*, Нови Сад.

Преображенский А. 2010, *Киџијорские џорџреџи средневекowej Руси, XI–начало XVI века*, Москва.

Ристић В., Миладиновић Н. 2002, *Првобитни изглед цркве Лазарице у Крушевицу*, Трећа југословенска конференција византолога, ур. Љ. Макисмовић, Н. Радошевић, Е. Радловић, Београд–Крушевац, 473–484.

Тодић Б. 1997, *Киџијорска композиција у наосу Богородичине цркве у Сџуденици*, Саопштења XXIX, 35–46.

Тодић Б. 1997а, *Фреске XIII века у џараклису на џиргу Св. Георгија у Хиландару*, Хиландарски зборник 9, 35–73.



\*

Čanak-Medić M., Čubrović Z. 2010, *Katedrala Svetog Tripuna u Kotoru – istorija, arhitektura, arhitektonska plastika i liturgijski nameštaj*, Kotor.

Djordjević I., Marković M. 2000–2001, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*, Зограф 28, 13–47.

**Резиме** се даје на крају чланка, након одељка Литература. Сходно обиму рукописа, обухвата 1800 до 3600 карактера. Превод резимеа обавеза је Редакције.

**Рукописи** се достављају на папиру и у електронском слогу (као .doc или .docx Word и обавезно .pdf) на адресе: Републички завод за заштиту споменика културе, за Редакцију Саопштења, 11118 Београд, Радослава Грујића 11; sekretarijat@heritage.gov.rs са назначом САОПШТЕЊА у Subject-у.

**Процес двоструког рецензирања** пролазе сви радови, по принципу узајамне анонимности аутора и рецензената. Аутори ће бити благовремено обавештени о извршеном рецензентском поступку.

**Ауторско одобрење** обавезно је после редакцијских послова, а пре уласка публикације у штампу. Аутор добија свој текст на коначни увид и одобрење у електронској форми (.pdf).



---

---

<b>Издавач</b> РЕПУБЛИЧКИ ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ БЕОГРАД Радослава Грујића 11	<b>Publisher</b> INSTITUT POUR LA PROTECTION DES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA RÉPUBLIQUE DE SERBIE BELGRADE Radoslava Grujića 11
Лектура и коректура Марина Спасојевић	Lecture et correction des épreuves Marina Spasojević
Превод Верица Ристић	Traduction Verica Ristić
Класификација Силва Феризовић Вујичић	Classification Silva Ferizović Vujičić
Ликовнографичка опрема Тодe Рапаић	Présentation graphique et artistique Tode Rapaić
Штампа ПУБЛИКУМ Београд	Impression PUBLIKUM Beograd
Тираж 500 примерака	Tirage 500 exemplaires







