САОПШТЕЊА

L–2018

РЕПУБЛИЧКИ ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ БЕОГРАД

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

COMMUNICATIONS

L–2018

Comité de rédaction

Viktorija Popovska-Korobar (Skopje)
Rosa D'amico (Bologna)
Marko Popović
Dragan Vojvodić
Mirjana Đekić
Igor Borozan
Gordana Simić
Marina Nešković
Nevena Debljović Ristić

Pour l'éditeur
Mirjana Andrić

Chef
Svetlana Pejić

Secrétaire
Ivana Prodanović-Ranković

YU ISSN 0354-4346
UDK 7 + 902 / 904

САОПШТЕЊА

L–2018

Редакциони одбор

Викторија Поповска-Коробар (Скопје)
Роза Дамико (Болоња)
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 2018.

Штампање ове публикације омогућило је
Министарство културе Републике Србије

La pr sente revue a t imprim e grace aux fonds
du Ministère de la culture de la R publique de Serbie

Садржај / Table des matiéres

Расправе и студије / Traités et études

Даница И. Поповић, Марко Ђ. Поповић Испоснице манастира Милешеве 9
Danica I. Popović, Marko Đ. Popović The Hermitages of the Monastery of Mileševa 32

Бранислав Н. Тодић Култ градачке ктиторке краљице и монахиње Јелене 33
Branislav N. Todić Cult of the Gradac Monastery's Endower, Queen and Nun Jelena . . . 49

Бранислав Ј. Цветковић Света Теодора у Арти: култно постројење и портрети владара 51
Branislav J. Cvetković St Theodora of Arta: Cult Installation and Portraits of Rulers . . . 72

Татјана А. Стародубцев Краљ Милутин и свети лекари. Ликовна сведочанства . . 75
Tatjana A. Starodubcev King Milutin and the Holy Physicians. Visual Testimonies 93

Светлана М. Пејић Јашуњска ктиторица Ксенија с краја XV века. Оглед о женском монаштву 95
Svetlana M. Pejić Ktetor Ksenija from Jašunja from the End of the 15th Century. An Essay on Female Monasticism 110

Викторија С. Поповска-Коробар Белешка о стилским паралелама зидног сликарства у цркви Светог Јована Претече у Јашуњи (1524) 111
Viktorija S. Popovska Korobar Note on the Style Parallels of the Wall Paintings at the Church of Saint John the Forerunner in Jašunja (1524) 122

Драган И. Војводић Иза магли историје Мајсторовине 123
Dragan I. Vojvodić Behind the Mists of the History of Majstorovina 143

Алекса А. Јеликић, Војин Р. Николић Технологија израде зидних слика у цркви Благовештења манастира Крушедола 145
Aleksa A. Jelikić, Vojin R. Nikolić Technology Used for the Creation of the Wall Paintings in the Church of Annunciation of Krušedol Monastery 159

Владимир М. Симић Погреб и постхумни портрет митрополита Павла Ненадовића: цртежи Теодора Крачуна и Захарије Орфелина 161
Vladimir M. Simić Funeral and the Posthumous Portrait of Metropolitan Pavle Nenadović: Drawings by Teodor Kračun and Zaharije Orfelin 174

Мирослава М. Костић Олтарска преграда цркве Светог Николе у Сремској Каменици 175
Miroslava M. Kostić Sanctuary Screen in the Church of Saint Nicholas in Sremska Kamenica 194

Игор Б. Борозан Култ Рафаела и назаренско сликарство: *Богородица са Христом* Аксентија Мародића на ковиљском иконостасу 197
Igor B. Borozan The Cult of Raphael and the Nazarene painting: *The Mother of God with Christ* by Aksentije Marodić in the Iconostasis in Kovilj 212

Јована Д. Миловановић *Вршачки триптихон* Паје Јовановића на Миленијумској изложби 1896. године: репрезентација локалног идентитета и (не)присутна идеологија 213
Jovana D. Milovanović *Vršac Triptych* by Paja Jovanović at the Millennium Exhibition of 1896: Representation of the Local Identity and the (not) Present Ideology 230

Прилози / Contributions

Маја М. Ђорђевић — Седам деценија заштите античког наслеђа у Србији – Сирмијум, Ромулијана, Медијана и Јустинијана Прима . . 233

Maja M. Đorđević — Seven Decades of the Protection of the Antiquity Heritage in Serbia – Sirmium, Romuliana, Mediana and Justiniana Prima . . . 252

Miroslava D. Mirković — *Vicessima libertatis* in a new inscription found in the Upper town Belgrade fortress 255

Мирослава Д. Мирковић — *Vicessima libertatis* у новом натпису откривеном у Горњем граду Београдске тврђаве 258

Вујадин М. Иванишевић, Иван Р. Бугарски, Александар З. Стаменковић — Примена историјско-археолошког географског информационог система у истраживањима Царичиног града и околине 259

Vujadin M. Invanišević, Ivan R. Bugarski, Aleksandar Z. Stamenković — Application of Historical-Archaeological Geographic Information System in the Research of Caričin Grad and its Environs 278

Зорана З. Ђорђевић, Марија Ј. Драгишић, Драган М. Новковић — Истраживања звука у градитељском наслеђу 281

Zorana Z. Đorđević, Marija J. Dragišić, Dragan M. Novković — Study of the Sound in Architectural Heritage 294

Љубица В. Димитријевић — Културна места као део културног идентитета источне Србије 295

Ljubica V. Dimitrijević — Places of Cult as a part of the Cultural identity of east Serbia . . . 305

Милан Н. Ранђеловић, Фатма Г. Оран — Бали-бегов мезџид и библиотека у Нишу. Од сакралног до секуларног 307

Milan N. Ranđelović, Fatma G. Oran — Bali-Bejev Masjid and Library in Niš. From the Sacral to the Secular 315

Ивана С. Женарју Рајовић — Зидно сликарство у цркви Светог Николе у Косовској Каменици 317

Ivana C. Ženarju Rajović — Wall Paintings in st Nicholas Church in Kosovska Kamenica 336

Владимир А. Кривошејев — Ваљевска касарна на Илици 337

Vladimir A. Krivošejev — Valjevo military barracks in Ilidža 351

Ана М. Радованац Живанов — Дом Радничке коморе у Београду – историја и архитектура 353

Ana M. Radovanac Živanov — Hallof the Chamber of labour in Belgrade – History and Architecture 366

Ненад Л. Лајбеншпергер, Ивана Т. Ранковић Миладиновић — Гробља, гробови и костурнице српских војника и цивила из Првог светског рата у Аустрији 367

Nenad L. Lajbenšperger, Ivana T. Ranković Miladinović — WWI Cemeteries, Graves and Ossuaries of the Serbian Soldiers and Civilians in Austria 390

САОПШТЕЊЕ, мн. **САОПШТЕЊА** / именица, ср. род – термин са значењем изведеним преко синонима: обавештење, објава, изјава, исказ, информација, најава, знак, порука, проглас, обзнана, циркулар, распис, са асоцијацијама на: податак, извештај; има вредност вести и задатак да привуче пажњу (према електронским претраживачима).

Управо је то језгровито значење израза разлог што периодичне публикације мноштва разнородних институција носе назив Саопштења – у области рударства, металургије и прерађивачке индустрије, котлоградње и аеро-наутике, као гласила Завода за хидротехнику сарајевског Грађевинског факултета, Фармаколошког института, Завода за јавну управу или Савезне трговинске коморе, али и београдског Архитектонског факултета и Института за архитектуру и урбанизам, на пример. Такође, на колажу *Надреалистички зид*, који је данас изложен у Музеју савремене уметности, Марко Ристић најављује: „Убрзо после појаве *Немогућег* (1930. године, прим. ур.) појавиће се *Саопштења – надреалистички билтен*.“

Када је Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне Републике Србије 1956. године покренуо часопис САОПШТЕЊА, уредништво и Милорад Панић Суреп, као одговорни уредник, у *Уводној напомени* истакли су да ће часопис излазити повремено, доносећи „изворне материјале, трудећи се да их верно пренесу и што јасније изложе, тако да се стручни човек тиме може поуздано користити а нестручан стећи представу о каквим се вредностима ради“. Са своје 222 странице већ је први број показао не само богатство и разноликости нашег споменичког наслеђа него и читав спектар провокативних питања која отварају истраживања и заштита баштине. Наредне године појавили су се II и III број часописа, свеска IV изашла је четири године касније (1961), а од 1981. до 2018. и свог јубиларног, педесетог броја, САОПШТЕЊА су годишњак, који је настојао да не изневери иницијално зацртане циљаве и који је стекао кредибилно место међу часописима сличног профила.

Ово уредничко саопштење треба само да подсети на пут који су прешла САОПШТЕЊА Републичког завода за заштиту споменика културе у времену у којем је обележено и 70 година постојања његовог издавача.

Уредник

Испоснице манастира Милешеве

*Даница И. Поповић**

Балканолошки институт САНУ, Београд

Марко Ђ. Поповић

Археолошки институт, Београд

* dama.popovic@yahoo.com

Апстракт: *Предмет рада је комплекс пећинских испосница манастира Милешеве. На основу резултата теренских истраживања, у оквиру комплекса издвојен је његов стамбени део (тзв. западна и горња испосница), као и културни и сакрални садржаји на локалитету Савине воде. Милешевске испоснице размотрене су у контексту српског пустињског монаштва и са становишта проблематике градитељства „у стени“. Њихово заснивање везује се за делатност Светог Саве Српског.*

Кључне речи: *манастир Милешева, Свети Сава Српски, пустињско монаштво, испоснице, градитељство „у стени“*

Остаци испосница манастира Милешеве налазе се око 2 km југоисточно од манастира, у кречњачком масиву, који се уздиже на излазу из клисуре реке Милешевке. Некадашње келије, намењене обитавању анахорета, настале су адаптацијом природних окапина на северној, окомитој литици под средњовековном тврђавом Милешевац. Оне чине саставни део дивљег и врло сликовитог природног амбијента, у којем још увек обитавају ретке, па и реликтне биљне и животињске врсте. Стога је клисура реке Милешевке сврстана у резерват природе прве категорије, од изузетног националног значаја.[1] Ове испоснице су столећима, све донедавно, биле врло тешко приступачне. Прилазило им се само из једног правца – идући страном од подграђа тврђаве Милешевац, односно са заравни његовог јужног краја. Прилаз је чинила веома уска стаза, приљубљена уз стене, које се надносе над литицу. Та чињеница, ипак, није спречавала верне да обилазе милешевске пећине, у народу познате као Савине воде, и традиционално поштоване као култно место, исцелитељских својстава.

Време настанка и живота милешевских испосница није документовано писаним изворима. О њиховом постојању сведочи само један, драгоцени податак, чију ћемо садржину подробније разматрати касније, у расправном делу овог рада. У питању је запис из 1508. године, сачуван у једном рукопису *Житија Светог Саве* Теодосија Хиландарца. Ту стоји да је, по налогу милешевског архиђакона Василија, књигу преписао дијак Владислав, „у пустињи светог Саве“.[2] Дакле, имајући у виду крајњу оскудност писаних извора, шира сазнања о пећинским келијама које су чиниле целину са милешевском киновијом било је могуће стећи само детаљним теренским истраживањем остатака некадашњих конструкција. Сагледавању тих изворних физичких структура и функције коју су имале може такође много допринети и њихово компаративно разматрање у ширем контексту анахоретског пештерног монаштва, посебно оног које је постојало у српским земљама средњега века.

У целини посматран, комплекс милешевских келија обухвата три основна дела: западну испосницу, целину познату као Савине воде и горњу испосницу. Теренско истраживање комплекса миле-

[1] Клисура је први пут стављена под заштиту 1976. године. Ревизија заштите урађена је 2014. године, када је Влада Републике Србије донела Уредбу којом се „Клисура реке Милешевке“ проглашава заштићеним подручјем прве категорије (*Службени гласник РС* бр. 104/1014). Управљање је поверено Јавном предузећу „Србијашуме“.

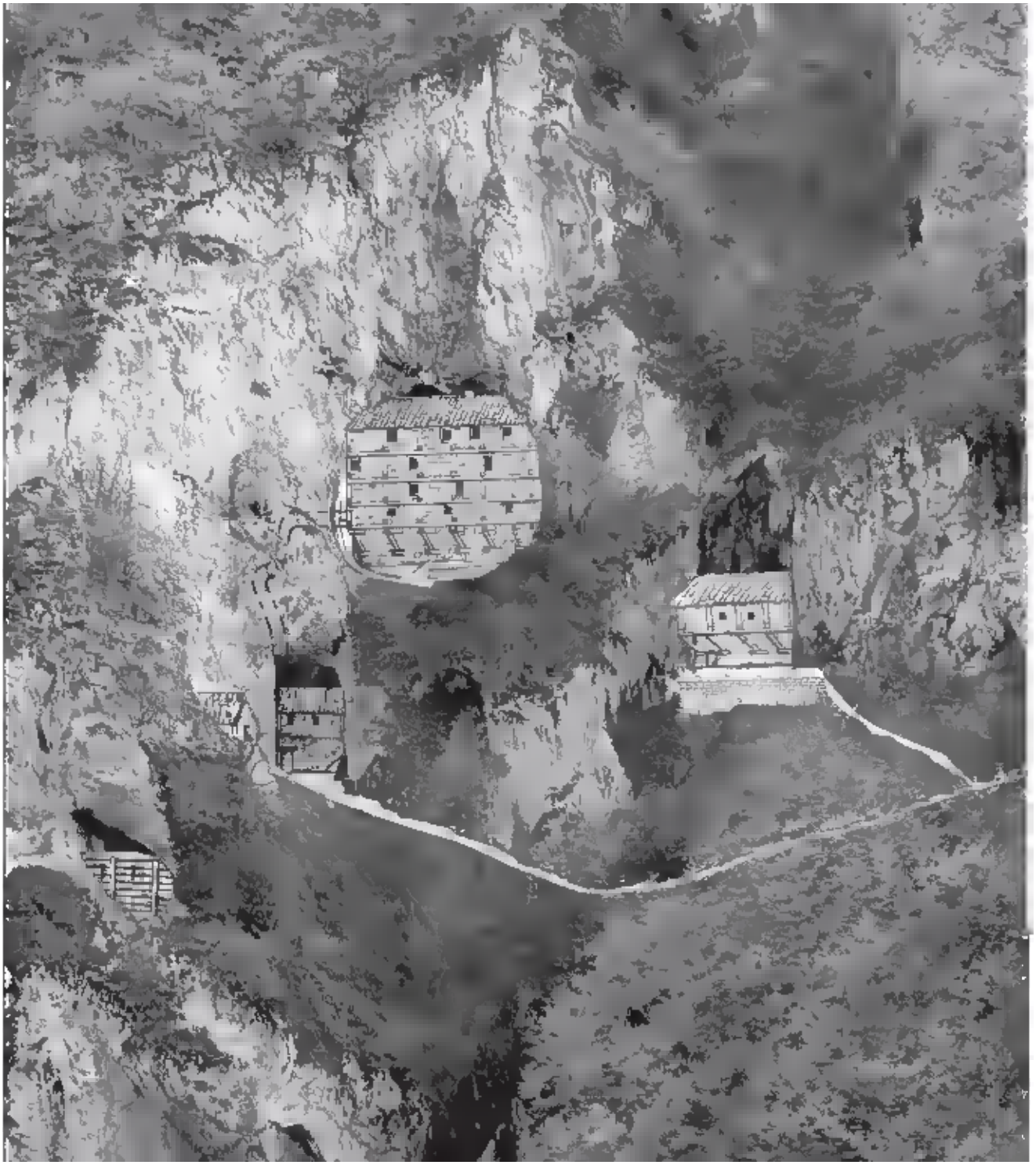
[2] Стојановић 1982: 124, бр. 399.



1. Комплекс са остацима милешевских испосница, стање 2007. године (фото: С. Пушица)

1. Remains of the Mileševa hermitages complex, 2007 (photo by: S. Pušica)

шевских испосница представљало је изузетно захтеван и вишеструко сложен задатак, због чега се и одвијало у више етапа. Локалитет, у литератури раније нерегистрован, уочен је 1999. године, приликом теренске проспекције области средњег Полимља, изведене у сарадњи Историјског института САНУ и Музеја Полимља у Пријепољу. Уверење да је реч о важном локалитету, вредном даљег проучавања, подстакло је заснивање пројекта мањег обима, под називом *Комплекс пећинских испосница манастира Милешеве*, у организацији Балканолошког института САНУ, Археолошког института у Београду и Музеја Полимља у Пријепољу. Локалитет је прелиминарно испи-



2. Комūлекс милешевских исūосница, замишљен некадашњи изгled

2. Mileševa hermitages complex, conjectural original appearance

тан 2000. године, а наредне, 2001. године, започето је његово систематско истраживање. Том приликом, терен је најпре очишћен од вегетације, како би се извела основна, техничка скицирања и фотографска снимања објеката на простору читавог локалитета. Од нарочите важности била су археолошка ископавања на простору западне испоснице, која су донела важне податке о хронологији и садржајима овог објекта. Током исте кампање, уз помоћ алпинистичке екипе, обављено је прелиминарно испитивање горње испоснице, која се налази на највишој, сада неприступачној коти милешевског пећинског комплекса. Поменута проучавања, иако обављена у врло неповољним,

повремено и ризичним околностима, донела су много вредних и занимљивих резултата, покренувши притом читав низ нових питања.[3]

На следећу етапу истраживања милешевских испосница требало је чекати неколико наредних година. Она су добила нови замах 2007. године, када је тим, сачињен од стручњака различитих, одговарајућих профила, детаљно испитао локалитет, укључујући неприступачну, горњу испосницу. Том приликом, сви објекти комплекса архитектонски су снимљени и прописно документовани.[4] Најзад, истраживања су заокружена и приведена крају 2010. године, када је очишћена омања зараван на локалитету Савине воде, где се налазе остаци некадашње црквице брвнаре.[5] На тај начин, коначно су се стекли услови да се објаве резултати проучавања овог особеног и по много чему занимљивог монашког станишта. У међувремену, ти резултати су у синтетичком облику и уз пратећи илустровани материјал представљени научној јавности на 22. међународном византолошком конгресу, који је одржан 2011. године у Софији.[6]

Ово разматрање започећемо излагањем фактографије утврђене током теренских истраживања. С обзиром на то да је реч о типу споменика који у домаћој средини готово да и није археолошки испитиван, посебну пажњу посветићемо резултатима добијеним приликом ископавања западне испоснице – како због података који су добијени том приликом, тако и због методе испитивања самог локалитета (сл. 1).

ЗАПАДНА ИСПОСНИЦА

Природни оквир ове испоснице чини пространи плато, завршен абријем, који се продужава у уску пећину, дубоку око 20 m. Систематским археолошким ископавањима обухваћен је читав улазни део са поткапином пећине, уз који су се налазили остаци саме испоснице. У првој етапи, истраживан је простор омеђен траговима зидне масе, која је некада преграђивала отвор пећине. Источну и западну страну чиниле су окомите стене њеног улазног дела, док је јужни руб откопне површине постављен по линији где се тло у пећини почиње нагло дизати. У другој етапи, истраживана је стрма падина на прилазном делу пећини, са траговима једног готово у целости обрушеног подзида. У недостатку података о апсолутним висинским котама, као нулта, одређена је највиша тачка на јужном профилу откопне површине.

Током археолошких истраживања у западној испосници јасно су уочене и хронолошки издвојене две грађевинске фазе – старија, која је, без сумње, чинила део првобитне целине милешевског пећинског комплекса, и млађа, настала као резултат једне позније и знатно скромније обнове (сл. 3).

СТАРИЈА ИСПОСНИЦА

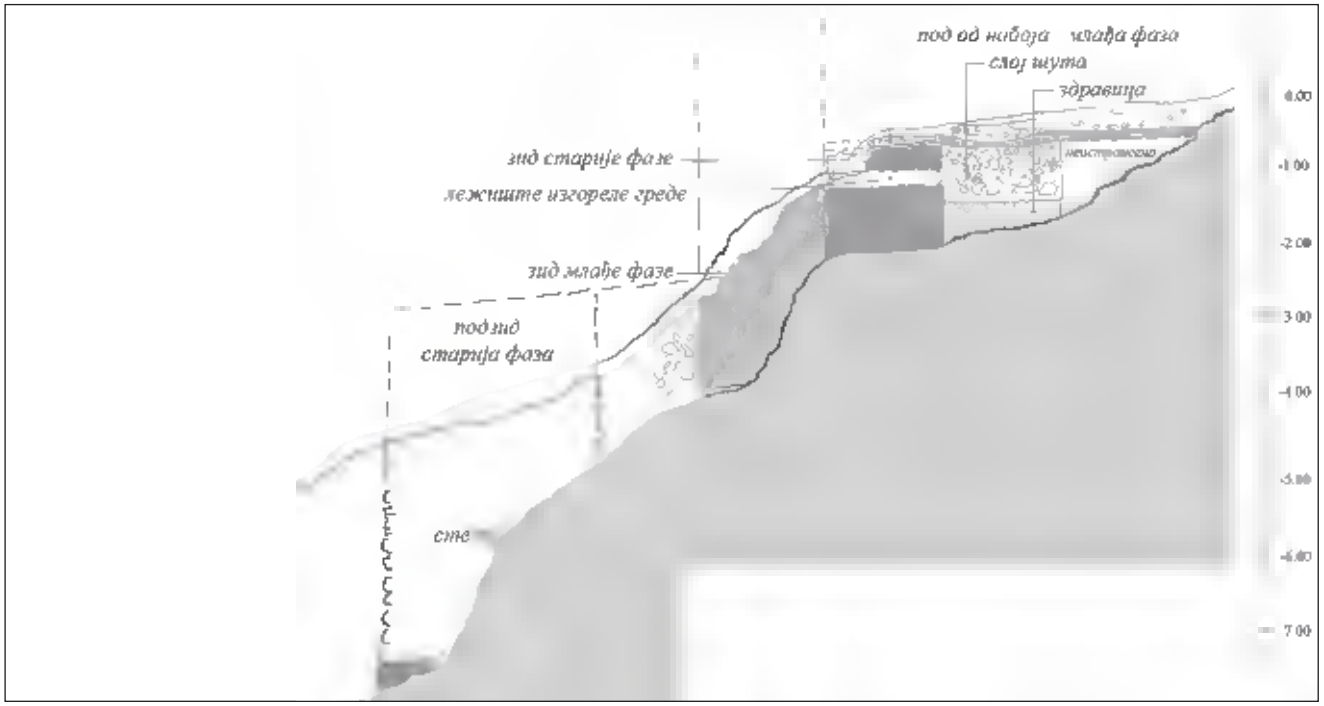
На основу анализе стратиграфске ситуације, добијене након археолошких истраживања, поуздано је утврђено да старијој грађевинској фази припадају остаци два зида. То је омогућило да се у основним цртама дефинише простор и наслути могући конструктивни склоп првобитног здања, односно испоснице у западном делу комплекса. У тој, старијој фази улаз у пећину је био преграђен једним солидно грађеним зидом, дебљине око 1,5 m, који је својим бочним странама био ослоњен на окомите литице предњег дела пећине, тако да му је дужина износила око 6,5 m. Тај зид је грађен крупним ломљеним притесаним каменом, док је испуну чинио трпанац са доста белог кречног малтера. Откривено је јужно лице зида, према унутрашњости пећине,

[3] Истраживачку екипу кампање из 2001. године чинили су: руководилац пројекта др Даница Поповић (Балканолошки институт САНУ, Београд), др Марко Поповић (Археолошки институт, Београд) и Славољуб Пушица (директор Музеја Полимља у Пријепољу). Археолошка ископавања извео је Марко Поповић, док је трочлану алпинистичку екипу предводио Илија Андрејић. Основни резултати саопштени су у Поповић Д. 2002: 53–60; Поповић Д. 2002а: 108.

[4] Успешној реализацији истраживања током летње кампање 2007. године нарочито је допринело учешће Маје Николић, архитекте и алпинисте. Уз помоћ двоје колега алпиниста, Синише Вујића и Сане Зулић, она је урадила комплетна архитектонска снимања објеката у комплексу милешевских испосница. Овом приликом аутори им исказују срдачну захвалност.

[5] Та испитивања извршена су у организацији Музеја Полимља у Пријепољу, док је чишћење платоа урадио археолог Саво Дерикоњић (Завичајни музеј у Прибоју).

[6] Popović D. 2011: 90.





3. Западна исйосница, основа ошкривених осшашака са йодужним йресеком (P = 1 : 100)

3. Western Hermitage, plan and longitudinal section of the discovered remains (1 : 100)

које је у надземном делу преостало у висини два до три реда камена (до коте –1,03). Ту су сачуване широко дерсоване спојнице, уочљиве све до равни пода (на коти –1,51), који чини мркоцрвена заравњена земља – здравица. Спољно лице зида уочено је само у основи откривене зидне масе, будући да је готово у целости заклоњено зиданом конструкцијом зида из млађе фазе. Детаљ овог лица, видљив у познијој конструкцији, коју смо означили као „скривени пут“, показује да се по начину грађења оно није разликовало од лица са унутрашње стране. У том „скривеном путу“ уочено је и дно поменутог зида на коти –1,84. На основу овог, релативно малог узорка, могло би се закључити да је при заснивању старијег, првобитног зида само засечен затечени терен у паду према северу, односно према клисури реке, а да је зидање започето на слоју здравице, без посебног укопавања темеља.

У компактној зидној маси ове старије конструкције, која је затварала улаз у пећину, откривен је канал са отиском у малтеру једне веома добро тесане дрвене греде, димензија у пресеку 20 x 25 cm. Правац пружања греде, која је излазила на спољно лице зида, био је благо закошен у односу на његову основну осу. На малтеру у отиску греде уочљиви су трагови интензивног горења.

Поуздана сведочанства о пожару, очигледно великом, у коме је страдао овај зид из старије фазе, уочена су и у унутрашњости пећине, уз јужно лице зида. Над заравњеном здравицом, односно у равни пода откривен је слој гари и интензивног горења, а над њим слој ситног камена, измешан са угљенисаним дрветом, комадима изгорелог малтера и налазима клинова-кованика. У питању је слој камена обрушен услед високе температуре при неком веома јаком пожару, чији се трагови запажају и на вертикалним странама стена. Наиме, површински слој пећинских зидова на овом делу испуцао је и љуспа се, тако да је изгубио своју првобитну површину, а са њом и трагове уклесаних ослонаца за дрвене конструкције, којих је несумњиво било.

Важно је истаћи да на том старијем поду у простору пећине испод наслага пожара није било трагова културног слоја нити археолошких налаза, осим неколико животињских костију. Са спољне стране овог старијег зида, који је затварао улаз у пећину, могући трагови одговарајућег археолошког слоја углавном су уништени приликом грађења зида млађе фазе. На веома ограниченим просторима у слоју испод млађег зида, где се могло доћи до здравице, било је ситних фрагмената, углавном грубе огњишне керамике. Међу њима је издвојено и неколико глеђосаних уломака финије фактуре, који би се могли датовати у период XIII–XIV века.

Старијој фази, односно првобитној испосници одговарају и остаци једног сада готово потпуно порушеног подзида на стрмој падини испред пећине. Траг његове зидне масе преостао је на источној стеновитој литици, испод улазног дела пећине. Како би се открили остаци подзида, уклоњена је вегетација, као и слојеви насипа до гребена стена и здравице. Пажљивим чишћењем, у основи ове откопне површине уочени су трагови малтера, уз понеки камен, утемељен на стеновитом тлу. Ти трагови, који се прате према западној страни поткапине пред улазом у пећину, указују на некадашњу трасу подзида.

Откривени остаци јасно упућују на то да је на прилазном делу западне испоснице између вертикалних бочних литица постојао масиван зид. Својим спољним северним лицем он је био доста ниско заснован (кота –7,90), а затим грађен у висину, попуњавањем простора на падини, тако да се према својим горњим зонама све више ширио, достижући на делу где су му трагови боље очувани (до коте –4,30) дебљину од око 2,90 m. Спољно лице овог подзида било је грађено доста правилно, мањим блоковима сиге, сложеним у редове, док је унутрашњу структуру чинио трпанац, заливен белим кречним малтером. У унутрашњости зидне масе виде се трагови две облице

– греде сантрача, које, поред уочених трагова малтера на стени, указују на правац његовог пружања.

И поред чињенице да је ова зидана структура готово у целости ишчезла – обрушавањем низ падину и окомите литице, које се спуштају у клисуру реке Милешевке – могуће је изнети одређена запажања. Судећи по начину грађења, у питању је био веома масиван подзид, висок најмање 4,5 до 5 m, са лица зидан сигом. У том погледу се, како изгледа, није разликовао од сличног, сада боље очуваног подзида горње испоснице. Заснивањем подзида пред улазом у пећину, испред старијег зида, којим је она била затворена, образован је плато – ширине 5 до 7 m и дужине 8 до 10 m – на чији је северозападни руб излазила прилазна стаза. У овој старијој фази, како су то показала истраживања, унутрашњост пећине није била коришћена за становање. Добијени резултати поуздано указују само на просторну диспозицију објекта, његов могући конструктивни склоп, а такође пружају елементе за датовање – што, ипак, није довољно за прецизније сагледавање некадашњег изгледа и величине старије испоснице. Наша разматрања се стога морају ограничити на више или мање утемељене претпоставке.

Приликом анализе могућег конструктивног склопа старије испоснице, а имајући у виду познате, блиске аналогије, може се доста поуздано закључити да је то здање било у виду дрвене конструкције и да се налазило над зидом који је затварао улаз у пећину. Може се претпоставити да се оно налазило на висини која би одговарала нивоу изнад приземља. О примени дрвета као главног конструктивног материјала посредно сведоче поменути трагови јаког пожара, у којем су страдале и све околне површине стена. На овакво решење старије испоснице указује и један врло сродан пример, као што је пећинска испосница која је припадала некадашњем манастиру Житин у Полимљу.[7] У тој пећини, која се налази у стенама брда Орлић, недалеко од манастира, на улазном делу откривени су добро очувани остаци зида некадашње монашке испоснице. На основу јасно уочљивих трагова дрвених конструкција, сачуваних како у структури овог зида, тако и на бочним стенама, могло се закључити да је дрвено здање испоснице било устројено над зидом. На овакво, добропознато решење, када је реч о стаништима монаха-келиота, опширније ћемо се осврнути у даљем излагању.

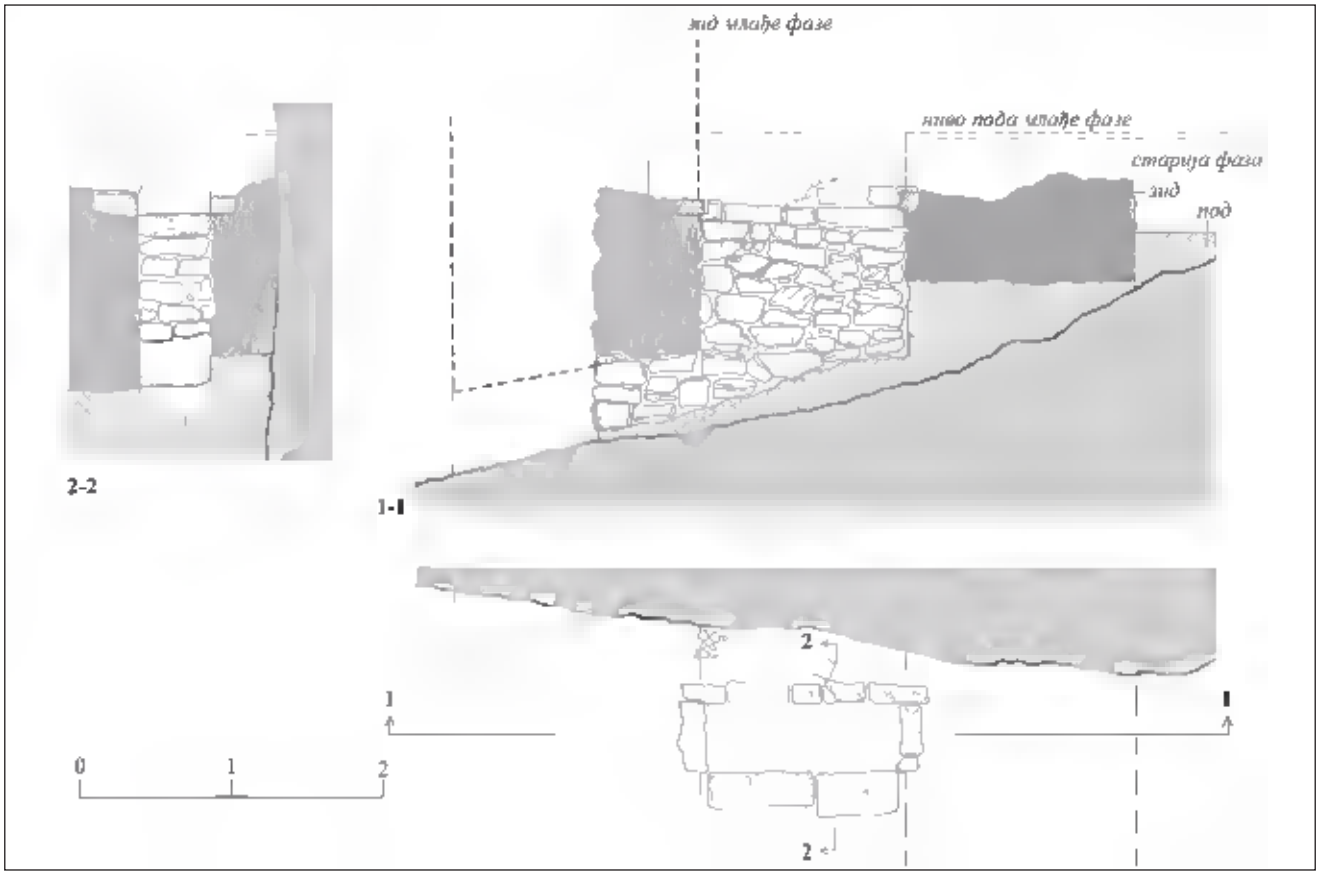
Када је о хронологији реч, западна испосница, заједно са околним комплексом, могла је настати већ у време грађења манастира Милешеве, током треће деценије XIII века или можда нешто касније током тог столећа. На то би указивао карактеристичан начин грађења мањим квадерима сиге, веома сличан опусу који се уочава на зидовима манастирске цркве.[8] У прилог таквом датовању говорили би и ретки налази фрагмената керамике из преосталих трагова културног слоја. О страдању првобитне испоснице сведоче поменути трагови пожара, када су изгореле све дрвене конструкције, а вероватно је порушен и зид који је преграђивао улаз у пећину. Велики подзид на прилазу пећини тада је, по свему судећи, остао поштеђен рушења. Нема поузданих података за датовање овог разорног пожара. То се могло десити крајем XIV века, на шта би указивало и датовање позније обнове, али није искључена могућност да је до тога дошло и нешто раније.

МЛАЂА ИСПОСНИЦА

Изградња млађег здања, односно обнова испоснице свакако је уследила након великог пожара. Ипак, није могуће поуздано утврдити колико је дуго западна испосница остала у рушевинама. Приликом поновног грађења уклоњени су преостали надземни делови старијег зида на

[7] Поповић М. 2009: 30–39, сл. 14.

[8] Чанак-Медић, Кандић 1995: 129, 152, цртеж 15, 16.



4. Западна исйосница, основа и йресек„скривеног улаза“ (P = 1 : 50)

4. Western Hermitage, plan and section of the “hidden entrance” (1 : 50)

улазу у пећину, а простор рушевина изравнат је приближно до коте –1,20 m. Након тога, испред преосталог дела старијег зида подигнут је по новој траси зид, дебљине 1,40–1,60 m. У западном делу нова зидна маса прелази преко остатака старијег зида, док је са супротне, источне стране, између зидова простор попуњен ситнијим каменом са доста малтера. Нови зид грађен је без посебног утемељавања, на затеченим гребенима стена, површинама здравице у нагибу, као и на остацима старијег културног слоја. Лице му је обликовано ломљеним, мало притесаним каменом, нешто ситнијим од онога у старијем зиду. Остаци овог зида, који је са своје предње стране био укопан у старији насип, сачувани су местимично, до 2,50 m. Спољно лице на боље очуваној, западној страни преостало је и до 1,50 m. Даље према истоку зид је знатније обрушен, али му је поуздано уочена некадашња траса.

У зидној маси трпанца између старијег и млађег зида, готово уз саму источну литицу, налази се веома мала озидана просторија (дужине 1,30 m, а ширине око 0,43 m), чију је некадашњу намену тешко одредити. Будући да се та просторија налазила у прислоњеној зидној маси, њену јужну страну чинило је лице старијег зида. Под, који је обликован нивелацијом здравице, у паду је од југа према северу, те јој се очувана висина креће између 1,37 и 1,55 m. Горња конструкција ове минијатурне просторије није очувана, али преостали трагови указују на то да је једним делом била засведена. Наиме, на површинском рубу очуваних, подужних зидова њене северне половине, откривени су тесаници сиге, који указују на почетак свода. Неколико сводара сиге нађено је такође у шуту, којим је био засут овај невелики простор. Над супротном, јужном страном, изгледа да није постојао свод већ вертикални отвор до пода испоснице, озидан тесаницима сиге (сл. 4).

У равни пода ове мале просторије, ка спољном лицу, постоји зидани канал (ширине 0,50 m и висине 0,65 m), чији су строп, судећи

по очуваним отисцима, чиниле дрвене гредице. С обзиром на то да спољно лице млађег зида уз источни руб стене није сачувано, тешко је закључити како је изгледао улаз у поменути канал, односно у мали засведени простор. Чини се да сам отвор није био посебно обрађен, тако да се по потреби лако могао зазидати.

Првобитну функцију овог простора сада је тешко поуздано утврдити. Прву помисао – да је у питању нужничка јама – ваља одбацити јер за то нема никаквих археолошких индиција, тј. слоја карактеристичног за ове објекте. У току истраживања помишљало се на то како би то могла бити скривница, али за такву намену овај засведени простор, по својим димензијама и са каналом према спољној страни, никако није био погодан. Посматрајући у целини остатке млађе фазе испоснице, чини нам се да нећемо погрешити ако претпоставимо да је засведени простор са каналом представљао неку врсту скривеног улаза.

Са унутрашње стране познијег зида млађе испоснице откривени су остаци ћеног пода, рађеног од црвеног набоја са ситним каменом, односно од земље, која је по својим својствима веома слична здравици. У питању је слој, просечне дебљине око 20 cm, који је постављен преко изнивелисаног шута и заравњених остатака старијег зида. Тај слој, по свему судећи, прекривао је и свод претпостављеног скривеног улаза. На овом поду од набоја откривени су трагови два огњишта, а на његовом средишњем делу једно пепелиште. Поменути налази указују на то да је, за разлику од старијег раздобља, у време живота млађе испоснице делимично коришћен и приземни део унутрашњости пећине, над којим је могла постојати још једна етажа, као и дрвена преграда према дубљем делу пећине.

Изнад пода су уочени ретки трагови културног слоја, из кога потичу гвоздени клинови и неколико уломака керамике. У шуту, којим је био засут простор претпостављеног скривеног улаза, откривени су уломци стаклене чаше са вертикалним ребрима, затим делови две мале боце, од финог танког стакла са плавим нитима, као и делови једног керамичког лонца. За разлику од овог суда, једоставне форме, који припада уобичајеној огњишној керамици, уломци поменутих стаклених посуда представљају луксузан импортовани производ, највероватније из млетачких радионица (сл. 12). Ови налази могли би се оквирно датовати у период XV до првих деценија XVI века.

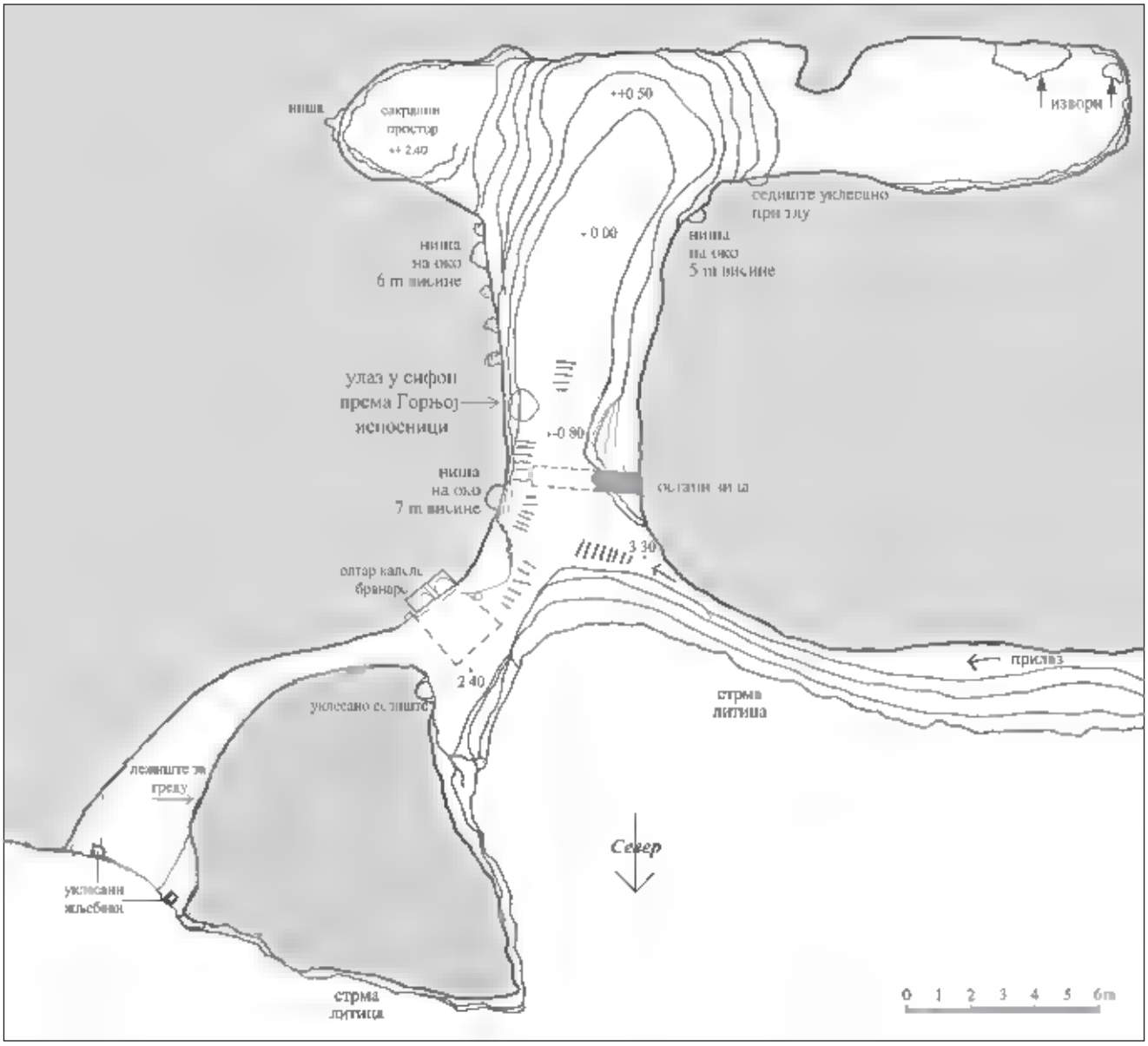
О страдању млађе испоснице сведочи слој пожара уочен над остацима сачуваног пода. У питању је интензивни гар, са комадима изгорелог лепа и остацима угљенисаног дрвета. Ови трагови поуздано указују на то да је дрвена грађа била делимично допуњена земљаним премазом. Није било могуће поуздано утврдити када је спаљена млађа келија западне испоснице. Напред поменути археолошки налази указују на то, по свему судећи, да се то догодило пре краја XVI века.

КОМПЛЕКС САВИНЕ ВОДЕ

Главни део милешевског келиотског комплекса представља целина данас позната као Савине воде. До ње се стизало идући од западне испоснице у правцу истока, већ помињаном уском стазом над окомитим литицама у клисури реке Милешевке. У питању је разуђен комплекс, који обухвата више међусобно повезаних делова (сл. 5).

КУЛТНИ ПРОСТОР СА „СВЕТИМ ИЗВОРОМ“

На крају приступне стазе, на јужној страни, налази се релативно стрми прилаз, дугачак око 10 m, са траговима степеника, уклесаних у стену. Сама пећина је разуђене основе, са прилазним ходником,



5. Комплекс Савине воде, основа

5. Savine vode complex, plan

ширине 5–6 m и висине између 10 и 5 m. Овај ходник завршава се са двама неједнаким бочним проширењима. У већем, западном пећинском простору, елипсоидне форме, постоје релативно плитка удубљења у стени, испуњена бистром изворском водом, која не отиче. У питању је свети извор, по којем је читав локалитет добио назив Савине воде. Побожни поклоници посећују га већ вековима, све до наших дана, верујући у његову исцелитељску моћ.

Са супротне, источне стране, налази се пећинско проширење, релативно правилног, полукружног облика. Оно је, очигледно, подсећало на апсидални простор, што је додатно истакнуто клесаним дотеривањем зидова. На источном крају овог простора, у стени је издубљена полукружна олтарска ниша, надвишена неком врстом грубо обрађеног лука, што би указивало на некадашњу култну намену. На вековни континуитет обичаја и функције указује то што овај простор и данас служи као капелица, посвећена успомени на Светог Саву: ту побожни поклоници пале свеће и остављају, уз пригодне молитве и жеље, крстиће и иконице.

Улаз у саму пећину, тј. прилазни ходник, ширине између 3 и 4 m, био је затворен зидом, заснованим на стени. На основу скромних преосталих трагова, уочено је да је зид грађен ломљеним притесаним каменом и јаким кречним малтером, а да му дебљина није прелазила 0,90 m. Уклесани трагови на бочним површинама стена у прилазном ходнику пећине указују на постојање дрвених конструкција, које су уништене у неком пожару. Услед дејства ватре, површине камена

6. Комūлекс Савине воде, улазни део са уклесаном нишом

6. Savine vode complex, entrance area with a rock-cut niche



веома су оштећене, тако да се првобитни распоред ових уклесаних ослонаца за дрвене конструкције сада тешко уочава. Нешто боље очуване остале су једино две полукружно обликоване нише, уклесане на висини од 5–6 m. Једна таква ниша, на висини од око 7 m, налазила се поред зида којим је био затворен улаз у пећину. Судећи по аналогијама из пештерних насеобина широм хришћанског света, у овим нишама су се могле налазити иконе, крстови, али и лампе за осветљавање.

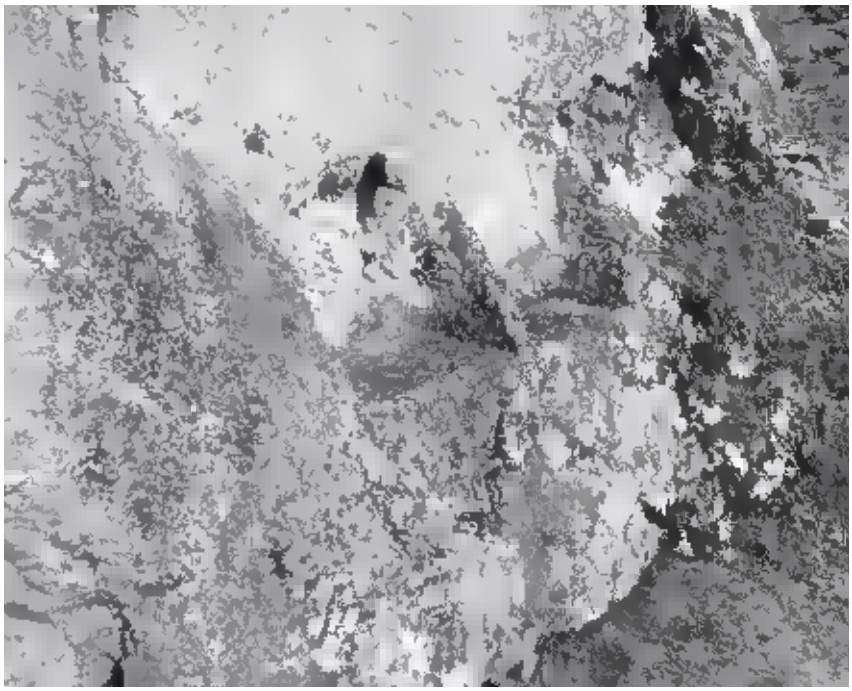
Откривени остаци не пружају довољно података за сигурнија закључивања о томе како је некада изгледала испосница у улазном делу источне пећине. Преостали трагови наводе на претпоставку о томе да се у прилазном ходнику пећине на дрвеној платформи, ослоњеној на поменути зид и бочне стене, налазило здање испоснице, свакако грађено од дрвета. Будући да на овом простору нису вршена археолошка ископавања, не располаже се поузданим елементима за њено датовање. Из културног слоја у унутрашњости пећине потичу површински налази уломака керамике, који се на основу облика и фактуре могу оквирно датовати у XIV–XV век. Поуздано се једино може закључити да је испосница страдала у пожару, али остаје отворено питање о томе када се то догодило и да ли је можда касније обнављана. У сваком случају, када је о хронологији реч, речену пећину треба посматрати у оквиру целине комплекса милешевских испосница.

КАПЕЛА БРВНАРА

Комплекс Савиних вода обухвата и друге, веома занимљиве садржаје. Лево од приступне стазе, на краћој узбрдици, налазила се стазица, коју су чинили грубо уклесани степеници. Они су водили до омање заравни, приближних димензија 4 x 3 m. Са овог издигнутог платоа, наднетог над провалију, који је донедавно представљао једину равну површину на читавом локалитету, пружа се упечатљив, штавише, драматичан поглед на клисуру Милешевке. Реч је о амбијенту који, традиционално, представља опште место анахоретских станишта, о чему ће касније бити више речи. Стога неће бити случајно да је управо овде успостављен сакрални простор, тачније, устројена мала капела. Решења својствена градитељству „у стени“ у овом случају су спроведена доследно и веома инвентивно. У окомиту стену, са источне стране, усечен је дводелни олтарски простор, издигнут у односу на раван пода око 1,20 m. Оба дела су правоугаоног облика и правилно клесани (сл. 7). Леви (у основи 45 x 40 cm) нешто је шири од десног (64 x 40 cm), а између њих је уска преграда (ширине око 10 cm). Изнад левог дела, на висини од око 50 cm, налази се крст једнаких кракова (димензија 26 cm), плитко уклесан у стену. Од саме конструкције капеле, која је, без сумње, била од дрвене грађе, остали су скромни трагови у стени. Са северне стране, на висини од око 2,20 m, очувано је правилно клесано лежиште хоризонталне греде (димензија 28 x 25 cm), која је служила као ослонац кровне конструкције над бочним зидом. На јужној страни стене пронађено је клесано лежиште за вертикални дирек.[9] Судећи по овим траговима, капела је била ширине око 2 m и дужине која није могла прелазити 2,5 m. Нешто севернije од капеле, у стеновитом гребену, постоји лепо уклесано, складно обликовано седиште са полукружним наслоном (сл. 8).

Између остатака капеле и овог седишта налази се улаз у сифон са високим стропом, који се левкасто шири према спољној страни над клисуром. Ту су, на рубу отвора, уочени остаци малтера и трагови вертикалних лежишта за дирекe дрвене преграде, која је затварала спољни прилаз сифону. Будући да у овом простору нема трагова

[9] Извештај С. Дерикоњића, 2010. година.

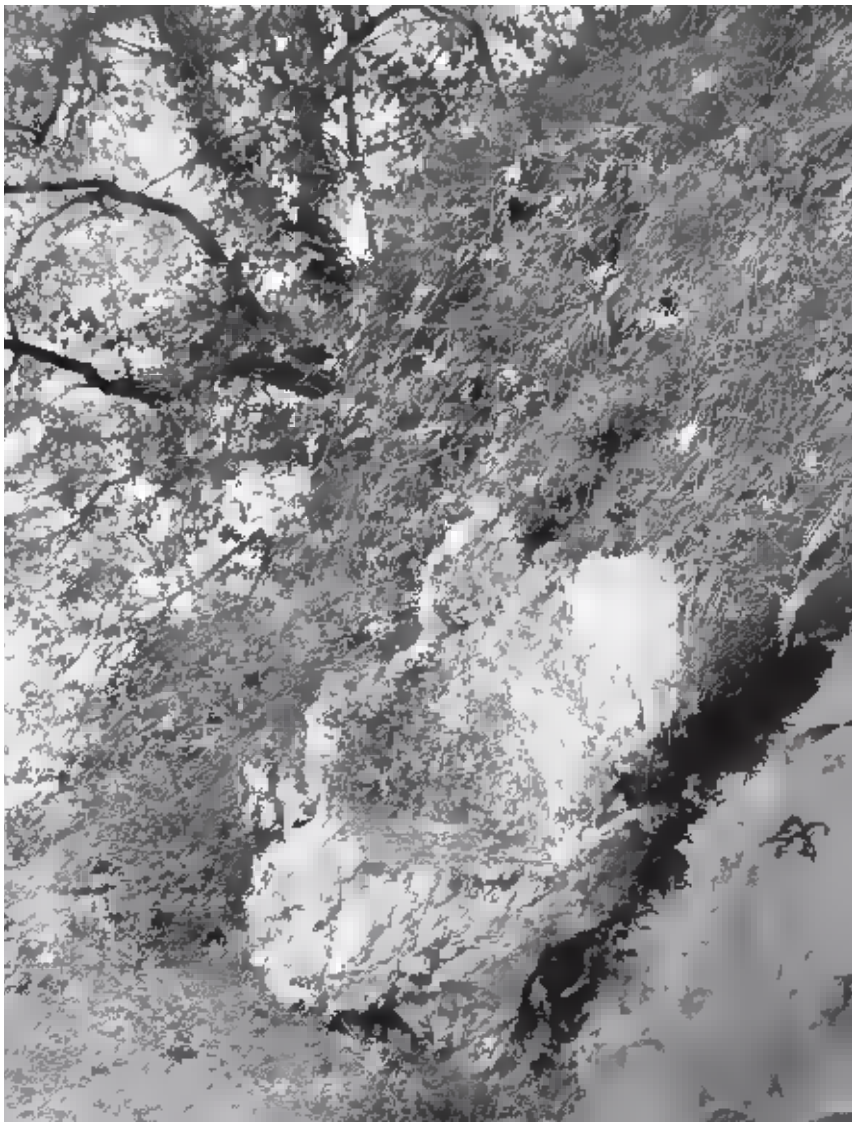


7. Остаци уклесаног олтара испред Савиних вода

7. Rock-cut altar in front of Savine vode

8. Остаци уклесаног седишта испред Савиних вода

8. Rock-cut seat in front of Savine vode



културног слоја на стеновитом тлу, остаје отворено питање о томе која му је била функција у оквиру источног дела комплекса.

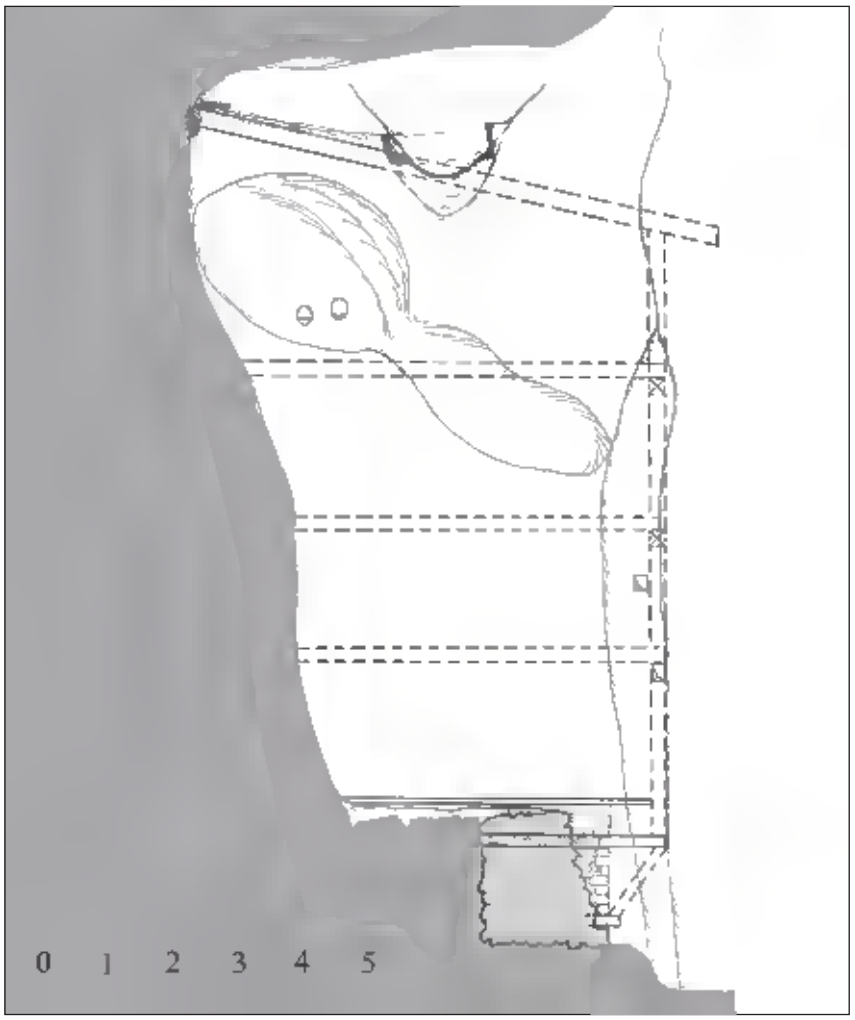
ГОРЊА ИСПОСНИЦА

Најпространије здање некадашњег милешевског пештерног комплекса налази се на највишој и сада неприступачној коти, тако да су истраживања морала бити обављена уз помоћ алпинистичке екипе. За разлику од простора Савиних вода, чија је микроклима хладовита и влажна, ово место је осунчано и добро проветрено, што значи да је било погодно за дужи боравак. Горњу испосницу чинило је здање уграђено у плитку окапину, широку преко 15 m, а дубоку до 3,5 m, која се са северне стране завршава окомитом литицом (сл. 9).

У овој плиткој окапини налазе се остаци масивног подзида, висине између 2 и 3 m, који је са лица био грађен мањим блоковима сиге – дакле, истом техником као и подзид западне испоснице. У испуни је трпанац од ситнијег камена, заливеног великом количином белог кречног малтера (сл. 10). Ширину подзида, која је свакако била условљена затеченим стенама, није било могуће тачно утврдити, али је извесно да је износила преко 2 m. У овој зидној маси остали су

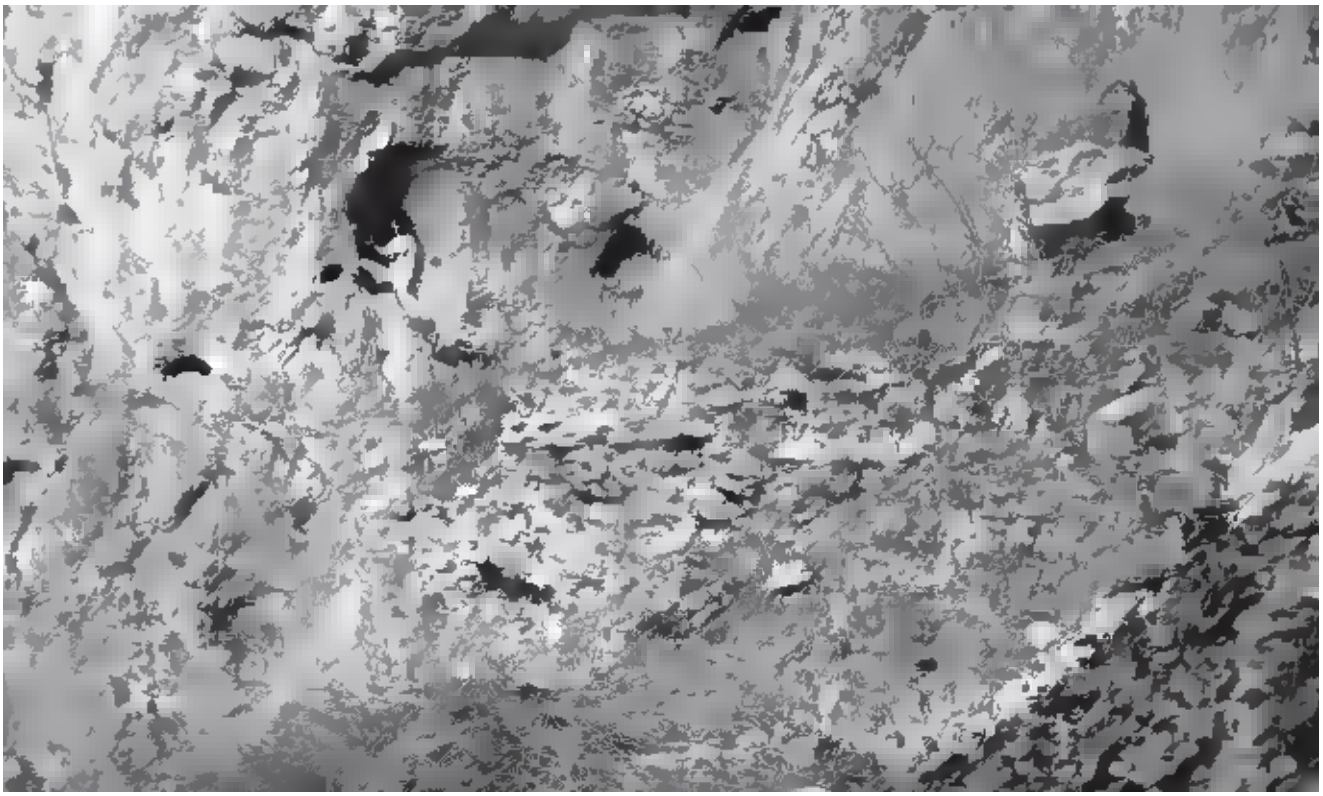
9. Горња исйосница, йресек са осйацима некадашњих конс йрукција

9. Upper Hermitage, section with structur al remains



10. Горња исйосница, ойшйи изглед очуваних осйаака са улазом у сифон

10. Upper Hermitage, view of the surviving remains and the cave tunnel entrance



очувани остаци подужно постављених греда дрвене арматуре, као и попречних греда, које су на једнаким међусобним растојањима излазиле у лице зида. Констатована су два низа попречних греда, и то – нижи, на око 1,50 m у односу на стеновито тло у окапини, на коме је и заснован цео подзид, и други, виши – сличан низ, на висини од 2,40 до 2,50 m, ближе горњој површини подзида. У питању су биле веома прецизно тесане греде, у пресеку једнаких димензија (18 x 20 cm), које су врло дубоко залазиле у зидну масу. Наиме, утврђено је – на местима где је мерење било могуће – да је дубина канала – отисака поменутих греда – износила 2,00 до 2,20 m.

Над овим подзидом свакако се налазила вишеспратна, дрвена конструкција испоснице. Њен изглед сада се може само наслутити на основу трагова у самом подзиду, као и на стеновитом масиву окапине. Положаји греда, уочени у конструкцији подзида, указују на могућност да је простор испоснице био конзолно проширен за 1 до 1,5 m. На западној бочној страни, при врху окапине, у стени је остао уклесани траг косе греде некадашњег крова, на висини између 10 и 10,5 m у односу на горњу раван подзида или пода испоснице. Судећи по овом, као и другим траговима уклесаних ослонаца за греде, може се претпоставити да је горња испосница највероватније имала четири етаже. Како је унутрашњост тог пространог здања изгледала, сада је тешко и замислити. Сигурно је постојала унутрашња вертикална комуникација, а вероватно и унутрашње преграде. С обзиром на врлетан, неприступачан терен, остаје непознаница на који је начин масивна дрвена грађа допремљена и уграђена у ово здање, као и у суседне објекте милешевских монашких келија. Ако се уз то има у виду да је некадашње здање горње испоснице својим највећим делом било наднето над литицу, не можемо се отети утиску да је његово подизање представљало својеврсни подвиг.

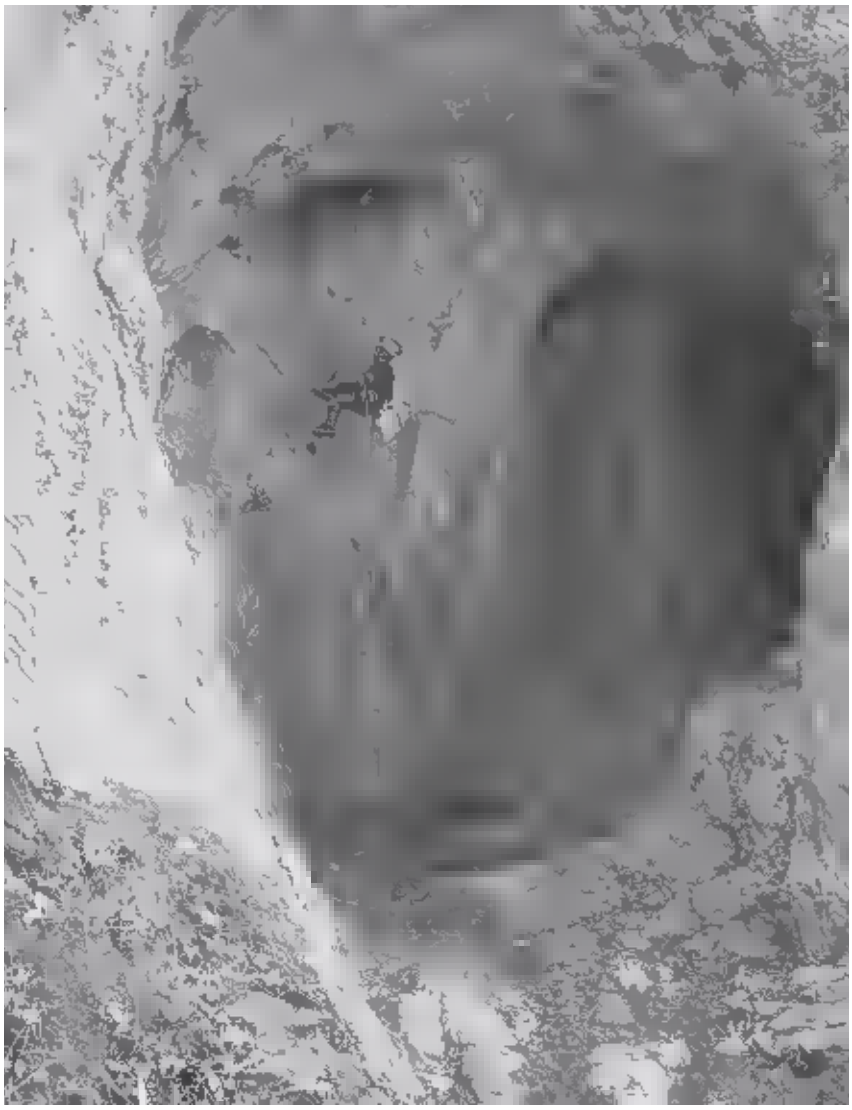
Истраживања на простору горње испоснице довела су и до једног неочекиваног, веома занимљивог открића. У оквиру источног бочног зида окапине, на око 1,20 m изнад пода, налази се улаз у пећински канал, са јасно уочљивим траговима дораде у виду степеника и рукохвата, који се спушта до стропа доње пећине у комплексу Савиних вода (сл. 11). Тај канал, дуг преко 15 m, омогућавао је безбедну комуникацију, ефикасно снабдевање пијаћом водом, а уједно је повезивао обе испоснице у јединствену целину. Остаје отворено питање о томе да ли је овај пећински канал представљао и једини прилаз горњој испосници. Трагови дорада у стени уочени испод окапине указују на могућност да је постојао приступ и од западне испоснице. Судећи по познатим примерима, на које ћемо се касније осврнути, милешевске испоснице представљале су јединствени комплекс, који се састојао од келија међусобно повезаних стазама.

Преостали трагови некадашњих грађевина милешевског пећинског комплекса – од којих су неки и археолошки истражени – дозвољавају стварање опште слике, али су недовољни за детаљније сагледавање његових појединости. Здања, грађена превасходно од дрвета, оставила су често тешко читљиве трагове на површинама стена, на основу којих се могу наслутити њихови основни обриси и решења, али не и појединости примењених конструкција. У том смислу, нешто више података за хронолошко одређивање и уочавање грађевинских етапа пружили су остаци зиданих структура, као и трагови скромног културног слоја.

Сличан начин грађења подзида западне, као и горње испоснице, мањим блоковима сиге – о чему је напред већ било речи – а који се подудара са изворним опусом зидова манастирске цркве, указивао би на то да је настанак овог пећинског келиотског комплекса времен-

11. Сифон у сйройу Савиних вода

11. Cave tunnel opening in the ceiling of the Savine vode complex



ски био близак заснивању самог манастира. Та чињеница пак отвара могућност да се његов настанак ближе временски определи у другу четвртину или средину XIII столећа, док ретки археолошки налази сведоче о томе да се у овим здањима боравило и касније, током XIV и XV века. Иако је поуздано утврђено да су дрвена здања пећинских станишта страдала у пожарима, остаје непознато када су се они догодили и како су изгледале позније обнове. Нешто подробнија сазнања о том процесу пружила су истраживања западне испоснице, о којима је већ било речи. О времену када је овде живот коначно замро могу се сада чинити само претпоставке. У сваком случају, запис милешевског архиђакона Василија из 1508. године поуздано је сведочанство о томе да је и почетком XVI века не само постојала нека испосница већ и да се у њој одвијала преписивачка делатност. Такође остаје отворено питање о томе каква је била судбина милешевских испосница у временима након османског освајања Полимља средином XV века. Ово питање утолико је сложеније ако се има у виду стално присуство турске посаде у тврђави Милешевац, на стенама непосредно изнад монашких станишта у клисури Милешевке.

*

Посматран у својој целовитости, комплекс пећинских испосница манастира Милешеве представља веома занимљив и вишеструко

важан локалитет. Пажњу истраживача он завређује, најпре, својим садржајима и физичким структурама, који по замисли и решењима следе добропознате моделе источнохришћанских анахоретских обитавалишта пештерног типа. С друге стране, милешевске испоснице значајне су за историју српског средњовековног монаштва и његових развојних токова као рани, а истовремено заокружени пример пустињачке монашке заједнице, уподобљене келиотском правилу. Не треба посебно подсећати на то да је овај особен и строг вид монашког живота постојао упоредо са оним основним, општежитељним, како у Византији, тако и у средњовековној Србији.

Тај образац, освештан вековним трајањем на широком простору хришћанског света, милешевске испоснице прате у свим битним аспектима. Веома карактеристичан је већ и сам природни амбијент у којем су оне подигнуте. Врлетан, тешко приступачан и опасан, он се, истовремено, одликује једном особеном, узбудљивом и узвишеном лепотом. Тај амбијент је савршено изражавао суштинску дихотомију аскетског живота: он је био *locus terribilis*, поприште пустињакових највећих искушења и полигон борбе са силама зла, оличеним у демонима, а с друге стране, *locus amoenus*, место смиреноумља и образ монашког раја, чије је досезање било циљ његових прегнућа и подвига. У том смислу, пећине и литице, те „нерукотворене“ Божје творевине, подсећале су отшелника на најсветија места библијске историје, везана за главне догађаје и личности јеванђеоских збивања. Управо стога, обитавање у келијама-пештерама имало је посебан смисао и било носилац снажних асоцијација и порука.[10] С друге стране, у кршевитим планинским пределима, који су били омиљено станиште монаха-усамљеника, пећине и окапине представљале су идеалан природни оквир, који се више или мање једноставним градитељским интервенцијама могао адаптирати у стамбени или сакрални простор. Данашње подручје Балкана пружало је управо такав, веома погодан природни амбијент. О раширености градитељства „у стени“, односно физичких структура саображених потребама келиотског начина живота сведоче остаци монашких насеобина на територији Грчке, БЈР Македоније, Србије и Бугарске.[11] Био би то, дакле, онај најопштији контекст у којем треба посматрати милешевску пустињачку насеобину.

Уобичајеним се може сматрати и однос милешевских испосница према матичној заједници, манастиру Милешеви. Досадашња истраживања су показала, на основу података из писаних извора, као и самих физичких структура, да у српској средини раздаљина између киновије и њених исихастирија није била строго прописана, а да се најчешће кретала између пола сата и сат хода.[12] Милешевске испоснице биле су од манастира удаљене око пола сата хода, с тим што је прелаживање те раздаљине подразумевало, у својој завршници, одређен напор у савладавању врлети. Имајући у виду расположиве податке и конфигурацију терена, путања келиота може се доста поуздано реконструисати. Полазећи из матичне обитељи, монаси су Милешевку прелазили преко моста, који се по свој прилици налазио на јужној страни манастирског насеља.[13] Затим би једну деоницу прелаживали оближњим, добропознатим средњовековним путем, о којем сведоче бројни извори XVI и XVII века.[14] На падини брда, на чијем је врху касније подигнута тврђава Милешевац, они су скретали на стазицу подно литица, која их је водила њиховим пећинским келијама.

О поретку живота у милешевским испосницама писани извори нису оставили трага, па се он данас може сагледавати само на основу познатих аналогија. Ако је судити по вековној пракси атонског монаштва, које је било неприкосновени образац српском, однос

[10] Talbot 2001: 263–318; Talbot 2002: 37–41; Ćurčić 2006: 216–236; Поповић Д. 2007: 253–274; Popović D. 2009: 151–175.

[11] Из обимне библиографије овом приликом издвајамо: Папахрисанту 2003: 53, 61, 70 и passim (Атос); Chadzidakis, Sofianos 1990; Nikonanos 1989 (Метеори); Nikonanos 2008: 290–295 (Тесалија); Дрантакис 1987–1988 (Пелопонез); Жура 2004 (Охридско-преспанска регија); Ханджийски 1985; Николова 2010, Том I: 344–404 (Бугарска); Поповић Д., Тодић, Војводић 2011: 177–218, са библиографијом (Србија).

[12] Поповић Д., Тодић, Војводић 2011: 208–209 (са изворима и литературом).

[13] Поповић С. 1994: 167.

[14] Шкриванић 1974: 125.

келиота према матичном манастиру није био једнообразан нити строго прописан, већ је зависио од различитих околности и многих чинилаца. Он се кретао од зависног односа до потпуне слободе – што је била искључива привилегија искусних и нарочито угледних отаца. У складу са таквим, флексибилним начелом, упоредо су постојале различите категорије пустињака, који су такође током живота могли мењати статус.[15] Ипак, устаљена пракса је предвиђала да отшелници већи део седмице проводе у својим келијама, посвећени молитви, посту и прописаном богослужењу, али такође бављењем рукоделијем, а у неким случајевима и књижном делатношћу. У манастир би обавезно одлазили о празницима, а по правилу, и суботом и недељом, како би присуствовали литургији и заједничком обеду у трпезарији.[16] Добро је познато да је правило усамљеничког начина монашког живота битно строже у односу на општежитељни начин, а у српској средини утемељено је на самом крају XII века, *Карејским ūūūиком* Саве Српског.[17] С обзиром на то да је тај типик током читавог средњег века имао снагу важећег обрасца, разложно је претпоставити да су га се придржавали и милешевски келиоти. Та претпоставка утолико је вероватнија ако се заснивање милешевских испосница веже за делатност Саве Српског – о чему ће даље бити говора.

Појединости везане за организацију и садржаје живота у милешевским испосницама углавном су ван домашаја наших сазнања. Ово питање утолико је сложеније с обзиром на непознанице везане за историјат и трајање ове монашке насеобине, активне током средњег века, али делом и у периоду турске власти. У том дугом временском раздобљу живот монаха сигурно је трпео многе промене – у погледу богослужбене и аскетске праксе, становања и исхране, као и других, за келиоте карактеристичних активности.[18] Тешко је, штавише, бар приближно одредити могући број монаха који је у келијама обитавао, с обзиром на то да не можемо бити сигурни у хронологију коришћења различитих објеката – пре свега, западне и горње испоснице. Када је о том питању реч, треба имати у виду чињеницу да је обитавање у келији било резервисано само за одабране, због чега је број монаха-анахорета био строго ограничен. Одредба *Карејског ūūūика* по којој је тај број био сведен на два до три братственика била је одјек древног обичаја, забележеног на Атосу, али и у другим келиотским заједницама источног света.[19] Рекло би се, на основу расположивих података, да је слична пракса била заступљена и у средњовековној Србији. Ипак, када су у питању биле веће анахоретске насеобине – што је, рецимо, био случај са дечанским скитовима и келијама – број пустиножитеља могао је бити и нешто већи.[20] Имајући у виду остатке некадашњих стамбених објеката у клисури Милешевке, а нарочито чињеницу да је горњу испосницу чинило вишеспратно здање, склони смо да с опрезом претпоставимо како је ту, у цветном периоду ове насеобине, у њој могло обитавати и до пет-шест монаха (в. сл. 2).

О исхрани милешевских испосника – том битном елементу келиотског живота и прописаног подвига – такође се ништа не зна. На располагању су нам ипак неки подаци, на основу којих је, макар и на посредан начин, могуће извући одређене закључке. Рецимо, пронађени остаци огњишне керамике, тј. лонца једноставне форме у млађем слоју западне испоснице јасно сведочи о томе да је у њој храна била кувана. То би другим речима значило да у испосници није владало правило најстрожег поста, који је подразумевао „сухоједеније“, односно јело приправљено „без пушења дима“.[21] Нарочито су, међутим, занимљиви налази уломака две мале боце од финог стакла са плавим нитима, као и једне стаклене чаше са вертикалним ребрима, који су

[15] Папахрисанту 2003: 28–41, 73–90 и passim.

[16] Поповић Д. 2004: 559–562.

[17] Свети Сава 1998: 4–11; Мирковић 1934: 52–68; потпуна библиографија у Шпадијер 2014: 18–21.

[18] О томе в. Поповић Д. 2004: 559–576.

[19] Живојиновић 1972: 19; Morris 1995: 41–42, 215–216; Папахрисанту 2003: 138 и passim.

[20] Поповић Д., Тодић, Војводић 2011: 192–193 (са примерима и библиографијом).

[21] Поповић Д. 2004: 564–566 (са изворима и литературом).

[22] Богдановић 1986: 15.

[23] Поповић Д. 2004: 568–569; Поповић Д., Тодић, Војводић 2011: 202–203; Давидовић 2016: 49–68.

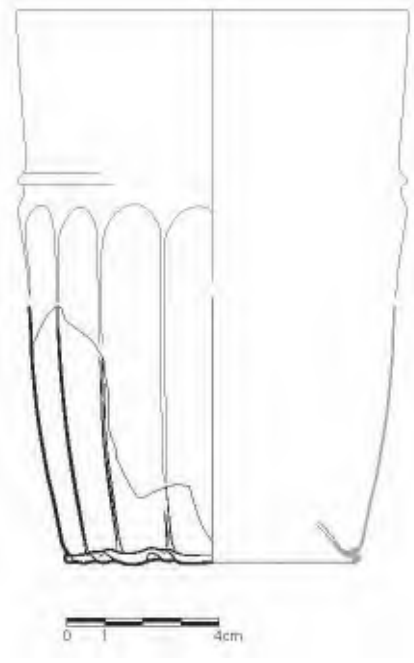
[24] Стојановић 1982: 124, бр. 399.

[25] Поповић Д. 2007: 254–274 (са примерима и наведеним изворима); Шпадијер 2014а: 169–175.

[26] Поповић Д., Тодић, Војводић 2011: 211–217 (са наведеним примерима).

[27] Поповић Д. 2012: 323–338.

[28] Поповић М. 2009: 30–39, сл. 14.



12. Западна испосница, фрагменти стаклене чаше из слоја млађег хоризонта

12. Western Hermitage, drinking glass fragments from the younger horizon

такође пронађени у млађем слоју западне испоснице (сл. 12). Као што је већ наглашено, реч је о луксузним, импортованим предметима, који се могу датовати у раздобље XV до прве деценије XVI века. Њихово постојање, на први поглед изненађујуће, када се има у виду карактер и сврха живота у испосници, заправо је веома речито. Оно оповргава стереотипе и поједностављена схватања о хабитусу обитаваоца анахоретских келија и потврђује давно изречено гледиште да су их, по правилу, чинили одабрани представници монашке и књижевне елите.[22]

Расположиви извори, иако релативно малобројни, доиста говоре у прилог схватању да су, почев од Карејске келије Светог Саве, српске исихастирије биле жаришта духовности, али и преписивачке делатности. Та активност посведочена је у случајевима најугледнијих средњовековних испосница – онима у Расу и околини Студенице, као и келијама које су припадале Дечанима, Пећкој патријаршији и обитељима Горњачке клисуре. Колико је ова традиција била укорењена, најбоље сведочи чињеница да се преписивање књига у монашким исихастиријама наставило и у раздобљу турске власти.[23] У том контексту треба свакако посматрати и једну од функција милешевских испосница. Како је напред већ речено, у једној од њих је 1508. године „многогрешни дијак“ Владислав, по налогу милешевског архиђакона Василија, преписао *Житије Светога Саве*, а свој труд – уз друге занимљиве податке – овековечио у опширном запису.[24] За питање којим се бавимо од кључног значаја је исказ дијака Владислава да је књигу преписао „у пустињи светога Саве“. Наиме, истраживања су показала да је у српској писаној заоставштини средњега века појам *пустиња* – као и *света гора* – био носилац веома сложених значења и да је обележавао нарочиту врсту монашког простора, оног који је намењен аскетском подвигу. У ширем смислу, он се могао односити на шире подручје, али је појмом *пустиња* често означавана и келија у којој је испосник упражњавао аскезу.[25] Милешевска испосница један је од таквих, писаним изворима посведочених примера. Поменути исказ једнако је важан и због чињенице што се речена исихастирија непосредно везује за Саву Српског. Иако се, наравно, не може сматрати веродостојним сведочанством о Савиној улози у њеном подизању, он добро одсликава дубоко укорењену традицију, коју су, столећима, брижљиво неговали монаси милешевске обитељи.

Упркос веома слабој сачуваности некадашњих здања милешевске анахоретске насеобине, њихову замисао и решења могуће је наслутити у основним обрисима. Када је реч о становању монаха-испосника, корисно је подсетити на познате чињенице. Главна стамбена јединица била је келија, најчешће у виду дрвене колибе – које из разумљивих разлога нису одолеле протоку времена. Стога о становима средњовековних српских анахорета највише сазнајемо захваљујући њиховим пећинским обитавалиштима, која, по правилу, садрже и трагове грађевинских адаптација.[26] На основу постојећих сазнања – која ће будућа истраживања сигурно допунити новим подацима – могуће је издвојити неколико основних типова. Онај најједноставнији подразумевао је пештеру, чији је отвор био затворен преградом од камена, дрвета или прућа. Уколико је испосница била устројена високо у литици, пред пећином је подизана дрвена платформа, односно омања колиба, подупрта косницима. Такво станиште, добро документовано у монашким заједницама Метеора, идентификовано је, примера ради, у комплексу испосница манастира Ђурђеви ступови у Будимљи.[27] Дрвена колиба отшелника могла се у неким случајевима ослањати на камену супструкцију или зид који је затварао улаз у пећину, што веома добро илуструје испосница у Орлићу, која је припадала манастиру Житин у Полимљу.[28] Најсолидније грађене исихастирије представљале

[29] Темерински 1986: 257–260.

[30] Поповић Д., Поповић М. 2015: 177–187.

[31] Цуњак 2000: 75–76.

[32] Поповић Д. 1998: 137–140.

[33] Поповић Д., Тодић, Војводић 2011: 131–152.

[34] Popović D., Popović M. 1999: 103–130; Поповић Д. 2004: 583.

су вишеспратна здања формирана зазиђивањем, тј. грађевинском адаптацијом пећина или окапина. Илустрације ради, наводимо неколико репрезентативних примера, какве су испоснице манастира Студенице,[29] Светог Николе у Дабру,[30] Благовештења у Горњаку,[31] Света Тројица Русиница код Мушутишта,[32] као и стамбени вишеспратни пећински пирг у дечанском скиту Света три јерарха.[33]

Био би то оквир, макар и провизоран, у коме треба сагледавати могућа решења милешевских стамбених објеката. Како смо већ претпоставили – са много оправданог опреза – старије здање западне испоснице хронолошки би се могло определити у време оснивања манастира Милешеве. По свом решењу, оно је вероватно било налик житинској исихастирији и састојало се од дрвене конструкције, подигнуте над масивним зидом, који је затварао улаз у пећину. На основу јаких трагова пожара, могло се закључити да је дрво представљало главни грађевински материјал од којег је начињена келија. За разлику од старије етапе, у млађој – сигурно потврђеној почетком XVI века – за становање је коришћен и приземни део пећине, преграђен према њеној унутрашњости, а сама келија могла је имати још једну етажу. Ово здање је такође било израђено од дрвета. На то да је та основна грађа била допуњена земљаним премазом, указују пронађени остаци лепа. Међу пажње вредним садржајима млађег слоја милешевске западне испоснице треба поменути огњиште, као и засведени простор са каналом – претпостављени „скривени улаз“. Његово оквирно датовање потврдили би и већ поменути налази луксузних стаклених посуда.

Посебну пажњу свакако привлачи најпространије здање милешевске пештерне обитељи – горња испосница. Заснована на масивном каменом подзиду, са неколико етажа и вероватно надвишена косим кровом, наднета над амбис, она је некада морала остављати врло упечатљив утисак. Подизање ове грађевине свакако је представљало својеврсни подвиг ако се има у виду, с једне стране, изразита неприступачност терена, а с друге, димензије и масивност коришћене грађе. Сасвим изузетан садржај ове испоснице представља пећински канал, који је повезује са Савиним водама. Тај канал, дорађен уклесивањем ослонаца за руке и ноге, омогућавао је релативно лаку комуникацију са осталим деловима комплекса, као и снабдевање пијаћом водом, а истовремено је келиотима обезбеђивао изолацију и сигурност. Имајући све то у виду, можемо претпоставити да је милешевска горња испосница служила не само за становање већ и за обављање преписивачке делатности.

Милешевске исихастирије пружају занимљиву грађу и када је реч о другим, карактеристичним одликама пештерних отшелничких станишта. Такве су, на пример, нише уклесане у стену, чија се намена сада не може са сигурношћу одредити. На више места јасно су видљиви и трагови других клесарских интервенција – рукохвата, степеника и стаза – чија је сврха била да олакшају кретање отшелника по врлетном и често опасном терену. Из разумљивих разлога, са највише пажње обрађени су степеници које воде ка култном простору на Савиним водама, као и они којима се приступало некадашњој црквици. Ови и слични елементи, који представљају опште место пештерних анахоретских станишта, уочени су и на већини локалитета тог типа на подручју средњовековне Србије.[34] Када је реч о успону на неприступачне литице или савладавању великих висинских разлика, разложно је претпоставити да су милешевски келиоти, попут својих саподвижника из других монашких *пустиња*, користили традиционална средства – каква су ужад, лествице, котураче или лаке дрвене конструкције налик скелама. Осим познатих примера са

Атоса и Метеора, та помагала су недавно одлично документована на примеру испоснице Светог Никанора у Заворди.[35]

Изузетан садржај милешевских испосница свакако је њихов култни и сакрални простор, који је образован у средишњем делу комплекса, на Савиним водама и њиховој непосредној околини. Није познато у ком раздобљу је коришћена пећина-капелица са оклесаним зидовима и издубљеном олтарском нишом, али је њена култна намена претрајала до наших дана. О томе сведоче иконице, крстићи и различити вотивни предмети, који поклоници ту остављају, следећи древне обичаје и праксу популарне побожности, која, судећи и по савременим примерима, надилази временске и просторне оквире.[36] Традиционално се поштује и извор у наспрамној, источној пећини, коме верници већ столећима приписују чудесна, исцелитељска својства. Добро је познато да су чудотворна света врела често била битан елемент сакралног и монашког простора, укључујући анахоретске пештерне насеобине.[37] Другачије није било ни у српској средини, о чему сведоче бројни и врло занимљиви примери.[38]

С друге стране, међу истраженим локалитетима на простору српских земаља нема аналогија за остатке некадашње црквице, са двоструким олтаром и седиштем, пажљиво уклесаним у стену. За сада јединствен, овај камени намештај треба посматрати у ширем контексту сличних решења, уобичајених у пештерним монашким заједницама Источног света.[39] Постојећи, крајње оскудни остаци, о којима је напред већ било речи, ипак дозвољавају закључак о томе да је ту била скромна дрвена грађевина, нека врста цркве брвнаре. Основни тип и начин грађења оваквих здања током времена није трпео битне измене, због чега се и може сматрати појавом дугог трајања.[40] Нажалост, због изостанка било каквих налаза, раздобље у којем је капелица коришћена није могуће утврдити. Како било, извесно је да је монасима-отшелницима она служила за обављање богослужења, свакако по правилима тзв. „скитског устава“, који се још од времена Саве Српског примењивао у испосничким становима средњовековне Србије.

Полазећи од резултата произашлих из наших истраживања, остаје нам да на крају изнесемо мишљење о месту и значају које су имале испоснице манастира Милешеве у развоју српског средњовековног монаштва, посебно оног келиотског. Ову отшелничку насеобину сложене структуре – која је обухватала стамбене, сакралне и култне садржаје – требало би посматрати у контексту оних иницијатива и делатности Саве Српског који су за циљ имали да се у новооснованој немањићкој држави успостави чврста организација црквеног и монашког живота, и то по угледу на врхунске обрасце, оличене у атонском монаштву. Тај образац је подразумевао да се, уз основни, киновитски облик иночког живљења, успостави и усамљенички, предвиђен само за одабране подвижнике. Заснивањем Карејске келије и писањем њеног типика, којим је регулисан не само начин живота отшелника већ и однос према матичном манастиру, створен је трајан узор, који Сава убрзо пренео са Атоса у српску земљу. У том светлу треба тумачити заснивање Студеничке испоснице, коју традиција непосредно везује за Саву. Једнака идеја довела је до заснивања милешевских исихастирија. Данас не знамо да ли је њихово подизање било резултат личне Савине иницијативе или пак дело његових наследника. Прву могућност не би никако требало искључити – како због изузетне по духу и остварењу атонске замисли милешевских келија, тако и дуге традиције која их идентификује као „пустињу светог Саве“. Ова претпоставка додатно добија на снази када се има у виду добропозната, кључна улога, коју је у осмишљавању Милешеве и њеног укупног програма имао први српски архиепископ. У сваком случају, важност и делотворност овог

35 Суботић, Јеромонах Јустинос 2017: 29–37.

36 Weinryl 2018.

37 Malamut 1993: 135–136; Talbot 2003: 159, 167; Bradly 2012: 73–100.

38 Поповић Д. 2004: 584–585; Поповић Д. 2012а: 388–389.

39 Овом приликом издвајамо Могаричев 1997 (пештерне насеобине Крима) и Николова 2010 (Бугарска).

40 Павловић 1962.

монашког средишта убедљиво потврђује његов дуг живот, током читавог средњег века, као и раздобља турске власти.

*

Амбијент, садржај и смисао милешевских монашких келија драстично су измењени у наше доба. Наиме, 2016. године на локалитету су извршене обимне грађевинске интервенције, у оквиру припрема за прославу јубиларних 800 година манастира Милешеве. Како би се испоснице учиниле приступачним за туристе и ходочаснике, ту су изграђене приступне стазе са оградом, ослоњене на масиван потпорни зид, два видиковца, као и гломазне галерије испод испосница.[41] Нема сумње у то да је основни циљ иницијатора ове акције постигнут и да је приступ остацима испосница постао и лакши и безбеднији, али је такође сасвим извесно да је грубо нарушен и неповратно изгубљен изворни карактер и „дух места“ ове некада јединствене споменичко-амбијенталне целине.

[41] Изградња стазе и видиковаца урађена је у организацији Музеја Полимља у Пријепољу, на основу пројекта Завода за пројектовање у Пријепољу, а радове је финансирало Министарство за туризам. У току радова, у потпорне зидове, стазе, видиковце и галерију уграђено је 1000 кубика камена, извађеног из мајдана на другој страни клисуре, као и 52 t цемента. Приступна стаза, дужине око 200 m, проширена је на 70–140 cm и поплочана каменом. Ова акција имала је свој одјек у медијима – новинским чланцима и телевизијским прилозима – а том приликом је, између осталог, саопштен низ нетачних и произвољних података о садржају и историји милешевских испосница, као и о току и учесницима истраживања. Напомињемо такође да при изради пројекта и његовом извођењу, аутор пројекта *Комплекс пећинских испосница манастира Милешеве*, као и истраживачи локалитета – потписници овог рада, ни на који начин нису били консултовани.

Литература

Богдановић Д. (прир.) 1986, Свети Сава, *Сабрани списи*, Београд.

Давидовић М. 2016, *Српски скрипторији од XII до XVII*, Свет српске рукописне књиге (XII–XVII век), ур. З. Ракић, И. Шпадијер, Београд, 49–68.

Живојиновић М. 1972, *Светогорске келије и пиргови у средњем веку*, Београд.

Жура Г. А. 2004, *Пештерните цркви во Охридско-преспански регион – Р. Македонија, Р. Албанија, Р. Грција (The Cave Churches in the Ochrid-Prespa Region)*, Струга.

Мирковић Л. 1934, *Скитски устави св. Саве*, Браство 28, 52–68.

Могаричев Ю. М. 1997, *Пещерные церкви Таврики*, Симферополь.

Николова Б. 2010, *Монашество, манастири и манастирски живот в средновековна България, Том I – Манастирите, Том II – Монасите*, София.

Папахрисанту Д. 2003, *Атонско монаштво. Почеци и организација*, Београд (Παπαχρυσάνθου Δ. 1992, *Ὁ Ἀθωνικός μοναχισμός ἀρχές καίὀργάωση*, Ἀθήναι).

Павловић Д. Ст. 1962, *Цркве брвнаре у Србији*, Београд.

Поповић Д. 1998, *Средњовековне пећине-испоснице у призренском крају – претходна истраживања*, Историјски часопис XLIV, 129–154.

Поповић Д. 2002, *Пећинске цркве и испоснице у области Полимља – досадашњи резултати и правци даљег проучавања*, Милешевски записи 5, 47–61.

Поповић Д. 2002а, *Пештерни споменици у средњовековној Србији – резултати и правци истраживања*, Гласник Друштва конзерватора Србије 26, 105–108.

Поповић Д. 2004, *Монах – пустињак*, Приватни живот у српским земљама средњег века, ур. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд, 552–585.

Поповић Д. 2007, *„Пустиње“ и „свете горе“ средњовековне Србије – писани извори, просторни обрасци, градитељска решења*, Зборник радова Византолошког института XLIV, 253–274.

Поповић Д. 2012, *Исихастирије манастира Ђурђеви ступови у Будимљи*, Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, ур. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд, 323–338.

Поповић Д. 2012а, *Комплекс манастира Шудикове*, На траговима Војислава Ј. Ђурића, ур. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд, 379–395.

Поповић Д., Поповић М. 2015, *Келије манастира Св. Николе у Дабру*, ПЕРІВОЛОΣ, Зборник у част Мирјане Живојиновић, ур. Б. Миљковић, Д. Џелебџић, Београд, 177–187.

Поповић Д., Тодић Б., Војводић Д. 2011, *Скитови и келије манастира Дечана*, Београд.

Поповић М. 2009, *Комплекс Житинског манастира у Полимљу*, Саопштења XLI, 25–44.

Поповић С. 1994, *Крст у кругу. Архитектура манастира у средњовековној Србији*, Београд.

Свети Сава 1998, *Сабрана дела*, прир. и прев. Т. Јовановић, Београд.

Стојановић Љ. 1982, *Стари српски записи и натписи*, I–VI, репринт, Београд.

Суботић Г., Јеромонах Јустинос 2017, *ZABORDA*. Το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα, Београд.

Темерински С. 1986, *Горња испосница у Савову код Студенице*, Осам векова Студенице, Београд, 257–260.

Ханджийски А. 1985, *Обители в скалах*, София.

Цуњак М. 2000, *Светиње Горњачке клисуре*, Смедерево.

Чанак-Медић М., Кандић О. 1995, *Архитектура прве половине XIII века. Цркве у Рашкој (Црква Вазнесења Христовог у Милешеви)*, Београд.

Шкриванић Г. 1974, *Путеви у средњовековној Србији*, Београд.

Шпадијер И. 2014, *Светогорска баштина. Манастир Хиландар и стара српска књижевност*, Београд.

Шпадијер И. 2014а, *Свети Петар Коришки у старој српској књижевности*, Београд.

*

Δρανδάκης Ν. 1987–1988, *Σπηλαιώδες ναοί Λακωνίας βυζαντινών χρόνον*, Πρακτικά Γ΄ Διεθνού Πελοποννησιακόν, Άθήναι, 213–218.

*

Bradly I. 2012, *Water: A Spiritual History*, London etc.

Chadzidakis M., Sofianos D. 2012, *The Great Meteoron. History and Art*, Athens.

Ćurčić S. 2006, *Cave and Church. An Eastern Christian Hierotopical Synthesis*, Hierotopy, The Creation of Sacral Spaces in Byzantium and Medieval Russia, ed. A. M. Lidov, Moscow, 216–236.

Malamut E. 1993, *Sur la route des saints byzantins*, Paris.

Morris R. 1995, *Monks and laymen in Byzantium, 843–1118*, Cambridge.

Nikonanos N. 1989, *Meteora. A Complete guide to the Monasteries and their History*, Athens.

Nikonanos N. 2008, *The Mountain of Cells*, Routes of Faith in the Medieval Mediterranean: History, Monuments, People, Pilgrimage Perspectives, ed. E. Hadjitryphonos, Thessaloniki, 290–295.

Popović D., Popović M. 1999, *The Cave Lavra of the Archangel Michael in Ras*, Starinar XLIX–1998, 103–130.

Popović D. 2009, *Desert as Heavenly Jerusalem: The Imagery of a Sacred Space in the Making*, New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces, ed. A. Lidov, Moscow, 151–175.

Popović D. 2012, *The hesychasteria of the monastery of Mileševa*, Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Vol. II, Sofia, 22–27 August 2011, 90.

Talbot A.-M. 2001, *Les saintes montagnes à Byzance*, Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident, études comparées, ed. M. Kaplan, Paris, 263–318.

Talbot A.-M. 2002, *Byzantine Monastic Horticulture: The Textual Evidence*, Byzantine Garden Culture, ed. A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolsche-Bulmahn, Washington, 37–41.

Talbot A.-M. 2003, *Pilgrimage to Healing Shrines: The Evidence of Miracle Account*, Dumbarton Oaks Papers 56, 153–169.

Weinryl I. (ed.) 2018, *Agents of Faith: Votive Objects in Time and Place*, New Haven.

Danica I. Popović
Marko Đ. Popović

THE HERMITAGES OF THE MONASTERY OF MILEŠEVA

The hermitages of the monastery of Mileševa (near the town of Prijepolje, south-western Serbia) are located in the gorge of the Mileševka River about two kilometres from the monastery. They were created by adapting rock shelters in the northern vertical wall of the gorge beneath the medieval fortress of Mileševac. The site consists of three main components: the *Western Hermitage*, the complex known as *Savine vode* (Sava's Waters), and the *Upper Hermitage*. Archaeological survey and systematic investigation, requiring the assistance of a climbing team, was carried out in a few campaigns, during which the site's diverse and highly interesting elements, typical of anchoritic cave communities.

The *Western Hermitage*, which was used as a dwelling by anchorites, revealed two chronological phases. The earlier, medieval, *hesychasterion* was a wooden structure built on a massive retaining wall which sealed the entrance to a spacious cave. In the later phase, roughly dated to the 15th/16th century, a part of the cave was also used for dwelling purposes. This younger phase yielded a scant amount of potsherds and a few fragments of luxury, imported glass vessels. The main dwelling of the community was the hitherto inaccessible *Upper Hermitage*, a few-storey timber building on a stone substructure fronting a rock shelter. The *Upper Hermitage* was connected with *Savine vode* by a natural cave tunnel, ensuring its security and relatively easy supply with drinking water.

The *Savine vode* complex was a sacred area and place of worship. One of its caves serving as some sort of a chapel is still visited by pilgrims, who deposit their votive gifts there. In the cave opposite it is the "holy spring", traditionally believed to have healing powers. The site also yielded remains that suggest that there was a small wooden church. These remains, a double altar and a seat cut into the rock, are the only such examples in Serbian "rock architecture".

The *hesychasteria* of Mileševa are documented by a single piece of written evidence: a terse but eloquent note made in 1508 in a manuscript copy of the *Life of St Sava* penned by Theodosius of Hilandar, stating that the book was copied by *dijak* Vladislav "in the desert of St Sava". This statement confirms the view of researchers that medieval Serbian *hesychasteria* were not only places of seclusion for an ascetically disposed monastic elite but also centres of manuscript copying.

The Mileševa hermitages are important as an example of Serbian rock architecture, organically fitted into the natural setting. Their importance also stems from the fact that they illustrate the *kelliotic* way of life which, in medieval Serbia, was usually combined with coenobitism. This pattern of monastic life, of Athonite origin in nature and function, was introduced to Serbia by Sava of Serbia, the first head of the autocephalous church and the driving force behind organizing church and monastic life at the time of the first Nemanjić rulers. Given his pivotal role in designing the project for Mileševa, it may be assumed that the hermitages formed an integral part of his overall conception.

Бранислав Н. Тодић

Универзитет у Београду,
Филозофски факултет

Култ градачке ктиторке краљице и монахиње Јелене

Апстракт: *У вези са светачким култом краљице и монахиње Јелене († 8. фебруар 1314. године) постоје дубока неслагања, која се крећу од мишљења да је била „канонизована“ већ 1317. године, до тога да никад није добила култ. Увидом у познате и у још необјављене писане изворе може се установити да је стварање култа градачкој ктиторки започео архиепископ Данило II писањем Житија краљице Јелене десетак година после њене смрти, док је друге прославне саставе добила тек око 1600. године. Служба јој никада није била написана, због чега је и њен култ, у литургијском смислу, остао недовршен. Уприкос томе, Јелена је од почетка уживала изузетно, неретко култно поштовање, које је оставило значајне трагове у књижевности и уметности.*

Кључне речи: *краљица Јелена, манастир Градац, Србија, средњи век, светитељски култови, књижевност, иконографија*

О светачком култу краљице Јелене, жене краља Уроша I и ктиторке манастира Градац,[1] досад су изречена два потпуно опречна мишљења. Према једном, култ јој је званично успостављен 1317. године, само три године после смрти, заслугом рашког епископа Павла и уз сагласност тадашњег архиепископа и Архијерејског сабора.[2] По другом пак мишљењу, Јеленин култ није ни био заснован, док је посебан статус њених моштију одговарао поштовању које је као краљица и монахиња стекла узорним животом и оснивањем владарског манастира Градац.[3] Занимљиво је да су оба мишљења заснована на подацима и тумачењу истог извора, *Житија краљице Јелене* од архиепископа Данила II, због чега ћемо се – и не само зато – најпре задржати на овом саставу.[4]

Житије краљице Јелене,[5] сачувано у осам преписа од XVI до XVIII века,[6] представља дело сложене композиције, у којем се складно преплићу подаци из Јеленине биографије с опширним хагиографским излагањем. Први се надовезују на житија краљева Уроша и Драгутина (која су првобитно чинила једну целину): удаја за краља Уроша, рађање синова, Драгутиново збацивање оца, Јеленино добијање „државе“, подизање манастира Градац, њено замонашење, болест и смрт у Брњацима, сахрана у Градцу итд. Мада у структури житија немају носећу улогу, ови биографски подаци суштински учествују у грађењу Јеленине владарског лика: она је христољубива, благочастива и благоверна госпођа, кћи славних и богатих родитеља, супруга великог краља Уроша; Јелена се моли за синове, крепке и самодржавне краљеве, и саветује их да живе у духу братске љубави; моли се Богу (као на великој јектенији) за мир и тишину благоверних краљева српске земље; подиже Градац, угледајући се на христољубиве мужеве који су саградили храмове на славословије Божје и себи у вечни спомен; на самртном одру се моли Господу за

[1] О краљици Јелени је много писано, а знатно мање о њеном култу. Два одлична прегледна текста о овој краљици садрже и најважнију досадашњу литературу, Кандић 2005: 49–57; Томин 2014.

[2] Павловић 1965: 88.

[3] Поповић Д. 1992: 83.

[4] Начелно се може прихватити становиште да је *Житије* било написано у трећој деценији XIV века, Стојановић 1923: 102.

[5] *Житије* је објавио Даничић 1866: 56–101. Од важнијих радова о њему в. Трифуновић 1976: 3–71; Богдановић 1978: 85–96; Младеновић 1991: 261–264; Јухас-Георгиевска 1994: 11–30; Митић 1997: 61–76; Митић 2007: 49–57; Marjanović-Dušanić 2012: 127–130; Бојовић 2015: 139–144; Дојчиновић 2015: 151–164.

[6] Мак Даниел 1984: 42–43, 46; Мак Даниел, Петровић 1988: 18–19. Прегледао сам већину тих преписа и установио да сви имају доста стабилан текст, изузев преписа у Библиотеци Српске патријаршије из 1780. године (даље: БСП, Рс 51), који је Даничић у свом издању *Даниловог зборника* означио скраћеницом Кб.

синове и државу отачаства свога. Јеленин морални и духовни лик се, међутим, ступњевито гради према провереним облицима аскетике, а врхунац достиже подизањем манастира Градац,[7] па јој писац, не случајно, баш тада приноси своју похвалу. Њени подвизи постају жешћи после монашења: „Разгарајушти се о Господи, подклањајет вију своју под лакоје и маздаоје иго Христово, безмлствујушти ва васацем исправљенији дан и ношт, не вкушајушти ва сласт сна, ни покоја дајушти телу својему“.[8] Јеленино духовно уздизање, слојевито у облицима, драматично у изразима и најчешће есхатолошки обојено, остварено је складним слагањем молитава, плачева, унутрашњих монолога и разговора с душом, поучења, покајничких исповедања и похвала, што тексту даје напрегнутост и повишену осећајност.[9]

Архиепископ Данило II је подробно описао смрт краљице и монахиње Јелене. Боравећи у свом двору у Брњацима, она је пала у тешку болест и, предосећајући смрт, позвала епископе, игумане и све „силне“ државе своје да дођу и виде њено успење. Они су, окруживши одар краљице, започели надгробна пенија, епископ рашки Павле ју је причестио и Јелена се последњи пут помолила „о васеј државе отачаствија јеје“. Пошто је (8. фебруара 1314. године) предала дух Господу, епископи су опремили њено тело и пренели га у манастир Градац. Ту је краљ Милутин над телом мајке учинио „велики плач и риданије“, завршен похвалом, и с архиепископом Савом III положио га у припремљени гроб.[10] Кад су протекле три године од њене смрти – наставља Данило – Јелена се јавила неком од „избраних“ монаха, заповедивши му да изваде њено тело из земље. Градачки игуман и братија су о таквом јављању блажене Јелене обавестили рашког епископа Павла и замолили га да дође у њихов манастир. Јелена је, иначе, имала овог епископа за духовног оца („ва место плтороднаго отца“), коме је „ва животе завештала о таковом знаменији тела јеје“. После свенонћне службе, епископ је ујутру изговорио молитву над Јелениним гробом, „и тако отврзаше раку, идеже бе погребено тело јеје ва земљи, и обретоше је јако ва росе лежеште цело нерастлимо, Божијем повеленијем ничтоже вређено“. Оно је затим, уз певање псалама и надгробних песама, извађено из гроба и положено у кивот до олтарских двери, пред иконом Христовом, где лежи „и до сего дне“.[11]

Живот краљице и монахиње Јелене, како га је описао архиепископ Данило II, живот испуњен подвизавањем, молитвама, сузама, милостињама и другим добрим делима, њена блажена смрт, откривање нетљеног тела и преношење у кивот, „удивљајушти уми васем зрештим“, навели су Леонтија Павловића да успостављање Јелениног култа веже за 1317. годину и одлуке рашког епископа Павла, архиепископа Саве III и Архијерејског сабора.[12] Исцрпна хагиолошка истраживања, којима је немали допринос дала и српска наука, нису, међутим, потврдила Павловићев закључак. Источнохришћанска пракса увођења неке особе међу свете је подразумевала много сложенији поступак, који је могао да траје врло дуго и пролази кроз више раздобља. Он је код Срба био чак и сложенији, понекад и дуготрајнији, примењен први пут при стварању култа светог Симеона, који је постао и непревазиђени образац, нарочито у случајевима успостављања владарских култова.[13] Поменути образац је у знатној мери био поновљен и у заснивању култа краљице Јелене. Поступак „канонизације“ се начелно може пратити на плану тзв. народне побожности, односно спонтаног уважавања неке особе унутар локалне заједнице, као израз благочашћа те особе, и на хагиолошко-литургијском плану, који је пред-

[7] Трифуновић 1976: 43.

[8] Даничић 1866: 84. Овде и даље српскословенски текст наводимо у фонетској транскрипцији.

[9] Трифуновић 1976: 42–54; Богдановић 1978: 89–90.

[10] Даничић 1866: 87–94; в. и Станојевић 1923: 65–69 (*Смрт краљице Јелене*); Трифуновић 1976: 27–29; Поповић Д. 1992: 82–83; Марјановић-Душанић 2007: 143–145, 238–239.

[11] Даничић 1866: 99–100 (текст наводим без каснијих додатака који се налазе у препису БСП, Рс 51).

[12] Павловић 1965: 85–88 (аутор је начинио омашку с именом Саве III, јер је овај умро 1316, а нови архиепископ, Никодим, изабран је у мају 1317. године).

[13] Од радова важних за ову тему неизоставни су Мирковић 1927: 161–177; Костић 1936: 132–209; Трифуновић 1970в: 11–20; Трифуновић 1987: 65–70; Поповић Д. 2006: 41–73 (*О настанку култа светог Симеона*), 121–142 (*Култ краља Драгутина – монаха Теоктиста*), 143–183 (*Свети краљ Стефан Дечански*); Поповић Д. 2013: 573–583.

[14] Шпадијер 1997: 80–81.

[15] Поповић Д. 1992: 82.

[16] Радојичић 1942: 11; Маринковић 1978: 12; Мак Даниел, Петровић 1988: 17; Хафнер 1991: 131; Мак Даниел 1991: 218; Јухас-Георгиевска 1994: 11.

[17] В. критику таквог мишљења Thomson 1993: 115, n. 81.

[18] Она је у *Даниловом зборнику* само једном названа светом, и то у *Житију краља Милутина*: краљ одлучује да подигне Бањску, „савештав са светоју и блаженоју материју си, јеште живоју суштеју, монахијеју Јеленоју, и с плтородним си братом краљем Стефаном, и с преосвештеним архиепископом Савом Третим“, Даничић 1866: 149. Тај потпуно усамљен Јеленин светачки назив, употребљен уз атрибут *блажена* за још живу монахињу, могао би бити познији додатак, посебно ако се има у виду да је Милутиново житије претрпело знатне накнадне интерполације.

[19] Дојчиновић 2015: 157.

[20] Трубачёв 2002: 352.

[21] Даничић 1866: 50–52.

[22] Даничић 1866: 57, 58, 59, 60 и даље.

[23] Даничић 1866: 106, 130, 131, 141 и даље.

[24] Даничић 1866: 234, 236, 237 и даље; 234, 238, 263, 264 и даље. У Арсенијевом житију, као ни у житијима осталих архиепископа, не узимамо у обзир реч *свештељ*, будући да је то општи назив за епископа.

[25] Даничић 1866: 280, 281, 282, 283 и даље.

[26] Даничић 1866: 293, 294, 295 и даље; 315, 316, 317 и даље.

[27] Ова двојица су и у службама блажени (или преблажени) и свети, Трифуновић 1970: 8, 18, 26, 28, 34, 52, 56, 58.

[28] Даничић 1866: 4, 46, 111, 117, 121, 136, 149, 234 и даље.

стављао црквено заснивање култа и његово целовито упражњавање. Поступак у најопширнијем виду има више раздобља: светитељ после „објављивања“ добија стихире и име му се прилаже служби неког старијег сродног светитеља; мошти му се, ако су нетљене, подижу из гроба, полажу у кивот и излажу „свима на виђење“; новом светитељу се састављају тропари и кондаци, пространо и, обично на основу њега, пролошко или синаксарско житије; завршни чин литургијско-химнографског прослављања представља служба или акатистија. На овако сложеном путу уобличавања култа могу изостати неке деонице или неки појавни облици, као што и редослед настајања култних састава може бити различит,[14] али су чудотворења – као очигледна потврда благочашћа – и служба – као најпотпунији вид литургијског прослављања – били, бар у српској средини, неопходни изрази и услови светитељства.

С обзиром на то да у случају краљице Јелене баш они изостају, Даница Поповић је оправдано закључила да Јелени није ни био заснован светачки култ.[15] Више историчара књижевности, међутим, доводи *Житије* у непосредну везу с Јеленином „канонизацијом“,[16] што се може само начелно прихватити, али не и њихово становиште да је писање *Житија* било последица те „канонизације“.[17] Наиме, не може се усвојити у првом реду зато што су у *Житију* потпуно изостављена чуда, кључна знамења сваког светитељства, па и Јелениног.

Одавно је уочено и да се Јелена нигде у *Житију* не назива светом, него само блаженом.[18] Не можемо прихватити мишљење да је у њему атрибут *блажена* употребљен као стилска варијација за одредницу *света* и да се између те две лексеме може ставити знак једнакости.[19] Наиме, придев *блажени* (*μακάριος*) поседује у источнохришћанским текстовима више значења и никада није исто што и *beatus* у Западној цркви, повезан с поступком беатификације. Реч може бити, али ретко, део имена неког светог; чешће се користи за епископа који још није рукоположен у то звање, за неког ко још није претрпео мученичку смрт (мученици) или није достигао пуну светост (преподобни и остали). Тако се најчешће назива човек који испуњава јеванђељска блаженства, који живи по јеванђељским заповедима и води живот испуњен врлинама.[20]

Због таквих разноврсних значења речи *блажени*, најпоузданији ће бити увид у то када и како архиепископ Данило II користи атрибуте *блажени* и *свети*, и да ли их употребљава као синониме. Одмах треба рећи да он у својим делима веома често користи атрибут *блажени*, како за лица која су добила култ, тако и за остала, што, међутим, није случај и с атрибутом *свети*. Тако се краљ Драгутин у *Житију* назива блаженим тек после монашења и добијања имена Теоктист;[21] краљица Јелена је увек блажена;[22] краљ Милутин исто тако.[23] Архиепископ Арсеније се у *Житију* до смрти углавном назива блаженим, а касније искључиво светим;[24] архиепископ Јоаникије је једино блажени;[25] архиепископ Јевстатије се у почетку, слично Арсенију, назива блаженим, а после првих светачких знамења на његовом гробу – једино светим.[26] Из овог прегледа Данилових житија недвосмислено излази да писац једино блаженим назива краљеве и архиепископе који нису имали светачки култ (Драгутин, Јелена, Милутин и Јоаникије), док су они с култом (Арсеније и Јевстатије, којима је сам Данило написао службе) обично до смрти блажени, а након тога искључиво свети.[27] Наравно, у Даниловим житијима су свети и Симеон и Сава,[28] а једном је, у *Житију краља Милутина*, и архиепископ Арсеније поменут међу светима („моли-

твами угодник својих, светаго Симеона и Сави, и архијереја Христова светаго Арсенија“).[29]

Закључак да блажена Јелена није у време писања *Житија* имала развијен култ – као, уосталом, ни краљеви Драгутин и Милутин и архиепископ Јоаникије – потврђују и остале, већ уочене чињенице. У њиховим житијима се уопште не помињу чуда, нити им се упућују молитвени зазиви као светима, што је сасвим другачије у житијима и службама светих Арсенија и Јевстатија, где су описана и њихова чуда, а они се умољавају да вернима буду топли заступници пред Христом.[30] Богоугодни животи и блажене смрти Драгутина, Јелене и Милутина, у житијима двоје последњих и њихова посмртна јављања, отварање гробница, налажење нераспаднутих тела и преношење у кивоте пред олтарском преградом јесу важна раздобља у настанку њихових култова, али и још далека од завршног литургијског обликовања. Њихова житија су и композиционим склоповима, и поетиком и садржајем права хагиографска дела, што значи да их је архиепископ Данило II и писао за потребе култа.[31] Уз то, начин на који су у њима изложени „житија“ и „жизн“ краљице и њених синова поуздано сведочи о почетном раздобљу њиховог светачког прослављања, али с обзиром на то да се они до тада нису „објавили“ чудима нити другим знацима светитељства, Данило II је, као изврсни познавалац култне праксе, уз њихова имена изоставио светачке атрибуте. Никако се, међутим, не може спорити да су Даниловим житијима биле постављене неопходне и важне основе њиховом будућем и потпуном култном прослављању.

Јелена је својим узорним животом, монашењем и нетљеним телом убрзо стекла уважавање, које се граничило с култним, премда није одмах добило и виши, литургијски облик. Видљиви знаци таквог поштовања су, изгледа, остали везани за дворску средину, манастир Сопоћане и, без сумње, за Градац, о чему, међутим, нема сачуваних доказа. У цркви манастира Грачанице, задужбини њеног сина Милутина, Јелена је већ око 1320. године добила портрет, обележен владарском титулом („превисока и самодржавна краљица“), коју је носила и после замонашења, али је насликана као монахиња с великосхимничким аналавом (сл. 3), што је у складу са Даниловим податком о њеном двоструком монашењу. На грачаничком портрету је и први пут означена као света.[32] Јелена је исто тако, као света великосхимница, насликана и у спољној припрати Сопоћана (1343), манастиру за који је била вишеструко везана.[33] И у једној и у другој цркви је приказана са супругом, замонашеним краљем Урошем, који је такође обележен као свети. Светитељске ознаке, међутим, нипошто нису одраз њиховог стварног светачког статуса већ израз нарочитог уважавања и благочашћа, можда и припадности њихових носилаца светородној династији.[34]

Изванредну потврду нашем мишљењу о томе да прве деценије после Јеленине смрти чине тек почетно раздобље њеног светитељског прослављања представља боље документован пример њеног унука, краља Стефана Дечанског.[35] И он је десетак година након смрти из пера Даниловог ученика добио житије, у коме се не помињу било каква Стефанова чуда. И његов је гроб био отворен (1343), и његове су мошти нађене целе и биле пренете у кивот пред олтарском преградом, изнад кога је насликан Стефанов лик (будући да је баш тада било у току осликавање дечанске цркве), и он је, најзад, на портретима, у натписима и повељама каткад називан светим. Све су то, међутим, била само прва знамења светитељства, односно прелазно

[29] Даничић 1866: 117. То би, ако није интерполација, указивало на чињеницу да је архиепископ Данило култне саставе Арсенију написао пре Милутиновог житија. Додајмо и то да писац реч *свети* редовно користи на одговарајућим местима; у *Житију краљице Јелене*, на пример: свете молитве, свето јеванђеље, свето Божје име, (Пре)свети дух, свети град (Јерусалим), (пре)света Богородица, свете књиге, свети храм, свете мошти, свето место и дом свети (манастир), (Пре)света Тројица, Свети Никола (црква), Свети Стефан (манастир и црква), свете тајне (причест), свети и велики цар Андроник, Даничић 1866: 57–61, 64–65, 70–71, 75–84, 87–89, 92–94, 96–101. Данило обично и тело покојника назива светим, Даничић 1866: 158, 262, 289–290, 314. Занимљиво је, међутим, да то не каже и за тело краљице Јелене, коме ће тај атрибут додати непознати преписивач Јелениног житија у XVIII веку, у опису подизања њених моштију из гроба: „и тако откривше раку, идеже лежаше свјатоје тело блаженија..., и по сем иземше из гроба свјатија јеја мошчи“, БСП, Рс 51, л. 133а.

[30] Даничић 1866: 264–267, 315–318; Трифуновић 1970: 2, 10, 12, 14 и даље; 50, 52, 54 и даље.

[31] Трифуновић 1976: 16–25; Богдановић 1978: 88–89.

[32] Радојчић 1934: 44; Тодић 1999: 76.

[33] Краљица Јелена је у Сопоћанима, задужбини свога мужа Уроша I, два пута била насликана на старијим фрескама. Ту је пренела мошти архиепископа Јоаникија, живописала новообразовани параклис Светог Николе на јужној страни цркве и даровала манастиру скупоцену ставротеку, Miklosich 1858: 70; Даничић 1866: 289–291; Радојчић 1934: 23–25, 55; Радојчић 1966: 120; Михаиловић, Новчић 2016: 17–18. У *Сопоћанском зборнику*, чије је преписивање наручено 1526. године, од Данилових састава су се, нимало случајно, нашла само житија краља Уроша, краља Драгутина и краљице Јелене, Петровић 1991: 204–205.

[34] Ни много каснији портрети краљице Јелене, у манастиру Ораховици (1594) и цркви Успења у Градишту (1620), насликани у Лози или у низу српских владара, под јаким утицајем родослова, не представљају ликовни одраз њеног светитељства, в. Ђурић 1960: 279; Кучековић 2007: 122.

[35] Тодић, Чанак-Медић 2005: 34–35; Поповић Д. 2006: 143–183 (*Свети краљ Стефан Дечански*); Марјановић-Душанић 2007: 337–368; Тодић 2012: 116–120.

раздобље у стварању Стефановог култа, о чему нарочито добро сведочи његов портрет над кивотом. Стефанов култ ће литургијски бити потпуно исказан тек око 1400. године, кад је игуман Григорије Цамблак написао дечанском светитељу све потребне култне саставе: опширно житије,[36] пролошко житије и, што је најважније, аколутију. Од тога часа Стефан Дечански има све светачке атрибуте и све прославне текстове, он се богослужбено прославља и спомен му се уноси у синаксаре.

Култ свете краљице Јелене задуго није добио такве, чак ни сличне литургијске облике. Израз њеног неспорног поштовања, у коме видимо заметке култа, представља и *Служба светом краљу Милутину*, коју је у последњој деценији XIV века написао патријарх Данило III и у службу укључио похвалне стихове Милутиновој мајци Јелени и брату Драгутину. Јелена је у њој славна и часна, прекрасна, богомудра и богоизабрана, али не и света.[37] У синаксарском житију *Службе* она се, међутим, изједначава с Милутином у светости: свети краљ се умољава да са „по плти братом“ и „материју својеју прекрасноју Јеленоју“ посредује пред Христом за своје људе и отачаство против безбожних Агарена и да заједно дарују победу владару, будући да су утврђење у вери и благочашћу, топли чувари и крепки заступници. Потрудимо се стога – позива писац – да с љубављу прићемо раци моштију ваших светих и топло је целивајући, велегласно завапимо: „о свети, светлости светих улучити се сподобисте се, сподобите и нас улучити чести достојанији ваших“.[38] Овакве исказе и уопштавања Данила III не бисмо смели схватити дословно, као ни речи да њихове свете мошти почивају у једној раци, утолико пре што литургијски култ Драгутина и Јелене другим изворима није био потврђен. Они су једино израз општег поштовања према Милутиновој светој лози, а у сврху заједничког календарског прослављања Милутина, Драгутина и Јелене биће искоришћени много касније, тек у XIX веку.

Стварање култа краљице и монахиње Јелене, започето *Житијем* од архиепископа Данила II, могло би се понајпре очекивати у манастиру Градац, где су њене мошти лежале у кивоту пред иконостасом, али су наша знања о овом манастиру од XIV века толико оскудна[39] да се о томе не могу износити чак ни претпоставке, а камоли сигурнији закључци. Оно што изгледа извесно јесте да се монашки живот у овој обитељи непрекидно одржавао, мада је манастир временом веома осиромашио, црква му је била оронула, број монаха се смањио на неколицину и пред крај XVI века се свео само на једног калуђера. Тада је и започела његова прва већа обнова. Најнужније поправке цркве обавили су 1589. године калуђери из Ђурђевих ступова, који су, изгледа, и увећали градачко братство.[40] Убрзо затим је бригу о манастиру преузео рашки митрополит Висарион,[41] који је о томе оставио опширан запис у једном градачком рукописном *Богородичнику*.[42] Мада је тај запис добро објављен,[43] због његове важности поново га публикујемо према нашем читању.[44]

и сїю книгѫ приложих[ь] ѩ(о)л(ь)бник(ь). и ап(о)с(то)лъ.[45]

† Иже въ троици славимыи б(ог)ъ, бл(а)гонзволи ѯкрас(и)ти с(вѣ)тѫю цр(ь)ковь. различ҃н(ы)ими книгами. тѣмже б(о)жїемь бл(а)говолѣнїемъ изволи се и мнѣ смѣренномѹ митрополитѫ рашкомѹ кѹръ висарїѡнѫ прїити въ монастир҃ъ създаны великѡмѹ[ь] (л. 11б) кралицѡмѹ[ь] въсеѥ сръбскые и помориъскые землѥ еленѡмѹ[ь]. храмѹ[ь] бл(а)говѣщенїа прѣс(вѣ)тые б(огороди)це. и нагохѫ҃ло шт(ь) старинѣ що сѫ господа стара приложила и ѯкрасила съ с(вѣ)тоѭ ктиторицоѭ[ь]. книге и разлике бѣлеге. що є была приложила храмѹ бл(а)говѣщенїа. на мѣсте зовомо гр(а)дацъ. на славословїе иж(є) въ троици славимааго б(ог)а и прѣч(и)стѣи т(о)го ѩ(а)тери. и

[36] Прво *Житије Стефана Дечанског* од Даниловог ученика је више владарски животопис него хагиографски текст и он, за разлику од Данилових житија, није ни изблиза задовољавао норме култног прославног састава. Због тога Григорије Цамблак пише светом краљу Стефану друго житије, хагиографско у сваком погледу. Писац у њему говори и о Стефановим чудима, од којих би се нека збила веома рано, али у њиховом хронолошком тумачењу треба задржати највећи могући опрез.

[37] Ћоровић 1929: 67–68, 74, 79–81.

[38] Ћоровић 1929: 66.

[39] Кандић 2005: 209–212.

[40] Стојановић 1902: бр. 805.

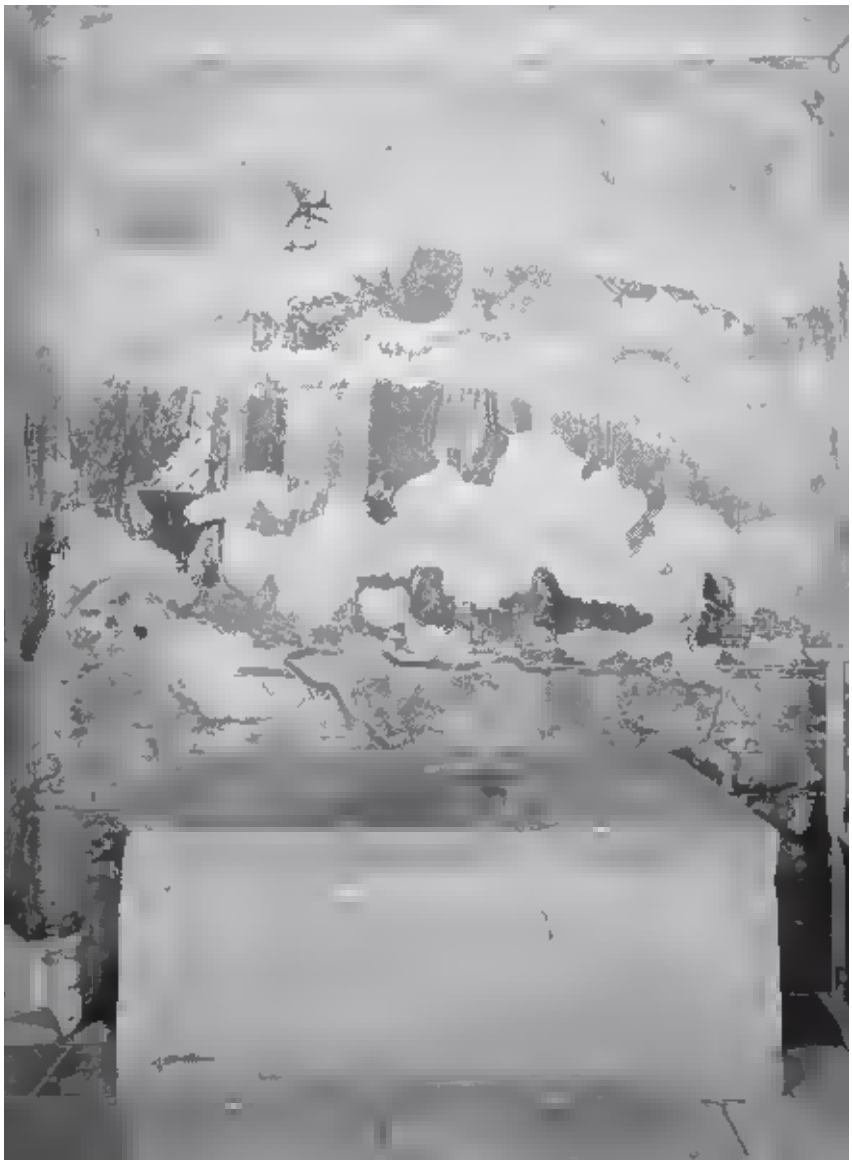
[41] О овом митрополиту се веома мало зна. Био је родом из Пиве и тамошњем манастиру је у непознато време даровао примерак *Псалтира*. Једини датирани податак о њему потиче из 1597. године, кад је осветио цркву Светог Николе у Кузмичеву. Помиње се и у *Соподанском поменику*. Рашком епархијом је управљао око 1600. године, после митрополита Тимотеја (девета деценија XVI века), а пре Силвестра II (који је поменут 1609), Стојановић 1923а: бр. 6366; Калић, Поповић М. 1988: 64; Поповић М. 1995–1996: 118; Тодић 2002: 290.

[42] Књигу је манастиру Градац поклонио митрополит Висарион, одакле је највероватније однета кад је манастир запустео, а 1738. године је од неког црквеног великодостојника („от господствующе над нами“) откупио Василије, проигуман манастира Довоље, Стојановић 1903: бр. 2744. Књигу је у Довољи нашао Александар Гиљфердинг и однео у Русију; сада се налази у Руској националној библиотеци у Санкт Петербургу (даље: РНБ) и носи сигнатуру Гильф. 31. *Богородичник* је уобичајеног састава, исписан на листовима од 1а до 122б. Иначе, књига има укупно 123 листа, подељених у 16 свешчица од по 8 листова; од последње свешчице су сачувана само три листа. Висарионов запис почиње испод завршетка основног текста књиге (л. 122б) и завршава се на л. 123а. Рукопис је исписан на хартији, полууставом XVI века, Мошин 1958: 413.

[43] Стојановић 1903: бр. 4329. На овај запис је, иначе, скренула пажњу Кандић 2005: 212, а опширно га је коментарисала Пејић 2015: 192–193.

[44] Скраћенице под титлама разрешавамо у округлим заградама, испуштена слова допуњујемо у усправним заградама, а задржавамо велика слова и оригиналну интерпункцију.

[45] Ово је требало да дође на крај набрајања приложених књига; будући да је пропустио да их тамо унесе, митрополит је испуштене речи исписао пре почетка записа.



1. Надгробни саркофаг краљице Јелене и ктиторска композиција, манастир Градац, после 1276. године

1. Grave sarcophagus of Queen Jelena and the endower's composition, Gradac Monastery, after 1276

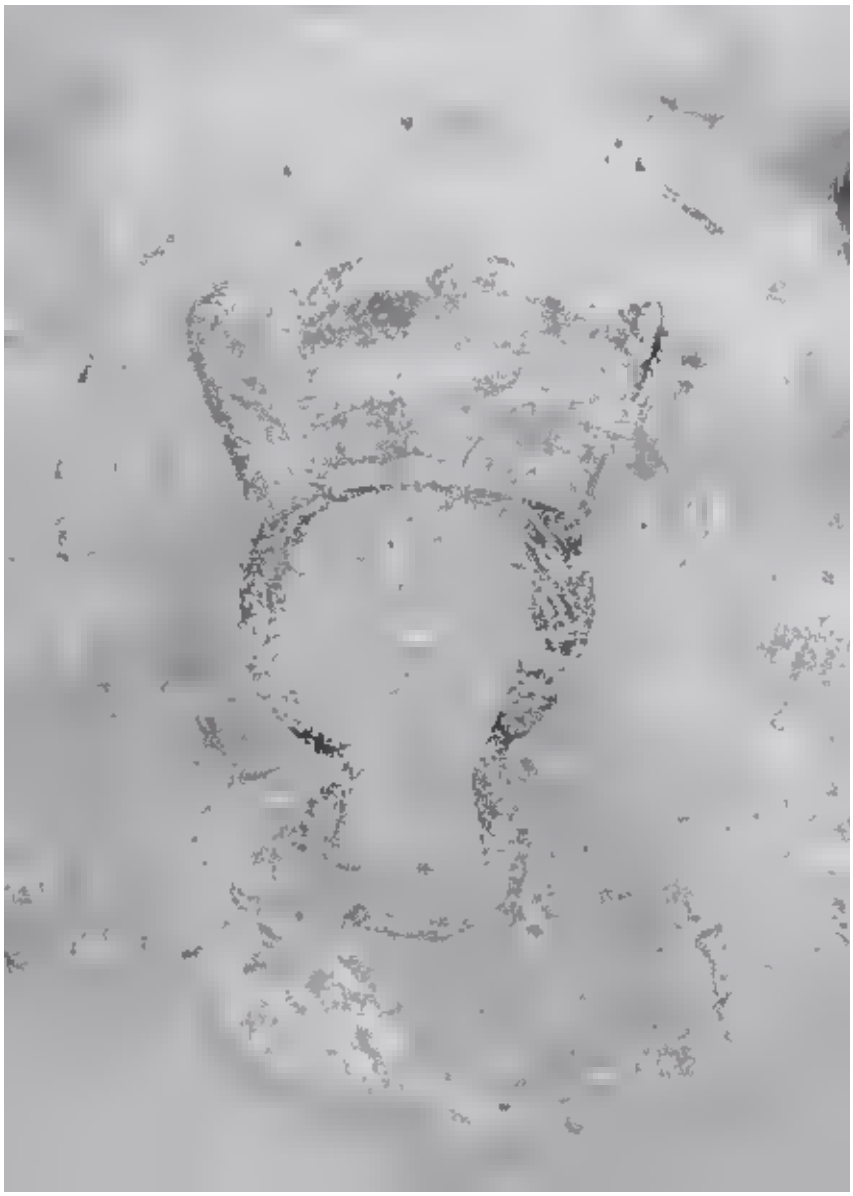
[46] РНБ, Гильф. 31, л. 122б–123а.

вѣсе бѣше коначнѣ похарано и не бѣше ни книге на слѫжбѫ ни сасѫда келїе вѣсе бѣхѫ пале и разорил(є) се до wснованїа. помощїю б(о)жїею и м(о)л(и)твами прѣп(о)добные м(а)тере. потащахомо се въ сїе прискрѣбно врѣме. да поновы[мо] и приложимо с(ве)томѫ манастирѫ колико сило възможны. не пощ(є)дети wт(ь) нашего имѣнїа. книгами и сѫсѫды и иными потрѣбами. пръвее келїю wт(ь) wснованїа съградисмо на испокоенїе слѫжещим[ь] с(ве)томѫ манастирѫ и ч(ь)стнѣ иночаствѫющим[ь]. потом[ь] приложих[ь] слѫжабные книгы ев(ань)г(є)лїе ѱалтиръ w(хтои)х(ь). пръваго гл(а)са чьръноевика и петогласник҃, съборник[ь] божидаров(а)цъ. ѱаломникь и житїе с(ве)тѣ еленѣ летѫргїю божидаровѣ формѣ. и еще помощїю б(о)жїею и м(о)л(и)твами прѣп(о)добнїе. ѕнапрѣдъ что възможни вѫдемо приложикемо. и wт(ь) сих[ь] книга ако кто дрѫзнѣ вражимъ навождењемъ wт(ь)нимити wт(ь) хр(а)ма бл(а)говѣщенїа прѣс(ве)тые б(огороди)це. да є прок҃лѣть и да га є анаѳема и честъ да мѫ є съ июдом[ь] и съ wнѣмы иже реше расп҃ни расп҃ни. и да є проклет[ь] и wт(ь)лѫчень wт(ь) въселенскыхъ с(ве)т(ы)хъ wт(ь)цъ. и да мѫ є съпар҃ница прѣс(ве)таа б(огороди)ца и прѣп(о)добна м(а)ти на в҃торѣмъ пришасътвїю, аминъ аминъ[ь] аминъ (л. 123а).[46]

Судећи према облику и садржини записа, Висарион је био образован владика и неспорно велики књигољубац, јер је поседовао сва издања Цетињске штампарије и нека из штампарије Божидара Вуковића, као и знатан фонд рукописних књига, које је даровао

2. Краљица Јелена, детаљ, манастир Градац, после 1282. године

2. Queen Jelena, a detail, Gradac Monastery, after 1282



манастиру Градац.[47] Он је затекао манастир у јадном стању, мада су се у њему изгледа још налазиле књиге и разноврсни трагови („белеге“) онога што су Градцу прилагали његова ктиторка и „стара господа“. Висарионову пажњу је нарочито привукла краљица Јелена, о којој се обавештавао на основу онога што је видео у манастиру или читао у краљичином *Житију* од архиепископа Данила II.[48] Јеленину владарску титулу – „велика краљица све српске и поморске земље Јелена“ – могао је најпре да види на њеном портрету у градачкој ктиторској композицији (сл. 1–2), у којој више нема никаквих натписа.[49] Претпостављамо да митрополит Висарион на основу Даниловог састава, који у целини одише монашко-аскетским духом, пише о Јелени као монахињи и преподобној матери. Ако ништа друго, то житије му је дало повода да Јелену назове светом („света ктиторица“) и да само житије назове *Житијем свете Јелене*.[50] Висарион је као образован човек лако могао да осети култни карактер тога састава, као што је сигурно знао да житије јесте важно, али и недовољно за богослужбено прослављање градачке ктиторке. Да би њен светачки култ могао бити образован, морали су да постоје и други обавезни прославни састави.

[47] Пејић 2015: 192.

[48] Пејић 2015: 192.

[49] Поповић Д. 1992: 84–85. Јелена има титулу велике краљице и на портрету у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима (1283–1285), споменику који је хронолошки најближи фрескама у манастиру Градац, Радојчић 1934: 27; Михаиловић, Новчић 2016: 23.

[50] Препис *Житија* је сигурно био начињен специјално за Градац, будући да се ни у једном познатом рукопису оно не налази одвојено, изван *Даниловог зборника*, целог или једног његовог дела, као што је поменути *Соборански зборник*.



3. Света краљица Јелена, детаљ, манастир Грачаница, око 1320. године

3. Holy Queen Jelena, a detail, Gračanica Monastery, around 1320

Претпостављамо да је заслуга митрополита Висариона што је Јелена неке од њих тада и добила.

На полеђини листа с Висарионовим записом у поменутом *Богородичнику* написани су, другом руком, али према дуктусу слова несумњиво у XVI или раном XVII веку, тропари и кондаци посвећени краљици Јелени (сл. 4).[51]

м(ѣ)с(є)ца фер҃вара .и҃. оуспенїе прѣподобн҃ніе м(а)тере наше влѣки срьбскїе кралице.

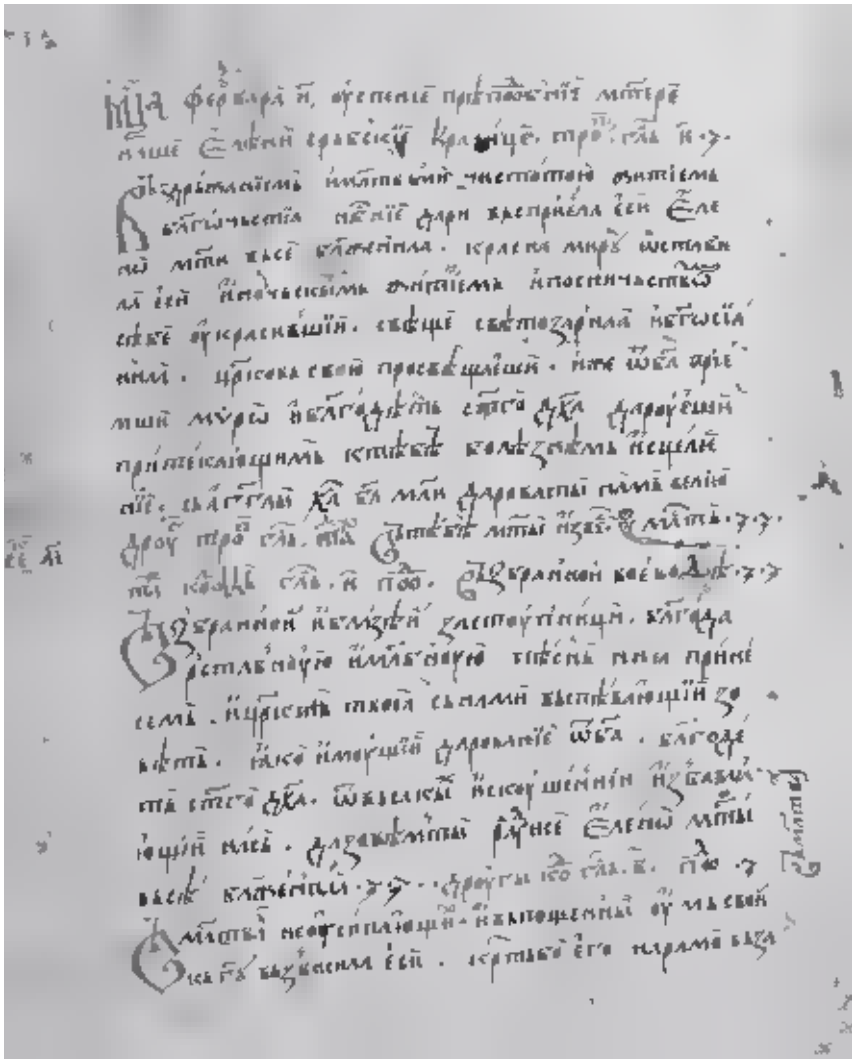
троп(арь). гл(а)сь .и҃.

Въз҃дрьжанїемь и м(о)л(и)твами чистотою житїемь бл(а)гочьстїа. н(є)б(є)снїе дари вьсприела еси вленѡ м(а)ти вьсебл(а)женн҃наа. красна мирѫ ѡставила еси иночьскымь житїемь и посничьствомь[ь] сѣбе оукрасивш҃їи. свѣще свѣтозарн҃наа и б(о)госнан҃наа. цр(ь)ковь свою просвѣщаеши. иже ѡт(ь) б(ог)а прїемши мирѡ и бл(а)годѣть с(вє)т(а)го д(оу)ха. дароуеши притекающимь к[ь] тѣбѣ болѣзнѣмь исцелєнїе. сь аг(ь)г(є)лы х(ри)с(т)а б(ог)а м(о)ли даровати намь велїю м(и)л(о)сть.

дроуг(ы) троп(арь) гл(а)сь. таждо(є) вь тѣбѣ м(а)ти извес(тно). сек(тємврїа) кг҃.

таж(де) ко(н)дак(ь) гл(а)сь .и҃ под(обн)о Възбран҃ной воєводѣ.

51 Постоје два тропара и два кондака, од којих други није цео, јер се очигледно настављао на следећем листу, који није сачуван, в. нап. 42. То даје повода претпоставци да су се на несачуваним листовима 16. свешчице налазили још неки састави посвећени градачкој ктиторки, можда њено пролошко житије.



4. Тропари и кондаци преподобној краљици Јелени, РНБ, Гиљф. 31, л. 123б, око 1600. године

4. Hymns and collect-hymns dedicated to Venerable Queen Jelena, Saint-Petersburg, NLR, Gilf. 31, fol. 123v, around 1600

Въз҃бран҃ной и блазѣй застоупн҃ици. бл(а)годар҃ставн҃ою и и(о)л(ь)бн҃ою пѣсн҃ь н҃ша принесемь. и цр(ь)кви твоꙗ сь нами въспѣвающїи зовѣть. ꙗко имоущїи дарованїе шт(ь) б(ог)а. бл(а)годеть с(вѣ)т(а)го д(оу)ха. шт(ь) вьсакыхъ[ь] искоушен҃нїи изъ҃бавлꙗющїи нась. да зовемъ҃ ты рад(о)уи се вленѡ и(а)ты вьсѣбл(а)жен҃наа.

дроугы ко(н)д(акь) гл(а)сь .в҃. под(обн)о. Въ и(о)л(н)твах(ь)

Въ и(о)л(н)твах(ь) неоусыпающихъ[ь]. и вь пощен҃ны оумь свой кь г(оспод)ꙋ вьз҃вьсила есн. кр(ь)сть бо его на рамо вьза [...] (123б).

Заглавље, тропари и кондаци су састављени по свим синаксарско-химнографским правилима: испред њих су исписани мелодијски глас и, осим првог тропара, почеци познатих ирмоса, који су служили као ритамско-појачки углед за строфе које су следиле. Стихови су одвајани тачкама.

Сачувани тропари и кондаци краљици Јелени не представљају потпуно оригиналне саставе. Од другог тропара су наведене само почетне речи „ва тебе, мати, известно“, с упућивањем на 11. септембар, јер се ради о познатом тропару светој Теодори Александријској, која се слави тог дана: „Ва тебе, мати Теодоро, известно спасе се јеже по образу, пријемши бо крст последовала јеси Христу“ итд. То је био тропар који је често коришћен у синаксарима за преподобне жене, само с изменом имена.[52] Први кондак краљици Јелени је преузет из *Службе преподобне мати Ангелине* (стихире, седални 8. гласа),[53] уз мање измене: уместо „нињa приношу ти раб твој, преблажена“,

[52] Овај тропар је у почетку био читан и на дан свете Ангелине Бранковић, касније унет у њену *Службу* у штампаним *Србљацима*; био је читан на крају мале вечерње, Трифуновић 1970б: 331–332. Пошто се света Теодора у календару слави прва од преподобних жена (11. септембра), у *Псалтиру с последованьем* из Хопова, 1652. година (Универзитетска библиотека у Београду, бр. 31), на пример, њен је тропар био предвиђен и за све остале преподобне жене у синаксару.

[53] Уп. „Вазбраноj и блазеj заступници / благодарственуjу песан молабнуjу / нињa приношу ти раб твоj, преблажена, / на jако имушти от Бога крепост непобедимуjу / от васаких искушени избави нас / да зовем ти: / радуj се, мати прехвална“, Трифуновић 1970а: 24, 26.

написан је стих прилагођен градачкој средини: „и црков твоја с нами васпевајушти зовет“; стих „јако имушти от Бога крепост непобедимују“, измењен је у осећајније и лепше: „јако имушти дарованије от Бога, благодет Светаго духа“; последњи стих „радуј се, мати прехвална“ пренет је на Јелену и промењен у: „радуј се, Јелено, мати васеблаженаја“.

Првом тропару и сачуваном почетку другог кондака нисмо нашли непосредне аналогије, па их сматрамо оригиналним саставима. Претпостављамо да их је написао митрополит Висарион, који је и у првом кондаку добро познате стихове прилагодио градачкој светитељки. Претпоставку заснивамо на чињеници што су ови прослављени састави настали после средине XVI века[54] и што показују несумњиву сродност с Висарионовим записом. Јелена се и тамо и овде назива српском краљицом и преподобном матером. Оба се текста везују за манастир Градац; у запису је Јелена неколико пута названа светом, а такав њен статус произлази и из тропара и кондака. У њима се истиче Јеленино одрицање од лепота овога света и достизање небеских дарова уздржањем, постом, молитвама и монашким животом. Постала је свећа светозарна и богосијана, која осветљава своју, очигледно, градачку цркву. Наговештава се да се прославила мироточењем („иже от Бога приемши миро и благодет Светаго духа“)[55] и дарује исцељења болеснима који јој с вером прилазе. Све су то знамења потврђене Јеленине светости, због чега се сада и њој приносе молбе да с анђелима моли Христа да дарује милост људима и избави их од свакога зла. И сам се митрополит Висарион – у запису – узда у помоћ Божју и молитве преподобне Јелене у обнови Градца. Јелена се у запису појављује и као заштитница свог манастира: онима који ђавољим наговором однесу нешто од приложеног, таквима ће она са Богородицом бити супарница на Страшном суду.

Мислимо да је краљица Јелена у ово време добила, у склопу литургијског прослављања, и кратко пролошко житије, чији је једини препис познат у *Стиховном прологу за јануар–јуни* из 1663/1664. године.[56] *Житије свете и преподобне Јелене* налази се на листу 76б–77а овог рукописа, под 8. фебруаром.[57]

въ тъжде д(ь)нь памѧть с(вѣ)тыѣ и пр(ѣ)п(о)д(о)бныѣ єлены чюд(о)творице, г(о)спожде срьбꙗ̀скаго єзыка.

с(ти)х[ь] теплою ѡ(и)л(о)стынею къ нищїимъ[ь] и горещою ѡ(о)л(и)твою къ б(ог)оу. земльное ц(а)р(ь)ство н(є)б(є)сныимъ[ь] єлено прѣмѣнила єси.

Сїа с(вѣ)таа и достохвалнаа пр(ѣ)п(о)д(о)бнаа ѡ(а)ти єлена. быс(ть) рождєнїемъ[ь] шт(ь) рода фрꙋгїискаго. соущїихъ[ь] славныхъ[ь] и богатыхъ[ь] родителеи. бывши жена оурошѫ кралю срьбскомѫ, рекомомѫ храпавы. шт(ь) нѥгоже роднвши с(ы)на два, драгꙋтина и ѡилꙋтина, бл(а)гоч[ь]стива и х(рист)олюбива шба соущаа. ѡоужѫ же ѥѥ шт(ь) кралѣвства с(ы)ном[ь] своим[ь] драгꙋтином[ь] изгнанѫ бывшѫ. и по прѣставлєнїи ѡоужа своего. приемши шт(ь) с(ы)на своего дарь, дрьжавѫ земле ѡиногые. и тако въ шт[ь]дѣлєнїи дос(то)ꙗнїа ѥѥ, аг(ь)гльское и иночьское иго на се въспрїимши. и тако добрѣ подвизавши се въ постѣ и ѡ(о)л(и)твѣ. и въ слъзах[ь] непрѣстанныхъ[ь] д[ь]нь и нощь. ѡ(и)л(о)стыни же къ нищїимъ[ь], ꙗко рѣка непрѣстанно текꙋщїа. и подарованїа ꙗ̀ло ѡиного къ (л. 76б) с(вѣ)щенным[ь] ѡонастырем[ь] и цр(ь)квам[ь]. ꙗко їер(оу)с(а)л(и)ѡь. и сїнан причестити се тое ѡ(и)л(о)стыни и подарованїю. таже и храм[ь] прѣс(вѣ)тлꙋ въздвиже прѣбл(аго)с(ло)вєннѣи б(огороди)ци ч(ь)ст(ь)наго ѥѥ бл(а)говѣщенїа. въ ѡѣстѣ г(лаго)лємѣм[ь] градьць. и того красотами бл(а)голѣпныими оукрасивши. и ноужьдныими потрѣбами ѡиногыими того ѡбогативши. и ѡиожьство инокъ събравши въ нѥмь. игоуѡена и прочїи причьтъ цр(ь)ковны добрѣ съставльши. и оутвръдивши въ славословїѥ г(оспод)оу ї(исоуso)у х(рист)ѫ, и того рождьшои прѣч(и)стѣи его ѡ(а)т(є)ри. и добрѣ и б(о)гоѫгодно пожившн почи о г(оспод)и, и въ роуцѣ его д(оу)хъ свои прѣложи. и тако погребена быс(ть) въ выше реченнѣм[ь] ѡонастири,

54 *Служба преподобној мати Ангелини*, из које је позајмљен први кондак, настала је најраније око 1530. године, Грујић 1939: 379–380; Трифуновић 1970б: 332.

55 Такво се Јеленино чудотворење изгледа заснива на Даниловом податку у Јеленином житију: тело јој је нађено „јако ва росе лежеште“, Даничић 1866: 100. Тако је ово место, слично писцу тропара, разумео и преписивач *Житија* из 1780. године, јер га је допунио речима: „свјатим миром умашчено“, БСП, Рс 51, л. 133а.

56 Рукопис се сада чува у манастиру Свете Тројице код Пљеваља под бр. 100. О њему в. Косановић 1871: 170; Вукићевић 1901: 307–309; Радојичић 1949: 222; Мошин 1958а: 259. Рукопис је настао у Светопавловском скиту на Светој Гори. Исписао га је монах Јевтимије повељењем јеромонаха Нектарија, који га је приложио својој обитељи у манастиру Милешеви. У њему се налазе од српских светих још житија светог Саве, архиепископа Максима, светог Симеона и кнеза Лазара.

57 *Житије* је објавио Вукићевић 1901: 308–309, али непотпуно и са доста грешака, због чега га овде поново публикујемо по микрофилму рукописа у Археографском одељењу Народне библиотеке Србије. Одличан фотографски снимак *Житија* је објавила Томин 2014: 38–39.

ижеωт(ь) нѣ създаннѣм[ь]. и по трїех[ь] лѣтѣх[ь] нѣкыим[ь] б(о)ж(ь)ст(ь)-вным[ь] ωткрьвенїем[ь] ωт(ь) нѣдрь земльных[ь] изета быс(ть), и положена въ рацѣ. бл(а)говонная ѹханїа испоущающи. и ѕѣлная исцѣлєнїа проливающи, съ вѣрою къ нєи притѣкающим[ь]. даже и до д(ь)н(ь)сь на мѣстѣ том[ь] бывают[ь] въ славѫ б[ог]ѫ (л. 77а).[58]

Текст пролошког житија је састављен на основу *Житија краљице Јелене* од архиепископа Данила II и по њему се наводе Јеленино порекло, податак да је била удата за српског краља Уроша и с њим имала два сина, Драгутина и Милутина,[59] да је после насилног преврата добила од Драгутина „државу“ и многе земље. Према истом изворнику се помињу Јеленино монашење, њени подвизи у посту, молитвама и сузама, њене милостиње ништима, манастирима и црквама, које су достизале Јерусалим и Синај, подизање манастира Градац с црквом Благовештења и његово уређење. Из Даниловог житија су преузети и описи Јеленине смрти и сахране, подизање њеног тела из гроба после три године и полагање у ковчег.

Кратко житије је култни састав, обликован по уобичајеним правилима синаксарских житија. Јелена је већ у заглављу названа светом, преподобном, чудотворицом и госпођом српског народа. О њеним чудима се, што је добро познато, не говори у *Житију краљице Јелене* од Данила II, али се она помињу у њој посвећеном тропару, где су повезана с миром и благодаћу Светога духа. Писац пролошког житија, међутим, не говори о мироточивим, него само о миомирисним Јелениним моштима („благовонаја уханија испуштајушти“). И у првом и у другом тексту се истиче да оне пружају многа („зелнаја“) исцељења свима који им с вером притичу. Пролошко житије додаје да таква чуда Јелениних моштију „и до данас на месте том бивајут“, што би указивало на то да су се око 1600. године њене мошти још налазиле у Градцу.

Наша претпоставка да је Јеленино пролошко житије настало у исто време код су јој састављени тропари и кондаци, можда и од истог писца, почива на сличностима које постоје између тих прославних састава. Њихове жанровске посебности су изазвале разумљиве разлике, али су нека заједничка места задржана. Јелена се и тамо и овде слави као преподобна мати, а у заглављима се слично истиче њен владарски статус: она је „српска краљица“, односно „госпожда српскаго језика“. Почетак првог тропара, „ваздржанијем и молитвами чистотоју, житијем благочастија, небесније дари васпријела јеси“, стоји у вези са стиховима житија: „теплоју милостињеју ка ништим и горештију молитвоју ка Богу, земљноје царство небесним, Јелено, пременила јеси“.[60] Јелена се подвизава „ва молитвах неусипајуштих и ва поштени“ (други тропар), односно „ва посте и молитве и ва слзах непрестаних дан и ношт“ (пролошко житије). Писац тропара јој се обраћа и каже да миром „дарујеши притекајуштим ка тебе болезнем исцељеније“; у житију она благовоним мирисима „зелнаја исцељенија проливајуште са верују ка њој притекајуштим“.

На основу овога што смо досад рекли, може се стећи прилично јасна слика о дуготрајном и ступњевитом стварању светачког култа градачкој ктиторки. Краљица Јелена је статус изузетне и поштоване особе стекла као владарка и монахиња још за живота, који јој је био испуњен добрим и побожним делима, милостињама, постом, молитвама и сузама; њена смрт је била блажена и у свему налик смрти изабраних Божјих угодника; три године касније њено је тело нађено цело, нетљено и као росом обливено, што су били знаци особите благодати, подигнуто је из гроба и положено у кивот пред олтарском преградом. Поштовање такве краљице и монахиње настављено је и после њене смрти, али ограничено на двор, манастир Сопоћане и сигурно Градац, где је сећање на њу било најдуже и најинтензивније.

[58] Манастир Свете Тројице, бр. 100, л. 76б–77а.

[59] Урошев надимак Храпави и имена Јелениних синова преузети су из родослова, што значи да је пролошко житије могло да настане једино после XIV века, в. Радојичић 1948: 34; Петровић 1991: 208–209.

[60] „Ваздржаније“ из тропара је замењено „теплоју милостињеју“, јер се о Јелениним милостињама доста говори у житију, чега нема у тропару и кондацима.

Јелена се тек три века касније „објавила“ као света чудотворица, мироточењем или благоухањем моштију (што је вероватније) и исцељивањем болесних. Она је почела, као света, да се зазива у молбама и молитвама, од ње је била очекивана помоћ и приносиле су јој се похвале.

Литургијско обликовање Јелениног светачког култа је започело веома рано. Само десетак година после њене смрти архиепископ Данило II јој је написао житије, са одликама праве хагиографије, али је нигде у свом делу није назвао светом већ само блаженом, нити је, чак ни уопштено, поменуо њена чуда. Прошло је много времена до писања и осталих неопходних прославних састава посвећених светој Јелени. Као што је и очекивано, средиште Јелениног култа је био манастир Градац, у чијој су цркви, изгледа до краја XVII века, лежале њене мошти. Подстицај оживљавању и даљем развоју култа краљице и монахиње Јелене дао је око 1600. године рашки митрополит Висарион. Он јој је највероватније саставио прве похвалне стихове, тропаре и кондаке, а можда и пролошко житије, који су били читани на малој вечерњој служби и на дан памети свете Јелене. Они су, према устаљеној пракси, написани на основу старијих хагиографских и химнографских састава, посвећених било Јелени или неким другим светитељима. У њима је био заокружен Јеленин хагиолошки лик замонашене владарке и преподобне жене, која се прославила чудотворењем и постала заступница верних пред Богом. Има знакова да се богослужбено упражњавање Јелениног култа ширило и изван манастира Градац: једини познати препис њеног синаксарског житија, из друге половине XVII века, настао је на Светој Гори и био намењен манастиру Милешеви, а то значи да је оно и тамо било читано сваког 8. фебруара. Треба претпоставити да је његових преписа, као и преписа тропара и кондака, било више, што је сасвим извесно за опширно *Житије краљице Јелене* од Данила II.

Да би Јеленин култ имао потпун литургијски облик, неопходно је било да светитељка добије и службу, али јој она никад није била написана. Пропустио је, или није стигао да то учини, рашки митрополит Висарион, најзаслужнији – после архиепископа Данила II – за хагиографско и химнографско уобличавање њеног светачког култа. Због изостанка службе, култ краљице Јелене је у литургијском смислу остао недовршен. Одложеном и никад обављеном писању службе вероватно су допринеле и тешке прилике у последњим деценијама XVII века, када је запустео и манастир Градац, главни расадник Јелениног култног поштовања. Оно је, међутим, још дуго било неговано, најдуже у врховима Српске цркве.

На познатом бакрорезном листу *Свети Сава са светитељима дома Немањина*, који је 1741. године наручио патријарх Арсеније IV Шакабента,[61] око првог српског архиепископа су окупљени сви Немањићи, без обзира на то да ли су имали светачке култове или нису. Међу њима су само две свете жене српског националног хора, обе приказане као монахиње: Анастасија, мати светог Саве, и царица Јелена, у којој без икакве сумње треба препознати краљицу и монахињу Јелену. Оне ће исте године добити још свечаније место у бакрорезној књизи *Стематографија*, у издању Христофора Жефаровића и Томаса Месмера: „света Ана царица наречена Анастасија“ и „света Јелена царица“ представљене су заједно на једном листу (сл. 5), у чеоном ставу, с владарским крунама и са скиптрима и крстовима у рукама.[62] Студенички архимандрит Константин је током свог боравка у Москви 1758. године наручио два бакрорезна листа с изгледом свог манастира и испунио их ликовима српских светих. На првом, чија се матрица чува у Музеју Српске православне цркве у Београду,

[61] Давидов 1978: 131–132, 257–258; Тимотијевић 1998: 404–405.

[62] Давидов 1972: л. 2б; Давидов 1978: 280–285; Тимотијевић 1998: 405–406. Ове две „свете царице“ биће приказане, с ослонцем на *Стематографију*, и на бакрорезном листу с изгледом манастира Хиландара (1757), на коме завршавају фриз медаљона с попрсјима српских светих, Давидов 1971: 157.



5. Света Ана – Анастасија и Света Јелена, Стематографија, 1741. године

5. Saint Ana-Anastasija and Saint Jelena, Stematographia, 1741

у врху левог низа медаљона је приказана краљица и монахиња Јелена, а њен пандан је и овде света Ана – Анастасија; на другом графичком листу царица Ана и краљица Јелена заузимају сличан положај у композицији целине, једино су приказане у владарским костимима и са крстовима у рукама.[63] Под утицајем *Стематографије* света краљица Јелена је уз остале српске светитеље насликана 1742. године на царским дверима олтарске преграде у цркви Светог Петра и Павла у Сремским Карловцима,[64] затим у припрати Благовештењске цркве у Крушедолу (1750)[65] и на иконостасу параклиса Светог Димитрија у Дечанима (1813–1814).[66] Јелена је на тим графичким представама и сликама приказивана или као света монахиња или као владарка, а у духу времена је називана царицом. Једино је студенички архимандрит Константин, коме су били познати стари литерарни извори, а вероватно и Јеленин култ, који се некад ширио из недалеког Градца, дао да се њен лик на првом бакрорезу пропрати натписом: „от Французов светаја Јелена краљица монахиња“, а на другом: „светаја Јелена краљица сербскаја“.

Наведена ликовна грађа показује да се култно поштовање свете краљице и монахиње Јелене одржало и разгранало у XVIII веку. Оно

[63] Давидов 1978: 356–357; Давидов 1986: 256; Цар 1988: 295–296.

[64] Лесек 1982–1983: 174–185; Голубовић 1990: 15.

[65] Тимотијевић 2008: 279–280.

[66] Вујовић 1986: 240; Станић 1992: 241–250; Тодић, Чанак-Медић 2005: 88.

је добило одговарајуће место и у верско-политичком програму Карловачке митрополије, чији је истакнути носилац био Јован Георгијевић, некадашњи дечански архиђакон и близак сарадник патријарха Арсенија IV, потом вршачки епископ и најзад (1769–1773) карловачки митрополит. Он је око 1750. године написао *Општу похвалну стихиру српским светима*,[67] у којој је била упућивана молитва светитељима, заступницима српскога рода пред Богом. У *Стихири* се моле и „свехвалне царице и велике књагиње, деспотице: воспојем Јелену, Анастасију и Ангелину". *Општа стихира* је одмах ушла у литургијску употребу, а на Архијерејском сабору 1769. године је за све светитеље поменуте у њој био уведен празник Сабора српских просветитеља.[68] Том приликом су они са службама, претходно штампаним у *Србљацима*, унети у црквени календар.[69] Међу њима, међутим, није била и краљица Јелена, будући да није имала написану службу.

Тек у XIX веку, и то на основу *Службе светом краљу Милутину*, у којој се и она помиње, а с ослонцем на *Житије* од архиепископа Данила II, Јелена је уведена у календар и са Драгутином (монахом Теоктистом) придружена памети светог краља Милутина 30. октобра.[70]

[67] Први познати препис *Стихире* се налази у Параклису светом Стефану Дечанском. Рукопис је, настојањем Јована Георгијевића, исписан у Вршцу, а минијатурама га је украсио Никола Нешковић; књига је затим послата у манастир Дечане, Чурчић 1988: 152–177 (*Параклис Стефану Дечанском Јована Георгијевића из 1762. године*). Прва стихира је затим штампана у књизи Георгијевић 1771: 51а–51б. Опширније о њој в. Стефановић 1965: 185–193.

[68] Павловић 1965: 299; Тимотијевић 1998: 396.

[69] Георгијевић 1771.

[70] Филарет архиеп. 1865: 166–184; Сергий архим. 1876, 289; Thomson 1993: 115; Столић 1988: 121.

Извори

Библиотека Српске патријаршије, Београд, Рс 51, *Животи царева и архиепископа српских*, 1780.

Вукићевић М. 1901, *Из старих србуља*, Гласник Земаљског музеја 13, 289–349.

Георгијевић Ј. 1771, *Собраније изабраних молитв*, Беч.

Давидов Д. (прир.) 1972, *Стематографија – Изображеније оружиј илирических, изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер 1741*, Нови Сад.

Даничић Ђ. (на свијет издао) 1866, *Животи краљева и архиепископа српских, написао архиепископ Данило и други*, Загреб.

Манастир Свете Тројице код Пљеваља, бр. 100, *Стиховни пролог за јануар–јуни*, 1663/1664.

Руска национална библиотека, Санкт Петербург, Гильф. 31, *Богородичник*, XVI век.

Стојановић Љ. (скупио их и средио) 1902, *Стари српски записи и натписи*, књ. 1, Београд.

Стојановић Љ. (скупио их и средио) 1903, *Стари српски записи и натписи*, књ. 2, Београд.

Стојановић Љ. (скупио их и средио) 1923а, *Стари српски записи и натписи*, књ. 4, Сремски Карловци.

Трифуновић Ђ. (прир.) 1970, *Србљак: службе, канони, акатисти*, књ. 2, Београд.

Трифуновић Ђ. (прир.) 1970а, *Србљак: службе, канони, акатисти*, књ. 3, Београд.

Ћоровић В. 1929, *Силуан и Данило II, српски писци XIV–XV века*, Глас Српске краљевске академије CXXXVI, 12–103.

Универзитетска библиотека, Београд, бр. 31, *Псалтир с последованьем*, 1652.

*

Miklosich F. 1858, *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii*, Viennae.

Литература

Богдановић Д. 1978, *Нове тежње у српској књижевности првих деценија XIV века*, Византијска уметност почетком XIV века, ур. С. Петковић, Београд, 85–96.

Бојовић Д. 2015, *Теологија љубави у „Житију краљице Јелене“*, Јелена – краљица, монахиња, светитељка, ур. К. Митровић, Манастир Градац, 139–144.

Вујовић Б. 1986, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд.

Голубовић Б. 1990, *Георгије Стојановић*, Нови Сад.

Грујић Р. М. 1941, *Духовни живот*, Војводина, 2, Нови Сад.

Давидов Д. 1971, *Манастир Хиландар на бакрорезима XVIII века*, Хиландарски зборник 2, 143–169.

Давидов Д. 1978, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад.

Давидов Д. 1986, *Бакрорези манастира Студенице*, Осам векова Студенице, ур. епископ жички Стефан и др., Београд, 253–256.

Дојчиновић Д. 2015, *Хагиографичност Житија краљице Јелене*, Јелена – краљица, монахиња, светитељка, ур. К. Митровић, Манастир Градац, 151–164.

Ђурић В. 1960, *Фреско сликарство манастира Градишта у Паштровићима*, Историјски записи 17–2, 269–283.

Јухас-Георгиевска Љ. 1994, *Житије краљице Јелене од архиепископа Данила II*, Књижевност и језик XLI/3–4, 11–30.

Калић Ј., Поповић М. 1988, *Кузмичево и Шарорње у прошлости*, Рашка баштина 3, 51–67.

Кандић О. 2005, *Градац: историја и архитектура манастира*, Београд.

Косановић С. 1871, *Српске старине у Босни: неколике биљешке*, Гласник СУД XXIX, 158–188.

Костић Д. 1936, *Учешће св. Саве у канонизацији св. Симеона*, Светосавски зборник, 1, Београд, 132–209.

Кучековић А. 2007, *Манастир Ораховица у Славонији*, Загреб.

Лесек М. 1982–1983, *Иконостас св. Николе у Сибачу*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине 11–12, 174–185.

Мак Даниел Г. 1984, *Прилози за историју „Живота краљева и архиепископа српских“ од Данила II*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XLVI, 42–52.

Мак Даниел Г., Петровић Д. (прир.) 1988, Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских; службе*, Београд.

Мак Даниел Г. 1991, *Генезис и састављање Данилова зборника*, Архиепископ Данило II и његово доба, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 217–224.

Маринковић Р. 1978, *Владарске биографије из времена Немањића*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XLIV/1–2, 3–20.

Марјановић-Душанић С. 2007, *Свети краљ: култ Стефана Дечанског*, Београд.

Мирковић Л. 1927, *Увртење деспота Стефана Лазаревића у ред светитеља*, Богословље II/3, 161–177.

Митић М. 1997, *Свето писмо у „Житију краљице Јелене“ од архиепископа Данила II*, Научни састанак слависта у Вукове дане 26/2, 61–76.

Митић М. 2007, *Одраз стварности у Житију краљице и монахиње Јелене из зборника Животи краљева и архиепископа Данила II*, Научни састанак слависта у Вукове дане 36/2, 49–57.

Михаиловић Т., Новчић С. 2016, *Јелена, велика краљица*, Јелена велика краљица 1314–2014: седам векова од смрти краљице Јелене, Београд–Краљево.

Младеновић А. 1991, *Неке језичке особине Житија краљице Јелене архиепископа Данила II (препис из 1536)*, Архиепископ Данило II и његово доба, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 261–264.

Мошин В. А. 1958, *К датировке рукописей из собрания А. Ф. Гильфердинга Государственной Публичной библиотеки*, Труды Отдела древнерусской литературы 15, 409–417.

Мошин В. 1958а, *Ћирилски рукописи манастира Св. Тројице код Пљеваља*, Историјски записи 14/1–2, 235–260.

Павловић Л. 1965, *Култови лица код Срба и Македонаца (историјско-етнографска расправа)*, Смедерево.

Пејић С. 2015, *Краљица и монахиња Јелена и црква Благовештења манастира Градац – цртица о даривањима*, Јелена: краљица, монахиња, светитељка, ур. К. Митровић, Манастир Градац, 187–194.

Петровић Д. 1991, *Дела архиепископа Данила II у Соподанском зборнику из 1526. г.*, Архиепископ Данило II и његово доба, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 203–209.

Поповић Д. 1992, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд.

Поповић Д. 2006, *Под окриљем светости: култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд.

Поповић Д. 2013, *Када је краљ Стефан Првовенчани уврштен у светитеље: прилог проучавању владарске „канонизације“ у средњовековној Србији*, Зборник радова Византолошког института 50/2, 573–583.

Поповић М. 1995–1996, *Манастир Св. Варваре на Рељиној градини код Новог Пазара*, Саопштења XXVII–XXVIII, 95–120.

Радојичић Ђ. Сп. 1942, *Стари српски књижевници XIV–XVII века: расправе и чланци*, Београд.

Радојичић Ђ. Сп. 1948, *Доба постанка и развој старих српских родослова*, Историјски гласник 2, 21–36.

Радојичић Ђ. Сп. 1949, *Извештај о путу у манастир Св. Тројице код Пљеваља и у манастир Љубостињу*, Гласник САН 1, 220–226.

Радојчић С. 1934, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље.

Радојчић С. 1966, *Старо српско сликарство*, Београд.

Сергий архим., *Полный месяцеслов Востока*, 2, Москва.

Станић Р. 1992, *Сликарска заоставштина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима*, Саопштења XXIV, 241–250.

Станојевић С. 1923, *Из српске прошлости*, Београд.

Стефановић В. 1965, *Стихира Србима светитељима – скраћена верзија са допунским текстом и коментаром*, Богословље IX/1–2, 185–193.

Стојановић Љ. 1923, *Житија краљева и архијепископа српских од архијеп. Данила и других*, Глас Српске краљевске академије CVI, 106, 97–112.

Столић Х. 1988, *Православни светачник: месецослов светих*, 1, Београд.

Тимотијевић М. 1998, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, Свети Сава у српској историји и традицији, ур. С. Ћирковић, Београд, 387–430.

Тимотијевић М. 2008, *Манастир Крушедол*, 1, Београд.

Тодић Б. 1999, *Грачаница: сликарство*, 2. изд., Београд.

Тодић Б. 2002, *Соподански поменик*, Саопштења XXXIV, 279–292.

Тодић Б., Чанак-Медић М. 2005, *Манастир Дечани*, Београд.

Тодић Б. 2012, *Иконостас у Дечанима – првобитни сликани програм и његове позније измене*, Зограф 36, 115–128.

Томин С. 2014, *Српска краљица Јелена: владарка и монахиња*, Нови Сад.

Трифуновић Ђ. 1970б, *Белешке о делима у Србљаку*, О Србљаку: студије, ур, Д. Богдановић, С. Петковић, Ђ. Трифуновић, Београд, 271–366.

Трифуновић Ђ. 1970в, *Стара српска црквена поезија*, О Србљаку: студије, ур. Д. Богдановић, С. Петковић, Ђ. Трифуновић, Београд, 9–93.

Трифуновић Ђ. 1976, *Проза архиепископа Данила II*, Књижевна историја 9–33, 3–71.

Трифуновић Ђ. 1987, *О настанку списа светога Саве у светлости неких агиолошких појединости*, Студеница у црквеном животу и историји српског народа, ур. П. Симић, Београд, 65–70.

Трубачёв А. игум. 2002, *Блаженный*, Православная энциклопедия, 4, Москва, 352.

Филарет архиеп. 1865, *Святые южных славян: опыт описания жизни их*, 2, Чернигов.

Хафнер С. 1991, *Данило II као средњовековни историограф*, Архиепископ Данило II и његово доба, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 131–137.

Цар Н. 1988, *Документарне вредности ликовних представа Студенице*, Благо манастира Студенице, аутор концепције изложбе и публикације В. Ј. Ђурић, ур. С. Ћелић, Београд, 271–301.

Чурчић Л. 1988, *Српске књиге и српски писци 18. века*, Нови Сад.

Шпадијер И. 1997, *Култ светитеља и настанак службе*, Зборник Матице српске за славистику 53, 80–85.

*

Marjanović-Dušanić S. 2012, *La sainteté féminine et le cultes dynastiques en Serbie médiévale: la sainte reine Hélène d'Anjou*, Les réseaux familiaux – antiquité tardive et Moyen âge: in memoriam A. Laiou et E. Patlagean, ed. B. Caseau, Paris, 125–132.

Thomson F. J. 1993, *Archbishop Daniel II of Serbia: Hierarch, Hagiographer, Saint, with Some Comments on the Vitae regum et archiepiscoporum Serbiae and the Cults of Mediaeval Serbian Saints*, Analecta Bollandiana 111/1–2, 103–134.

Branislav N. Todić

CULT OF THE GRADAC MONASTERY'S ENDOWER, QUEEN AND NUN JELENA

The Serbian Queen Jelena was the wife of King Uroš I (1242–1276). After the violent change on the throne (1276), Jelena got from the new King Dragutin a "state" of her own to administer, vast areas she practically ruled independently, which she also continued to do during the reign of her other son, King Milutin. She became a nun around 1285, but she continued to rule in her lands at least until 1306. She died on 8 February 1314 and was buried at Gradac Monastery, which she had built already at the beginning of her reign.

Queen Jelena acquired her status of an exceptional and revered person, both as a ruler and as a nun, even during her lifetime that was filled with good and pious deeds, charities, fasting, prayers and tears. Her death was blessed and in all aspects like the death of the selected God's favourites. Three years later (1317), her body was found intact, not decomposed and as if covered in dew, which were the signs of particular grace, and then it was taken out of the grave and laid down in a coffin in front of the sanctuary screen. The veneration of such a queen and nun also continued after her death and yet still limited to the court, Monastery Sopoćani, with which she used to have multiple ties, and undoubtedly Gradac where the memory of her was longest and most intensive. It was only three centuries later that Jelena "declared" herself as a thaumatourgos, through myrrh gushing or the fine scent of the remains (which is more probable) and through miraculous healing of the ill. As a saint, she was invoked in pleas and prayers, she was expected to render help and praises were offered to her at the church.

The liturgical shaping up of Jelena's sainthood cult started very early. Only a dozen years after her death, Archbishop Danilo II wrote her Biography, with all the characteristics of a proper hagiography; the

writer, however, does not call her holy in any part of his work, only blessed, and he does not mention at all any of her miracles either. A lot of time had passed before other necessary celebratory writings dedicated to Saint Jelena were written. The centre of her cult was Gradac Monastery, in the church of which her remains lay, as it appears, until the end of the 17th century. An impetus to the revival and further shaping up of the cult of Queen and nun Jelena was given by the Metropolitan of Ras Visarion around 1600. It was probably he who wrote the first doxologies, hymns and collect-hymns, and perhaps even the synaxarion. According to the usual practice, they were written on the basis of the older hagiographic and hymnographic texts dedicated either to Jelena or to some other saints. They contained a completed hagiological image of Jelena as a ruler turned nun and a venerable woman who became famous through her miracle-working and as a representative of the faithful before God. There are signs that the liturgical use of the cult of Jelena spread also outside Gradac: the only known transcript of her synaxarion from the second half of the 17th century was created at the Holy Mount and was intended for Mileševa Monastery, which means that it was read also there on every 8 February. It should be presumed that there were more transcripts of this synaxarion, as well as of hymns and collect-hymns, which is quite certain for the extended Biography of Queen Jelena written by Danilo II.

In order for the Jelena's cult to have a full liturgical form, it was necessary for the saint also to get a service or Akolouthia, but it was never written for her. This was either omitted by the Metropolitan of Ras Visarion who was the most responsible – after Archbishop Danilo II – for the hagiographic and hymnographic shaping of her sainthood cult or he never got to do it. Because of this lack of service, in the liturgical sense the cult of Queen Jelena thus remained unfinished.

The postponed and never accomplished writing of the Service was probably contributed to by the difficult circumstances in the last decades of the 17th century when Gradac Monastery, the main centre for the spreading of Jelena's cult reverence, got deserted. This cult, however, continued to be upheld for quite a while, mostly at the top of the Serbian Church. The artistic, painting materials show that the veneration of Queen Jelena remained and even spread in the 18th century when it also received a proper position within the religious and political programme of the Metropolitan of Karlovci. It was only in the next century that Jelena was introduced into the church calendar under the date of 30 October, where together with King Dragutin (Venerable Teoktist) she was joined to the Holy King Milutin.

*Бранислав Ј. Цветковић**

Завичајни музеј Јагодина – Балканолошки институт САНУ

Света Теодора у Арти: култно постројење и портрети владара**

* bracvet@gmail.com

** Рад је настао као резултат научноистраживачког рада на пројекту Балканолошког института САНУ *Средњовековно наслеђе Балкана: институције и култура* (бр. 177003), који подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, а у оквиру подтеме *Између традиције, религије и политике: употреба слике и речи у позном средњем веку*.

Апстракт: *Предмет расправе су култна конструкција над гробом Свете Теодоре и плиткорељефни портрети на мермерној плочи у цркви Свете Теодоре у Арти. У склопу вишедеценијске дискусије о идентитету фигура, аутор оспорава недавно изнету хипотезу М. Ахимасту-Потамиану, која следи првобитно мишљење А. Орландоса, да фигура владарке представља посмртни портрет деспотице Теодоре Петралифине, као монахиње и светитељке, заснивајући овакав закључак на тврдњи да се на круни владарке, уместо преграда, налази вео као наводна ознака њеног монаштва и светости. Аутор у овом раду пружа преглед историје проучавања споменика, на основу нове документације показује да су на круни ипак уклесане преграде, потом анализом надгробне конструкције утврђује функцију култног постројења и идентификује фигуре у контексту иконографије и историјских извора као портрете регенткиње деспотице Ане Палеологине Кантакузине и њеног сина Томе Комнинодуке Анђела.*

Кључне речи: *византијска скулптура, преграде, надгробна обележја, култ, Епир, Арта, Света Теодора Петралифина, деспотица Ана Палеологина Кантакузина, Тома Комнинодука Анђео*

1. Будући извориште култа и гробна црква деспотице Теодоре Петралифине, њен храм, првобитно посвећен Светом Ђорђу, заузима посебно место у пребогатој културно-историјској баштини Арте, престонице Епирске деспотовине. Ова тробродна базилика (19,5 x 11,5 m), о чијем првом ктитору нема података, саграђена је средином XII века и касније је дограђивана у два наврата.[1] Вероватно у другој половини XIII века, цркви Свете Теодоре најпре је са западне стране призидана припрата са три травеја и куполом изнад средишњег, а крајем истог или почетком наредног столећа, дуж јужне, западне и делом северне фасаде, подигнут је и ексонартекс, у виду отвореног трема. Чинила су га чак девет травеја, а од њега сада постоји само јужни тракт са четири травеја.[2]

Историјски извори говоре о томе да је Теодора (са. 1225 – после 1282/3),[3] потицала из племићке породице Πετραλ(ε)ίφας, норманског порекла, која је још у XI веку прешла из Италије на Балкан. Њен отац био је севастократор Јован Петралифас, управитељ Тесалије и Македоније у време византијског цара Исака II Анђела. Као жена деспота Михаила II (1231–1267/8) и мајка његовог наследника, деспота Нићифора I (1267/8–1296/7), деспотица Теодора је играла значајну улогу у политичком животу Епирске деспотовине средином XIII века.[4] О приликама у Епиру тога доба и животу деспотице, о којима нема трагова у другим изворима, занимљива обавештења пружа монах Јов (Ἰώβ τοῦ Μέλου)[5] у кратком *Житију Свете Теодоре*.[6] Текст житија налази се у оквиру *Службе* светитељки,[7] а сачуван је само у једном грчком рукопису, датованом у XV–XVI век.[8] Иако та хагиографија обилује детаљима, необична структура текста, многобројни фактографски пропусти и очите грешке у хронологији и родословљу показују да Јов није могао бити

[1] Иако се по традицији, на основу исказа из *Житија Свете Теодоре*, в. Job 1864: 908, деспотица сматра ктитором храма, још је А. Орландос, в. Ορλάνδος 1936a: 100, закључио да Теодора није била ктитор првобитне цркве, јер је она могла предузети само обнову постојеће грађевине, в. Vocotopoulos 1997: 226-227. Тада је урађен и нови живопис, данас сачуван у ђаконикону, в. Fundić 2013: 157-161, 234, а могуће и реконструкција олтарске преграде, в. Papadopoulou 2008: 242-246. Судећи по подацима из *Житија*, првобитно мушку обитељ Теодора је претворила у женски манастир, в. Job 1864: 908; Talbot 1996: 332.

[2] Ορλάνδος 1936a: 101–104; Papadopoulou 2007: 47–49; Fundić 2016: 151, 155.

[3] Теодора Петралифина је могла бити у животу још 1282/3. године, в. Κίσσας 1992: 205–207, 213; Fundić 2016: 148–149.

[4] Patlagean 1995: 455–459; Talbot 1996: 323–324; Macrides 2007: 249, 252; Nicol 2010: 5–6, 8, 13, 135, 239, 240, 247.

[5] За личност монаха Јова в. Macrides 1991: 1042. Уп. Pétridès 1912.

[6] За једно од издања в. Job 1864: 903–908.

[7] Текст *аколутије* први пут је објављен у Ἰώβ 1772.

[8] Овај, једини познати препис налази се у рукопису Marc. Nan. 71 (= Marc. gr. II 50), fol. 245–255, у збирци библиотеке „Marciana“ у Венецији, в. Talbot 1996: 324, n. 5.

савременик догађаја о којима је писао,[9] тако да се сматра да је живео педесетак година доцније.[10] Пошто је предложена идентификација аутора житија као Јова Јаситиса (цариградског монаха и писца из XIII века)[11] у међувремену основано доведена у питање,[12] изведен је и закључак да је текст хагиографије могао бити састављен почетком XIV века.[13]

Култ Свете Теодоре данас јесте значајан чинилац не само духовног већ и укупног друштвеног живота Арте, јер се *прēподобна Теодора* сматра светом заштитницом града (η πολιούχος της Άρτας), док је храм Свете Теодоре са моштима светитељке најзначајнији ходочаснички центар целе области.[14] Њен спомен, установљен 11. марта,[15] свечано се празнује сваке године дводневним богослужењем и масовном литијом, као што се и спомен на проналазак њених моштију посебно обележава прве недеље по празнику Свих Светих.[16]

Најречитије материјално сведочанство о развијеном култу *прēподобне деспо̄тице* представља монументално спомен-обележје, подигнуто изнад њеног гроба у јужном пролазу између наоса и припрате храма Свете Теодоре (сл. 1). Данашњи облик сложене двостране конструкције са два засебна лица, постављена ка наосу и припрати, потиче с краја XIX века. По подацима из извештаја, састављеног на дан открића моштију, 20. марта 1873. године,[17] одлуком црквених власти постојећи мермерни споменик тада је демонтиран са циљем да пронађу гроб и мошти светитељке. Током откопавања, под конструкцијом је нађена гробница, зидана опеком и покривена мермерним плочама, у којој су, уз скелетне остатке, затечени и поломљени делови старијег споменика. Мошти су одмах пренете у олтар, док су мермерни фрагменти из гробнице потом уклопљени у затечени надземни споменик. На тај начин добијени су садашњи облици, који, стога, представљају трећу варијанту некадашње меморијалне целине.[18] Иако је А. Орландос давно изнео сумњу у аутентичност рељефне плоче с фигуралним приказима са западне стране споменика, сматрајући да је можда копија оштећеног или изгубљеног оригинала из XIII века,[19] потоње анализе су показале да рељефна плоча с портретима и петоугаона бифора с источне стране у наосу, такође украшена рељефима, припадају првобитном споменичком обележју.[20]

Потенцијална изворна вредност фигуралне представе на плиткорељефној плочи са надгробног обележја у припрати храма Свете Теодоре у Арти рано је привукла пажњу истраживача. Необичан приказ жене и дечака, представљених у владарском костиму, са крунама на глави и крстоликим жезлима у руци, типичним за позновизантијски период, као и одсуство пратећих натписа уз фигуре, већ у првој студији посвећеној споменику изазвали су недоумицу у погледу њиховог идентитета и датовања рељефа.[21] Узимајући у обзир то што се рељеф налази на плочи као саставном делу конструкције изнад гроба Свете Теодоре, Орландос је закључио да фигура жене представља лик покојне Теодоре, сматрајући да је деспотица ту приказана као замонашена владарка, пошто јој са круне пада вео (καλύπτρα), јер се по уверењу аутора вео налази, наводно, само на ликовима оних владарки и принцеза које су биле монахиње, мученице, а потом и светитељке.[22] Иако изнети аргумент нема потврду у изворној грађи јер је вео био саставни део круне, уобичајен на представама византијских владарки и племкиња уопште,[23] Орландосово запажање задржало се у делу литературе до данас.[24] За мању фигуру мушкарца аутор је изнео две претпоставке: према првој, у њој треба видети њеног мужа, деспота Михаила II, а по другој, за Орландоса вероватнијој, њеног сина Нићифора, који је могао бити и поручилац израде мајчиног саркофага.[25]

[9] За критичку анализу текста в. Talbot 1996: 323–333, са коментарима и литературом. Већ је Stiernon 1959: 96 указао на недовољну поузданост овог житија као историјског извора.

[10] Loenertz 1973: 367; Talbot 1996: 324–325.

[11] Уп. Pétridès 1912: 44–48; Βρανούσης 1962: 49–54.

[12] Loenertz 1973: 367; Macrides 1991: 1042; Talbot 1996: 325.

[13] Patlagean 1995: 459–460.

[14] О савременом упражњавању култа Свете Теодоре у Арти в. Φερούση 1997; Γιαννούλης 2001; Γιαννούλης 2008; Κασσελούρη 2012.

[15] Ευστρατιάδης 1935: 180.

[16] За *Службу* на спомен открића моштију в. Σεραφείμ 1938.

[17] Σεραφείμ 1884: 139, 149–150.

[18] До овог закључка дошао је већ А. Орландос, в. Ορλάνδος 1936a: 105–107.

[19] Ορλάνδος 1936a: 111–112.

[20] Παζαράς 1988: 42, 79–80, πίν. 36–37.

[21] Ορλάνδος 1936a: 105–114.

[22] Ορλάνδος 1936a: 110, σ. 2, са примерима из минијатурног и монументалног сликарства.

[23] О томе исцрпно в. Parani 2003: 29–30, 39, 79, 98.

[24] Уп. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2017: 276.

[25] Ορλάνδος 1936a: 109–110.



1. Надгробна конструкција, Света Теодора, Арта *1. Grave construction, St Theodora, Arta*

Пре четврт века изнето је другачије тумачење фигура, засновано на чињеници да је мермерна плоча из Арте јединствен пример споменика са портретима владара у целом корпусу византијске надгробне скулптуре.[26] Узимајући у обзир иконографију представе, као и историјски контекст, указано је на неодрживост идентификације фигура као портрета Свете деспотице Теодоре и њеног сина Нићифора. Пошто фигура није приказана с ореолом, нити с одликама хијератичности и фронталности, како су представљани светитељи, примењено иконографско решење у виду симболичне владарске инвеституре у основи је супротно сликама светитеља на иконама, рађеним у било којој техници. Како на византијским каменим надгробницима нису извођени ни ликови покојника ни портрети владара, не постоји основа да се на овом рељефу могу налазити надгробне представе обе личности. Структура приказа са ликовима одрасле жене и малог дечака, која подразумева међусобни однос мајке и сина, уз одсуство фигуре одраслог мушкарца као оца, упућује на оне аналогне примере у којима је у владарској иконографији приказивано регентство,[27] из чега следи да рељеф представља извесну регенткињу са сином. Пошто деспотица Теодора никада није била регент сину Нићифору, који је после смрти оца Михаила II, будући одавно пунолетан, одмах ступио на престо, а Теодора примила монашку схиму, после чега више није учествовала у власти, не постоји основ да се у фигурама на спомен-обележју изнад Теодориног гроба препознају Света Теодора и Нићифор. Сходно томе, имајући у виду да је деспотица Ана Палеологина Кантакузина, као Теодорина снаха, била с њом у блиским односима, учествујући у стварању њеног култа, портрете је разложно идентификовати са овом деспо-

[26] Цветковић 1994: 44–45, сл. 6.

[27] За представе на новцу византијских регенткиња в. Grierson, Bellinger 1973: 181, 347, 456, 589, 779. За представу на печату регенткиње Евдокије Макремболитисе в. Nesbitt 2009: no. 80.1. За лик регенткиње Теодоре на иконама са темом *Тријумф православља* в. Chatzidakis 2015: 117, 124, fig. 1–3, 10–12.

тицом и њеним малолетним сином Томом, Теодориним унуком. На овакав закључак упућује и непосредан историјски контекст, јер је од 1296. године, када деспот Нићифор I умире, све до 1313. године носилац врховне власти у Епиру била управо деспотица Ана као регент.[28] Портрет регенткиње Ане са сином наследником престола на спомен-обележју нове династичке светитељке имао би стога пуног смисла, јер је све време владе водила борбу да очува право сина на епирски престо, суочавајући се с претњама претендената како из Италије, тако и из византијских области.

У недавно објављеном чланку М. Ахимасту-Потамиану залаже се за првобитну претпоставку А. Орландоса да рељеф ипак приказује ликове Теодоре и Нићифора, те да необичну представу треба тумачити одељком из *Житија Свете Теодоре*, у коме се описује њено странствовање са сином, након што ју је муж одагнао са епирског двора у време ванбрачне везе са једном племкињом. Повод за обновљену дискусију о идентитету фигура са рељефа из Арте, ауторка је нашла у фрагментима портрета деспотице Ане, откривеним током археолошких ископавања цркве Пантанасе код Филипијаде. Као полазну тачку, она узима то што се на овом делимично очуваном лику запажају ниске бисера као делови препендулија, који висе са круне. Сматрајући, као и сви претходни истраживачи, да је на владаркиној круни са рељефа из Арте изведен вео уместо ниски бисера, она закључује да ликови са фреске и рељефа не представљају исту личност.[29]

Ипак, пажљивија провера детаља на рељефу из Арте сведочи супротно од онога што заступају некада Орландос, а данас Ахимасту-Потамиану, бацајући ново светло на клесане форме око владаркине круне, које су у досадашњим истраживањима, нажалост, биле готово сасвим занемарене. Штавише, тумачење рељефа као ликова Свете Теодоре и њеног сина Нићифора у недавно објављеним текстовима почива и на неуобичајеном ослонцу на религијске аргументе, јер Ахимасту-Потамиану и Пападопулу указују на то да верници (οι πιστοί) данас у рељефном приказу „виде“ лик Теодоре, поштујући га као икону светитељке.[30] И мада Пападопулу опрезно примећује „да се не зна да ли је плоча у византијско доба имала богослужбену намену“,[31] Ахимасту-Потамиану сматра да би верници у средњем веку могли бити збуњени да су се на надгробном споменику нашли портрети актуелних владара, поткрепљујући овакав став тиме што на рељефу не постоје натписи, чији изостанак објашњава тиме да се међу верницима подразумевало „тада и касније“, тј. данас, кога портрети заправо приказују.[32] Међутим, питање на које ауторке не пружају одговор тиче се управо структуре и комеморативне функције спомен-обележја над Теодориним гробом, па њихова тврдња да није могуће очекивати портрете владара уз гробове светитеља не одговара чињеницама, јер грађа показује да су се уз кивоте и на реликвијаре постављали ликови актуелних носилаца власти, чему је разлог био управо потрага за владарским легитимитетом.

Потребно је указати на то да тумачења рељефа заснована на тексту *Житија Свете Теодоре* у наведеним чланцима не узимају у обзир резултате новијих проучавања овог текста, као ни критичко издање ове хагиографије.[33] Тиме је свесно и у целини сужена методолошка објективност, а перцепција разматране теме прилагођена популарном односу верних према живом култу светитељке и њеној општеприхваћеној представи на рељефној плочи у нартексу цркве Свете Теодоре у Арти. Ослањајући се на традиционални доживљај рељефних портрета, тако и Д. Јанулис идентификује сликано попрсје у конхи ђаконикона у храму Свете Теодоре као представу ове светитељке, мада

[28] За Ану Палеологину као регенткињу в. Nicol 1968: 20–24; Nicol 1994: 24–32, 39; Nicol 2010: 8, 10–11, 17, 22, 30–59.

[29] Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2017: 276, 280, 282.

[30] Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2017: 280; Παπαδοπούλου 2018: 441.

[31] Παπαδοπούλου 2018: 441.

[32] Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2017: 280.

[33] Talbot 1996.

је, заправо, ту реч о карактеристичном приказу Светог Ђорђа, првобитног патрона цркве.[34] Исти подтекст је очевидан и у изгледу сребрне оплате новог реликвијара са моштима Свете Теодоре, који се чува у ђаконикону цркве. Овај дрвени кивот (73 x 50 x 40 cm) израђен је 1928. године. На горњој страни има икону Свете Теодоре са оковом, који је рад светогорске радионице Κυριλλαίων из 1830. године. Кивот је тек 1962. године оплаћен рељефима у сребру, које су извела браћа Пападопулос из Јањине. На предњој страни кивота је приказ *Успења Свете Теодоре*, изведен по обрасцу Богородичиног успења а на бочним представе крста и храма Свете Теодоре у Арти. Задња страна реликвијара најјасније показује да верници у мермерном рељефу из припрате заиста виде лик свете деспотице, јер се на њој налази копија рељефа, изведена у обрнутом распореду фигура.[35]

У наставку биће изнети нови аргументи, који оснажују идентификацију ликова на плочи из Арте као деспотице Ане Палеологине и њеног малолетног сина, деспота Томе, засновани на анализи техничких детаља и разматрању структуре, положаја и функције спомен-обележја подигнутог изнад гроба Теодоре Петралифине. Проблем идентификације и исправног разумевања представе лежи у одсуству натписа уз фигуре и стога захтева сложен приступ. Изазови у проучавању рељефа слични су онима са којима су се истраживачи сретали у покушају идентификовања ликова на тзв. *Романовој слоновачи* из Националне библиотеке у Паризу,[36] пиксиде од слоноваче из Музеја Дамбартон Оукс у Вашингтону,[37] мермерног тонда из истог музеја,[38] и ликова владарки у емајлу са Кхакхули триптиха из Тбилисија.[39] Нужно је, стога, начинити преглед истраживања, јер се на тај начин стиче целовита представа о методолошким тешкоћама и различитим приступима. Такође избор појмова за категорисање спомен-обележја јесте показатељ тежине проблема, за чије је решавање неопходна темељна анализа. Иако се рељефна плоча често наводи у стручној и научној литератури, ипак је била ретко предмет свеобухватних проучавања.

2. Идентификовање владарских фигура као ликова деспотице Теодоре и њеног сина Нићифора од публиковања Орландосове студије широко је прихваћено, разуме се, посебно у грчкој средини. Већ у раној публикацији, у издању митрополије у Арти, у којој су сажети прославни и хроничарски састави, К. Бандалукас истиче да се у „припрати цркве налази гроб светитељке, где је у рељефу приказана са својим сином и симболима владарске породице између два анђела“, а репродукција је потписана као „рељеф на гробу Свете Теодоре“.[40] У првој синтези о историји Епирске деспотовине, Д. Никол, описујући инсигније фигура, опредељује се да је уз Теодору приказан њен син Нићифор и наглашава да је пре он могао бити наручилац Теодориног гроба него њен муж, деспот Михаило. Прихвативши Орландосово тумачење, уз сумњу да је у питању копија оригинала, он сматра да „Теодора носи круну, са које пада вео на њена рамена, означавајући њену светост и чињеницу да је умрла као монахиња“,[41] али и запажа „да портрет Свете Теодоре на њеном гробу указује на то да су се и Михаило и његов син Нићифор сматрали царевима“.[42]

Р. Ланге је опрезнији, јер у књизи о византијским рељефним иконама на једном месту за фигуре анђела каже да се налазе „на тзв. гробу Теодоре у Арти“, а на другом пише да се у „цркви Свете Теодоре налази гроб једне деспотице Арте, која је на мермерној гробној плочи приказана заједно са својим сином, између две полуфигуре анђела“.[43] Рељефима пажњу посвећује и К. Весел у чланку о византијској скулптури у доба Палеолога. Бавећи се стилско-техни-

[34] Γιαννούλης 2010: 286–287. За исправку ове тврдње в. Fundić 2013: 79, 157–158, 232.

[35] Skoulas 2007.

[36] Kalavrezou-Maxeiner 1977; Cutler 1995; Parani 2001.

[37] Hilsdale 2014: 210–213, fig. 4.0a–b.

[38] Bühl 2008: 166–167.

[39] Kotsis 2012: fig.1–3.

[40] Μπανταλούκας 1938: 47, 70.

[41] Nicol 1957: 201–203.

[42] Nicol 1957: 210.

[43] Lange 1964: 14, 42, Anm. 16.

[44] Wessel 1966: 225.

[45] Татић-Ђурић 1967: 14.

[46] Maksimović 1967: 25, fig. 1.

[47] Volbach, Lafontaine-Dosogne 1968: 133, 207, Abb. 109.

[48] Sheppard 1969.

[49] Velmans 1971: 136–137, fig. 57.

[50] Grabar 1976: 144–145, pl. CXXI–CXXII.

[51] Buschhausen 1978: 176, Abb. 166.

[52] Jacoby 1979: 8, 13; Jacoby 1982: 368–370, fig. 90.

[53] Бабић 1979: 166.

[54] Soustal, Koder 1981: 114.

[55] Παζαράς 1988: 42, 170, πίν. 36–37.

[56] Παζαράς 1988: 79–80, 171–172.

чким питањима рељефа, износи мишљење о томе да би израду „саркофага Свете Теодоре у Арти, што досад још нико није претпоставио“, можда требало приписати западним уметницима.[44] У раду о српској ватиканској икони, М. Татић-Ђурић, као аналогију за приказ небеског сегмента са Божијом руком наводи и рељеф из Арте и споменик описује као „мермерну икону из цркве св. Теодоре из 1270. године“.[45] Пишући о византијској скулптури XIII века, Ј. Максимовић доноси снимак рељефа, уз оцену да један од важнијих споменика периода јесте „саркофаг св. Теодоре са портретима“.[46] У синтези о византијској уметности, В. Ф. Фолбах и Ж. Лафонтен-Дозоњ, уз кратак опис, истичу да „рељефна плоча из позног XIII века на гробу ктиторке, која је у манастиру као удовица живела и у миру светости преминула, представља Теодору и њеног сина Нићифора I, деспота Епира, између два велика арханђела“ и дају оцену да је то занимљиво, али ипак осредње занатско дело.[47] Иако се често наводи у прегледима византијске уметности, примерак из Арте не коментарише К. Шепард у својој важној студији о византијским клесаним плочама.[48]

У синтези о портретима у уметности из доба Палеолога, Т. Велманс смешта плочу из Арте у категорију надгробне пластике са западним утицајем и каже да су на „саркофагу у Арти приказани на рељефу деспотица Теодора, супруга Михаила II Дуке, и њен син Нићифор између два анђела“.[49] У књизи о византијској скулптури, А. Грабар указује на то да рељефи на „фасади саркофага“ из Арте представљају доказ прекида са традицијом украшавања саркофага, потом даје опис портрета с инсигнијама, сматрајући да је реч о ликовима Теодоре и њеног сина Нићифора, те да особине рељефа указују на утицај зидног сликарства.[50] У књизи о скулптури Јерусалимске краљевине, и Х. Бушхаузен увиђа западни утицај на изведбу рељефа, за који каже да се налази на „надгробном споменику Свете Теодоре“, где је приказана са сином.[51] Слично стоји и у радовима Зехаве Јакоби, која, штавише, износи необразложен исказ да је реч о „заједничком саркофагу Теодоре и њеног сина“.[52]

Иконографско решење представе са инвеституром владара привукло је пажњу Г. Бабић, која у студији посвећеној портретима из Рамаће прва од истраживача уочава да рељеф припада иконографији наслеђа. Иако се ослања на првобитна тумачења, у приказу види политички контекст, јер „један владар, рекло би се деспот Нићифор Анђео, истиче своје право да буде сматран наследником власти коју су у Епиру држали његови родитељи“.[53] У књизи о регијама Никопоље и Кефалонија, П. Сустал и Ј. Кодер саопштавају да је споменик више пута обнављан, потом да је на плиткорељефном приказу лик светитељке и да је деспотица Теодора обновила постојећи манастир Светог Ђорђа из XII века, који ће бити прозван по њој.[54] Књига Т. Пазараса о саркофазима са рељефима и о гробним плочама из средњег и позног византијског периода у Грчкој, после Орландоса, пружа најобимнију студију овог спомен-обележја. Ипак, аутор у каталогу грађе доноси податке само о рељефној плочи из припрате: она је од белог мермера, димензија 2,22 x 0,86 m, и датује се у другу половину XIII века, тј. после 1270. године. Рељефну плочу у поднаслову најпре назива псеудосаркофагом, док је у каталошком опису означава као предњу страну саркофага. Описујући фигуре, Пазарас у њима види „Теодору, жену деспота Михаила II и њиховог сина Нићифора“. У осврту на стил и технику израде, он уочава да су фигуре и орнамент плитко резани, а попрсја анђела пластичније, и запажа трагове боје на деловима рељефне површине.[55] Пазарас у наставку испитује споменик у целини и утврђује делове који припадају првобитном обележју.[56] Он истиче и чињеницу да је рељеф с портре-

тима јединствена појава у византијској надгробној скулптури, анализира инсигније и владарске одежде, значење киворионa, под којим се налазе фигуре, симболику Божијег благослова са неба, као и попрсја анђела, налазећи аналогије у византијској и западној уметности.[57]

У тротомној публикацији Оксфордског речника Византије рељеф се три пута помиње. Т. Грегори и Н. Патерсон-Шевченко пишу да „на мермерној плочи саркофага Свете Теодоре постоји њен портрет у рељефу, где је одевена као царица, уз још једну мушку фигуру, вероватно свог сина Нићифора I“.[58] У одредници о надгробним портретима, И. Калаврезу каже да су „деспотица Теодора и њен син Нићифор уклесани на мермерном саркофагу“, указавши на западни утицај порекла клесара,[59] док у чланку о Светој Теодори, А.-М. Толбот пише „да њен гроб има клесане портрете Теодоре и њеног сина, и да је место многих чудесних исцељења“.[60] У синтези византијске уметности, Л. Родли истиче скромно умеће клесара, као и то „да плоча данас чини једну страну Теодориног гроба, с приказом две царске фигуре – вероватно Теодоре и њеног сина Нићифора – између великих полуфигура анђела“. Приложена репродукција у књизи, међутим, погрешно казује да се рељеф налази у цркви Влахерна у Арти.[61]

У чланку о раваничким портретима, аутор овог рада објављује претпоставку о томе да ликови са рељефа приказују деспотицу Ану Палеологину и њеног сина Тому,[62] док у новој студији даје ширу аргументацију, засновану на анализи владарске инвеституре и историјског контекста.[63] У хроници византолошких истраживања, А. Париант указује на овај рад, чиме је „обновљено проучавање плоче исклесане на гробу Свете Теодоре, који се налази у истоименој цркви у граду Арти“.[64] У студији о Теодори, Е. Патлажан пише да се „саркофаг налази у маузолеју-мартиријуму, украшен плитким рељефом, који је изучио Орландос“, где је „Теодора приказана с једном знатно нижом мушком особом, у којој по свој прилици треба видети њеног сина Нићифора, наследника Михаила II, а његова редукована висина може се довести у везу са цитатом из *Житија*“. Патлажан описује орнат и инсигније „типичне за доба Палеолога“ и каже да „Орландос примећује да Теодора нема ореол, али зато, уместо бочних препендулија као на царским крунама, носи вео, који пада на врат, што је ознака светих владарки и принцеза“. Истичући да двоје владара „стоје под луком између два анђела у попрсју, чиме се подсећа на царско име Анђела, претке династије“, поменути аутор цитира Орландоса, по коме су „средишње фигуре изведене према обрасцу са неке сликане представе“, и додаје да су то „могли бити портрети са изгубљеног типика“.[65]

У студији о владарским портретима српских деспота Д. Војводић уочава да су епирски господари, као носиоци деспотске титуле, присвајали царске знаке, „о чему речито сведочи рељефна плоча са саркофага свете Теодоре из Арте“,[66] док Л. Друер, у историографском прегледу, указује на гледиште „да је Ана Палеологина била ктитор доградњи на цркви Свете Теодоре у Арти и да је ова жена била приказана као владарка на рељефу изнад Теодориног гроба“.[67] У критичком издању житија деспотице Теодоре, А.-М. Толбот пише да се „реконструисани гроб још и данас може видети у припрати“, да „садржи мермерну плочу која приказује Теодору и малу фигуру (вероватно њеног сина Нићифора), окружену арханђелима“, али указује и на то „да је традиционално тумачење фигура клесаних на гробу доведено у питање, пошто је изнет предлог да оне заправо представљају Теодорину снаху, Ану Кантакузину Палеологину и њеног сина Тому“.[68] У чланку о средњовековној епирској уметности, П. Вокотопулос датује израду саркофага у период 1270–1280. године и каже да плоча приказује Свету Теодору и њеног сина, те

[57] Παζαράς 1988: 90–91, 174–176.

[58] Gregory, Patterson-Ševčenko 1991: 191.

[59] Kalavrezou 1991: 1706.

[60] Talbot 1991: 2038.

[61] Rodley 1994: 271–272, fig. 228.

[62] Цветковић 1994: 44–45, сл. 6.

[63] Cvetković 1994.

[64] Pariente 1995: 903.

[65] Patlagean 1995: 455.

[66] Војводић 1995: 87.

[67] Drewer 1996: 33, 62, n. 234.

[68] Talbot 1996: 333, n. 53.

оцењује да је рељеф изведен плошно и неспретно.[69] С друге стране, Т. Папамасторакис исказује опрез, јер каже да типу надгробних икона можда припада „плиткорељефна страница саркофага са надгробног споменика Свете Теодоре, на којој се налазе две целе владарске фигуре“, не дајући њихов идентитет.[70] У књизи о Леснову, и С. Габелић чини осврт на рељеф – због звезда у сегменту неба изнад фигура, она сматра „да тзв. саркофаг св. Теодоре у Арти садржи портрете покојника, мајке и можда њеног сина“, а питање идентитета фигура такође оставља отвореним.[71]

У књизи о византијским црквама у Арти, Н. Муцопулос се ослања на Орландоса и каже да владарка: „на глави носи познату женску владарску круну и уместо, као код владарских фигура, препендулије има калиптру, уобичајену на ликовима владарки које су одевене у монашку одежду. Очито да је реч о представи деспотице монахиње Теодоре“.[72] С друге стране, у публикацијама о културно-историјској баштини Арте, В. Пападопулу цитира све три постојеће идентификације владарских портрета са плоче, опредељујући се за ону најшире прихваћену.[73] Исто чини М. Парани у књизи о односу материјалне културе и религиозне иконографије у Византији, где плочу описује као „рељефне портрете на саркофагу Свете Теодоре“.[74] С. Брукс у каталогу изложбе византијске уметности у Њујорку истиче јединственост појаве портрета на надгробном споменику и одређује га као „мермерни саркофаг с приказом деспотице Епира, Теодоре и вероватно њеног сина Нићифора“.[75] У студији о скулптури у области Никопоља, К. Вандерхајде указује на истраживања која доградњу припрате цркве Свете Теодоре датују у доба регенткиње Ане Палеологине.[76] У раду о уметности Епирске деспотовине, П. Вокотопулос указује на ново идентификовање ликова „са гроба Свете Теодоре“ као портрета Ане Палеологине и сина Томе,[77] а Р. Макридис у критичком издању *Историје* Г. Акрополита истиче да „другачија идентификација фигура (Ана Кантакузина Палеологина и њен син Тома) јесте убедљив предлог“.[78]

У раду о олтарској прегради у храму Свете Теодоре, В. Пападопулу за „опште податке о гробу, а посебно за рељеф на његовој западној страни“ упућује на резултате истраживања аутора овог текста.[79] С. Ћурчић изградњу храма Свете Теодоре у књизи о балканском градитељству датује у средину XIII века. Сматра да је „тробродна базилика од почетка била намењена смештају Теодориног гроба“,[80] да је „гроб свете Теодоре у цркви један од најбоље очуваних примера монументалних византијских гробница“, те „да је значајан због својих архитектонских чинилаца, као и због скулптуралне декорације“.[81] Аутор овог рада изнова разматра рељеф, поставља питање могућности установљења иконографије регентства и чини осврт на приказе анђела, које тумачи алузијом на порекло епирских владара.[82] У студијама о раваничким портретима и инсигнијама кнегиње Милице, Т. Стародубцев упућује на предложену идентификацију фигура „на псеудосаркофагу свете Теодоре у Арти“, у којима су препознате „фигуре деспотице Ане Палеолог Кантакузин као регенткиње и њеног малолетног сина Томе“.[83] У књизи о позновизантијској скулптури Византије, Н. Мелвани у целини прихвата идентификацију портрета као регенткиње Ане Палеологине и њеног сина Томе.[84] То чини и Л. Фундић, најпре у докторској дисертацији о уметности Епирске деспотовине, и касније објављеним студијама, доводећи сликарство припрате храма Свете Теодоре у везу са делатношћу деспотице Ане.[85] И док С. Цимбал указује на три постојеће идентификације портрета из Арте,[86] старија Орландосова теза заступа се у новијим публикацијама В. Пападопулу,[87] Ј. Палиса[88] и М. Ахимасту-Потамиану.[89]

[69] Vocotopoulos 1997: 235–236, fig. 187.

[70] Παπαμαστοράκης 1997: 300, σ. 46.

[71] Габелић 1998: 170–171, нап. 1237.

[72] Μουτσόπουλος 2002: 182–190, εικ. 22–23, 26.

[73] Παπαδοπούλου 2002: 51–52, εικ. 6, 58–59; Papadopoulou 2007: 51, 163, fig. 6, 58–59.

[74] Parani 2003: 324.

[75] Brooks 2004: 94–95, 98–100, figs. 4.1, 4.7.

[76] Vanderheyde 2005: 37, n. 163.

[77] Βοκοτόπουλος 2007b: 54, 61, πίν. 41α.

[78] Macrides 2007: 252, n. 2.

[79] Παπαδοπούλου 2008: 239, н. 21.

[80] Ћурчић 2010: 564.

[81] Ћурчић 2010: 565.

[82] Cvetković 2012.

[83] Стародубцев 2012: 345, нап. 50; Стародубцев 2013: 275, нап. 20.

[84] Melvani 2013: 32, 56, 65, 105, 127, 136, 149, 187, 198, 249, fig. 51.

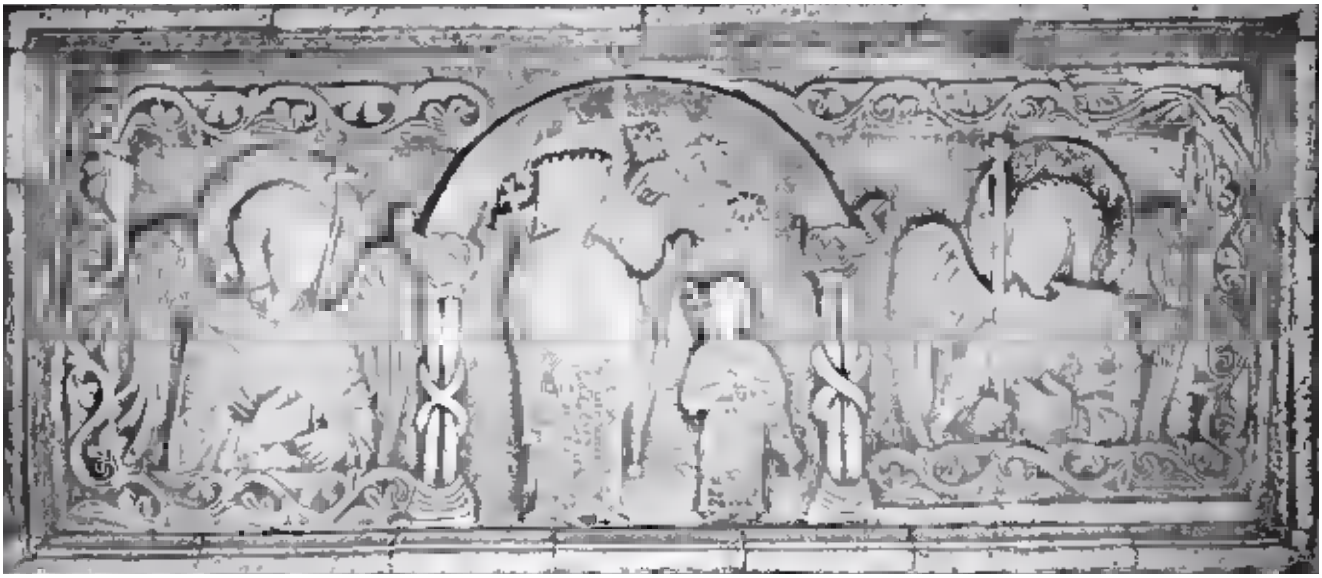
[85] Fundić 2013: 78–92, 247, εικ. 25; Fundić 2016: 155–157, fig. 7; Fundić 2018: 297.

[86] Цымбал 2017: 187–188, илл. 1.

[87] Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008: 61–62, 209, 287, εικ. 51; Papadopoulou 2013: 131, fig. 113; Παπαδοπούλου 2015: 117, εικ. 98; Παπαδοπούλου 2018: 440–442, εικ. 8.

[88] Πάλλης 2018: 321, εικ. 4.

[89] Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2017.



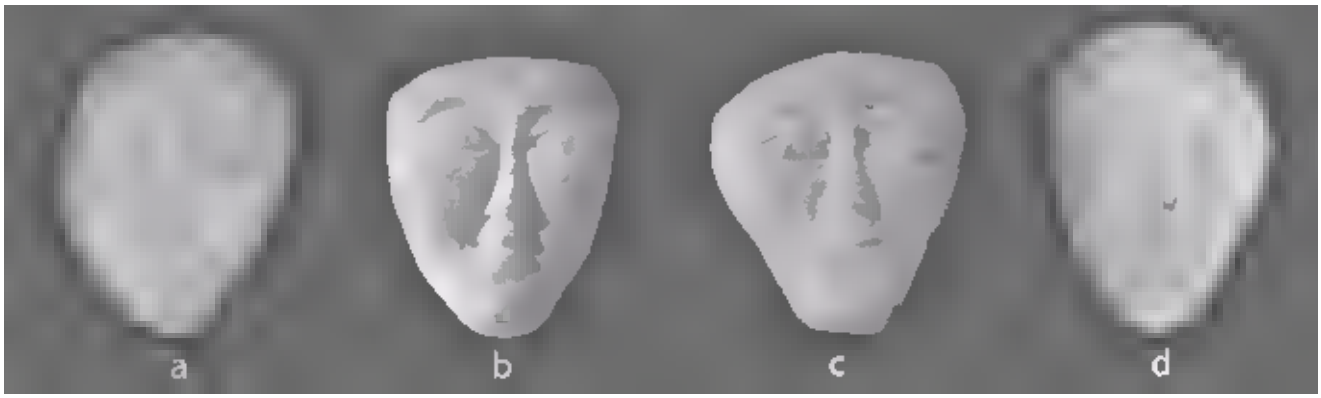
2. Рељефна плоча, Света Теодора, Арта *2. Relief slab, St Theodora, Arta*

[90] Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2017: 280.

[91] Βοκοτόπουλου 2007a: 50, 53, εικ. 47, 50.

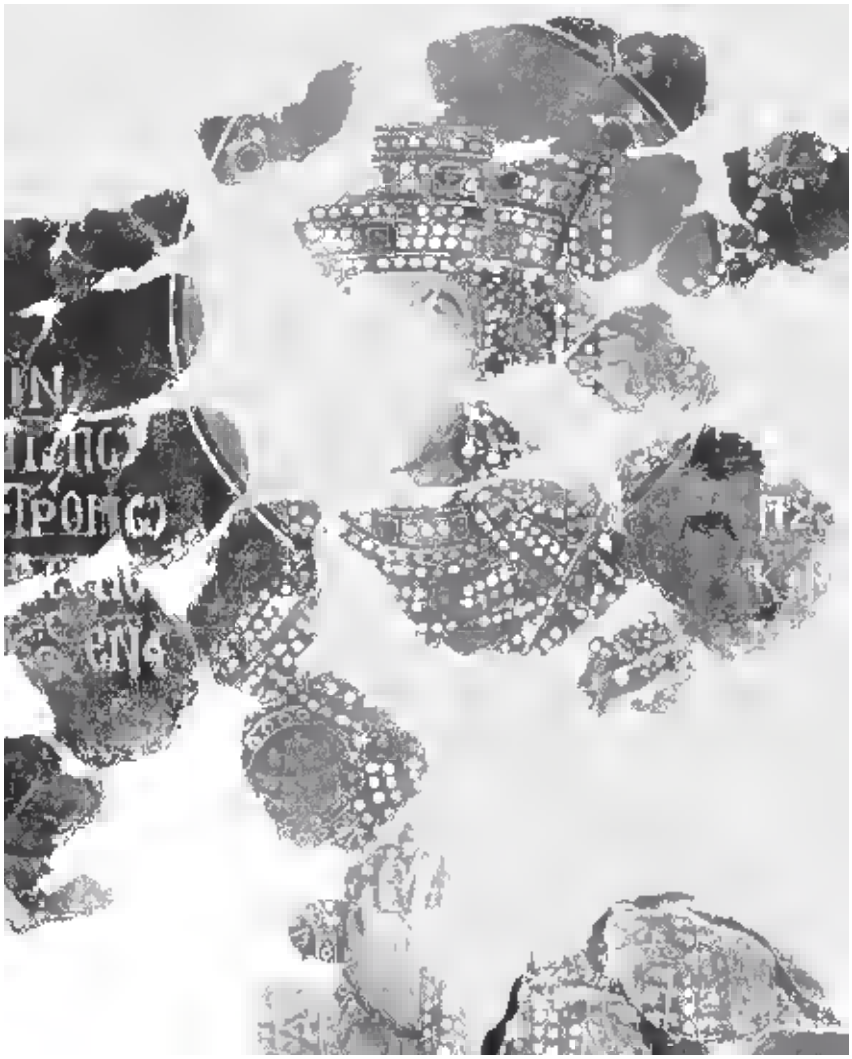
3. Широки преглед историографије, дат на претходним страницама, указује на неуједначеност приступа испитивању портрета, који су готово увек посматрани мимо контекста конструкције над гробом Свете Теодоре. Шта је, заправо, представљено на рељефу (сл. 2)? У средишњем делу су фигуре владарског пара под киворионом, жене и дечака. Она носи одору царског кроја и широких рукава, са тракама лороса, украшеног драгим камењем и бисерима, а на глави има широку, зупчасто завршену круну, са које висе препендулије. У десној руци држи дугачко, крстолико жезло, док леву уздиже према сегменту неба, посутом звездама, одакле је Божија рука благосиља. Дечак носи сличну одору и траку лороса преко леве руке, у десној краће крстолико жезло, а на глави сферичну круну, типа стеме. Са страна су предимензионирана попрсја арханђела, а цео приказ уоквирен је декоративном траком, коју чини стилизован биљни украс.

У недавно објављеном раду, М. Ахимасту-Потамиану пружа разлоге на основу којих сматра да фигуре са рељефа треба идентификовати са деспотицом Теодором као светитељком и младим деспотом Нићифором. Изнети аргументи, међутим, не почивају на чврстој основи. Поредећи портрет са рељефа и живописани лик деспотице Ане из Филипијаде, Ахимасту-Потамиану изводи закључак да клесани портрет открива лик старије жене, што одговара добу у коме је Теодора Петралифина напустила овај свет, за разлику од лика са фреске, који приказује много млађу особу.[90] Изнето запажање, по коме ликови са рељефа и фреске не могу представљати исту личност, није основано из два разлога. Први се тиче стилско-техничких карактеристика клесаног лика, јер начин израде и степен стилизације показују да изведено лице не поседује портретске особине. Умеће клесара је до те мере слабо да су плиткорељефни ликови на све четири фигуре урађени на исти начин, попут маски (сл. 3). Клесарски поступак је сведен на просту резбу и основне црте лица, па се ликови арханђела (сл. 3a, 3d) нимало не разликују од владаркиног (сл. 3b), или пак дечаковог (сл. 3c). Давно је уочен сасвим скроман ниво изведбе рељефа, а објашњење је потражено у провинцијском пореклу клесара. Слично рађени рељефи постоје у области Епира (плоча с приказом грифона и греде с биљним украсом из Филипијаде)[91] и у Археолошком музеју у Истанбулу (рељеф са фигуром арханђела Михаила, нађен у Изнику, и



3. Детаљи ликова са рељефа, Света Теодора, Арта

3. Details of the images from the relief, St Theodora, Arta



4. Портрет Ане Палеологине, Пантанаса, Филипијада

4. Portrait of Anna Palaiologina, Pantanassa, Filippiada

двострани рељеф са фигурама Богородице).[92] Други разлог због чега изнети аргументи нису утемељени је тај што је лице деспотице Ане на портрету из Филипијаде готово у целини уништено, па на основу леве обрве, доњег дела левог образа и горњег дела чела, није могуће вршити ма каква поређења са рељефом из Арте (сл. 4).[93]

Међутим, кључни аргумент Ахимасту-Потамиану, по коме на рељефу из Арте и фресци из Филипијаде нису приказане исте личности, јесте уверење да на клесаном лику наводно не постоје препендулије, присутне на сликаном портрету деспотице.[94] Реч је о враћању на првобитно запажање Орландоса, који је у облицима с

[92] Firatli 1990: 80, 180, fig. 135, 366a.

[93] За портрет Ане Палеологине из Филипијаде в. Βοκοτόπουλος 2008: 75, εικ. 3; Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2017: 281, εικ. 5. О натписима у овом храму в. Βελένης 2008.

[94] Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2017: 276, 280, 282.



5. Портрет Ане Палеологине, Света Теодора, Арта

5. Portrait of Anna Palaiologina, St Theodora, Arta

обе стране круне на рељефу видео тканину вела, тј. *калиптре*,[95] што је потом прихватио и Никол, а чија се појава тумачи ознаком Теодорине светости, као и чињенице да је умрла као монахиња.[96] Иако је већина истраживача углавном избегавала да наводну појаву вела на круни уопште тумачи, досад су сви, укључујући аутора овог рада, погрешно видели тканину вела.[97] Ипак, на круни јесу представљене ниске бисера, *препендулије*, уклесане на исти начин на који су изведени бисери и драгуљи на крунама, одеждама и лоросу на обе фигуре (сл. 5). Њихов је облик уобичајен – чини их вертикални низ бисера, плитко урезан у мермер, који на доњем крају има лепезасто проширење са два капљичаста бисера, као на мозаичком портрету царице Зоје у цариградској Светој Софији (сл. 6а).[98]

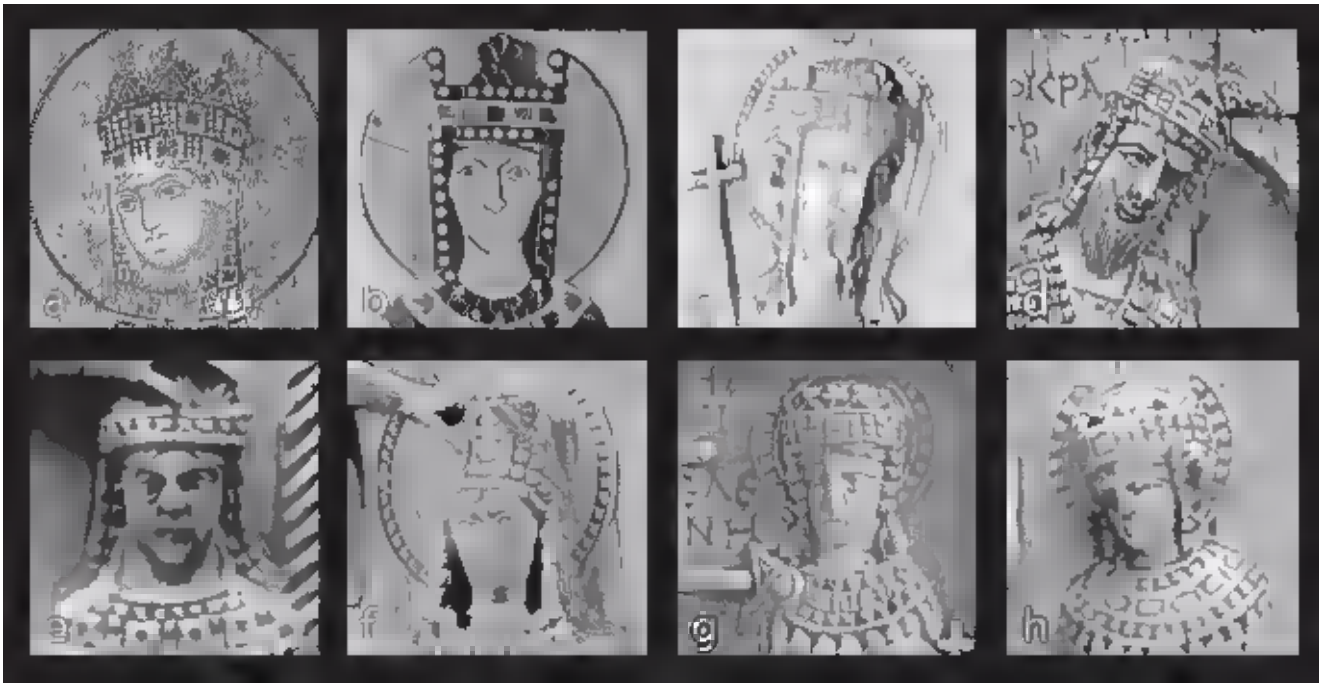
Узрок погрешне перцепције јесте у самој техници плитког резања мермерне површине, пошто је у готово свим деловима рељефа, скидајући слојеве, клесар на рубу форми остављао косине, због чега фигуре и поједини детаљи имају већи волумен. Примењени поступак требало је да спречи пуцање мермера приликом клесања

[95] Ορλάνδος 1936: 110.

[96] Nicol 1957: 203.

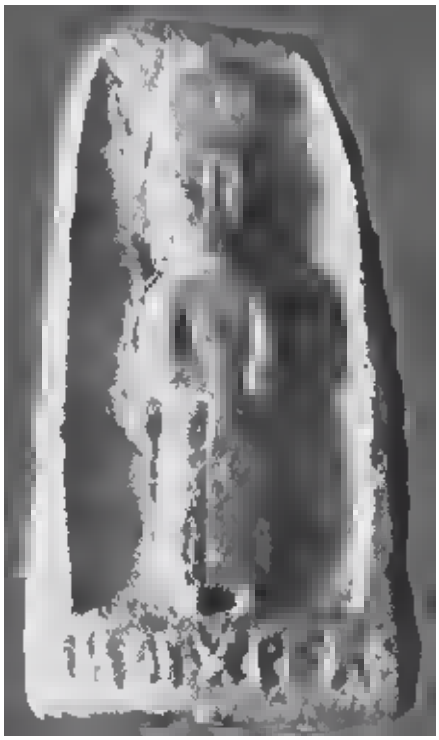
[97] На пример, уп. Цветковић 1994: 105; Cvetković 1994: 44; Parani 2003: 324.

[98] Parani 2003: 32, fig. 18, 32a.



6. Примери технике представљања препендулија

6. Examples of the technique used for representing prependoulia



7. Рељефна фигура, Градски музеј, Јањина

7. Relief figure, City Museum, Ioannina, Greece

облика мањег пречника и детаља, што је најјасније у горњим деловима оба жезла. Погодну паралелу за проблем који камен намеће у изведби препендулија представља мермерна икона Свете Евдокије из Археолошког музеја у Истанбулу, где су ниске бисера од белог камена уметнуте у основу од зеленог мермера, па целина такође подсећа на тканину која пада с круне (сл. 6b).[99] Иако је слоновача лакша за обраду, и бисери изведени у овом материјалу често су, уместо кружног, имали правоугаон вид, као на портрету непознатог цара из Музеја Дамбартон Оукс (сл. 6c)[100] и фигури цара Константина VII Порфирогенита из Државног музеја уметности у Москви (сл. 6d).[101] Слично рељефу из Арте, збуњујући облик препендулија је и на портрету царице Теофано са слоноваче из Музеја Клини у Паризу; оне подсећају на тканину вела који пада низ леђа (сл. 6e).[102] С друге стране, на представи царице Евдокије са *Романове слоноваче* из Националне библиотеке у Паризу ниске бисера изрезане су веома пластично (сл. 6f),[103] за разлику од оних на ликовима Свете царице Јелене са триптиха од слоноваче у Музеју Боде у Берлину (сл. 6g),[104] односно Националној библиотеци у Паризу (сл. 6h).[105] Један мало познати рељеф из Градског музеја у Јањини такође је аналогија за рељеф из Арте, јер су на лику непознатог владара/владарке препендулије сумарно исклесане (сл. 7).[106] Целовит увид у клесане форме на рељефу не отвара простор за недоумице о карактеру представе у Арти. Фигура владарке нема на глави вео и није приказана као монахиња, покојна, тј. бивша владарка или пак светитељка. Структура представе и примењено иконографско решење јасно говоре о томе да портрети представљају регентски пар, те да су не тако редак пример значајне улоге жена у политици и друштву средњег века.[107]

4. У досадашњим проучавањима рељефа из Арте није узимана у обзир просторна замисао сложеног постројења над гробом Свете Теодоре. Са становишта диспозиције гробних конструкција и надземних спомен-обележја у византијским црквама, где су, по правилу, постављени уз бочни зид наоса и припрате у осовини исток–запад,[108] положај споменика у Арти јесте неуобичајен, јер се, затварајући првобитни јужни пролаз између наоса и припрате, дужим странама пружа по осовини југ–север (сл. 1). Ретка аналогија за такву диспозицију је постројење, подигнуто 1371. године над гробом деспотовића Угљеше у хиландарском наосу између северног зида западног травеја и северозападног стуба.[109] Ако се имају у виду двострана замисао конструкције у Арти и чињеница да је припрата накнадно дограђена, по свој прилици, залагањем деспотице Ане Палеологине, следи да је источно лице постројења у наосу (сл. 1a), ма какав првобитни вид имало, било у култној функцији спомен-обележја над гробом Свете Теодоре, док је плоча на западној страни у припрати носилац званичних портрета владарског пара (сл. 1b), заслужног за подизање и осликавање дозидане припрате. Поређење распона које конструкција затвара с једне и с друге стране пролаза показује да је плоча клесана у формату који сасвим одговара ширини отвора према припрати, чија је дужина већа од оне уобичајене код предње стране средњовековних саркофага. С обзиром на намену рељефне плоче, очигледно је да појмови коришћени за њен опис (гроб, гробна плоча, фасада саркофага, псеудосаркофаг) нису добро изабрани и да се може говорити пре о парапету култног постројења особеног типа, који се може прецизније описати појмом проскинитар, као у случају постројења у храму Светог Луке у Фокиди.[110]

[99] Firatli 1990: 186, fig. 389; Parani 2003: 25, n. 56, fig. 25.

[100] Anderson 1997: 202–203.

[101] Kalavrezou 1997: 203–204.

[102] Little 1997: 499–501.

[103] Little 1997: 500; Parani 2003: 17, 389, Pl. 14.

[104] Bühl 1999.

[105] Kalavrezou 1977: 324, fig. 22.

[106] Βρανούσης 1967–1968: 478–479, είκ. 13, πίν. CXVIII.

[107] О томе уп. Karagianni 2013; Jasperse 2015; Earenfight 2017.

[108] За грађу о овом питању в. Popović 2006: 105–110, fig. 1–14.

[109] За идентификацију гроба и анализу спомен-обележја в. Поповић 1998: 210–212.

[110] Ousterhout, Marinis 2015: 169–171, fig. 8.9, 8.10.

Неодговарајући приступ разумевању рељефних портрета, као и инсистирање на томе да фигура владарке представља „икону“ свете деспотице, довело је до тога да се у делу литературе плоча сврстава у групу „преносивих икона“ (φορητές εικόνες), јер се у књизи о иконама из Арте дословно каже да рељеф са приказом арханђела Михаила са фасаде Влахерне и плоча као део саркофага Свете Теодоре „имају положај преносивих икона“.[111] Није нужно посебно доказивати да непомерива мермерна плоча из Арте не припада категорији *φορητές εικόνες*. С друге стране, владарски портрети на кивотима нису необична појава у реликвијарним програмима византијског света, о чему најпре сведочи део реликвијара од слоноваче из катедрале у Триру, са представом преноса моштију и фигуре непознате византијске царице.[112] Чувени реликвијар Часног крста из Кхотакераца из 1300. године на доњем окову носи донаторски портрет јерменског принца Еачија, пропраћен натписом, који саопштава принчеву молитву.[113] Сличан томе јесте и реликвијар из манастира Скевре, датован у 1293. годину; поред различитих светитеља, у једном медаљону изведен је и портрет јерменског краља Хетума.[114] О томе да су и ликови византијских владара и балканских господара постављани на реликвијарне диптихе и триптихе, сведоче Кхакхули триптих из Тбилисија, са портретима Михаила VII Дуке и Марије Аланске,[115] као и диптиси из Куенке и Метеора, са ликовима јањинских деспота.[116] Један од најважнијих примера праксе постављања ликова владара на реликвијаре јесте онај Светог Димитрија из збирке Кремља с портретима византијског цара Константина X Дуке и царице Евдокије Макремболитисе.[117]

С обзиром на то да су мошти Свете Теодоре биле пронађене тек 1873. године, о функцији постројења над њеним гробом треба говорити као о светилишту у облику монументалног реликвијара, које је подигнуто током прве фазе установљења њеног култа. Иако изгледа да ова конструкција нема паралела, међу споменицима византијске културне сфере постоје блиске аналогије. Од најстаријих су свакако оне, вишекратно обнављане, мермерне конструкције светилишта у базилици Светог Димитрија у Солуну.[118] Једна грузијска паралела постоји у катедрали Светицховели у Мцхети, где је у јужном делу наоса подигнут зидани реликвијар, у виду монументалног киворионa у слободном простору, са свих страна осликан ликовима светитеља и циклусом посвећеним налазу Христове тунике, похрањене под тим високим постројењем.[119] Потпуна функционална паралела светилишту из Арте јесте проскинитар Светог Луке у истоименом манастиру у Фокиди, који је обликован у северном одељењу над гробом светитеља, и овде у виду епистила са стубовима, па је управо ово могао бити образац првобитном споменику у Арти.[120] Слично осмишљена конструкција је мермерно спомен-обележје над моштима Свете Нино у јужном параклису (ђаконикону) цркве манастира Бодбе, које у садашњем виду такође потиче из XIX века.[121] Имајући у виду стање споменичке целине у Арти, начин на који је плоча с портретима уклопљена у отвор између наоса и припрате, као и њене димензије и свеукупну тежину, не може бити сумње у то да је тај део конструкције остао на свом месту у време налажења моштију Свете Теодоре. Из реченог следи да плоча очито припада добу доградњивања нартекса, када је подигнуто спомен-обележје над гробом нове династичке светитељке. Необично структуриран приказ владара под киворионом[122] исказује однос регенткиње Ане са новоуспостављеним култом члана династије Комнинодука Анђела, политичким програмом заснованим на одбрани права сина на престо, као и чињеницом да је као нови ктитор извела доградњу при-

[111] Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008: 61–62, είκ. 51.

[112] Klein 2010: 38.

[113] Nersessian 2001: 116–117.

[114] Nersessian 2001: 118–119.

[115] Papamastorakis 2002: 239–245, fig. 1–3, 11, 17.

[116] Vassilaki 2012.

[117] Kalavrezou 1997a; Стерлигова 2000.

[118] Bogdanović 2011: passim.

[119] Bulia, Janjalia 2000: 27–29, 64–73, 89–91; Cvetković, Hahn 2015: 187–188, fig. 2.

[120] Maguire 1996: 93–96, fig. 78.

[121] Skhirtladze 2006: 88.

[122] За киворион у изворима в. Bogdanović 2017: 10–45.

прате и њено осликавање. Могућност да слабо очуване фреске на зидовима портика припадају остацима циклуса *Житија Свете Теодоре*, само потврђује поступност ширења култа.[123] С друге стране, историјски контекст настанка култног постројења над гробом Свете деспотице Теодоре у складу је с улогом њене снахе, деспотице Ане Палеологине, у изградњи и обнови династичких храмова Паригоритисе и Влахерне у Арти,[124] чврстом оријентацијом епирског двора према Цариграду, као и начином на који Анин син Тома стиче деспотско звање.[125]

5. Најзад, потребно је обратити пажњу и на постојеће иконе Свете Теодоре у светлу смеле тврдње да су све биле изведене према „њеној најстаријој слици“ са рељефа као предлошка.[126] Међутим, оне саме показују да нису нимало верне наводном прототипу и да, уколико су и покушавали да са плоче преузму образац, ни сликари ни гравери нису уочили да на лику владарке постоје препендулије,



8. Иконе са предстаавом Свете Теодоре из Арте

8. Icons with the depiction of St Theodora from Arta

већ су и они погрешно видели вео. О томе најбоље говори литијска икона (сл. 8a), датована у XVIII век, која је можда и нешто млађа, а чији је сребрни оков из 1889. године.[127] Иако фигура са иконе има исте гестове и сличну одежду као на рељефној фигури, иконописац је додао ореол и велики вео, који пада на груди, и извео фронтални лик у контрапосту. Очигледно је у нискама бисера и траци манијакиса око врата и он видео делове тканине. Новије иконе следе тај образац, лик светитељке са круном без ниски бисера, с огромним велом, што најбоље сведочи о томе да се ни у ранијем периоду представа није исправно разумела, као ни идентитет фигуре (сл. 8b, 8c).[128] Питање је да ли су се уметници XVIII–XIX века уопште ослањали на рељефну плочу, с обзиром на изглед светитељке у владарском костиму на фрескама у храму Свете Теодоре. И она на јужној страни северозападног ступца у припрати, на слоју с краја XVII века (сл. 9a),[129] као и она на западном зиду наоса уз сцену *Успења*, на слоју с почетка XVIII века (сл. 9b),[130] означене су у натписима *ἡ Ἁγία*

[123] Γαρίδης 1992.

[124] Acheimastou-Potamianou 1991.

[125] О томе в. Nicol 1985.

[126] Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008: 287.

[127] Γιαννούλης 2001: 89–90; Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008: 285–286, 284 (репродукција окова).

[128] За неке примере в. Γιαννούλης 2001: είκ. 37, 68.

[129] За живопис нартекса в. Γιαννούλης 2001: 56–60; Fundić 2013: 234.

[130] Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008: 216, 394, σ. 28.

Θεοδώρα, без одредница *βασίλισσα*, односно *βασίλισσα Ἄρτης*, па није јасно да ли је реч о лику Свете Теодоре из Арте или Свете царице Теодоре, обновитељке иконофилије.[131] Иако је друга могућност мало вероватна, потпуно различит изглед оба лика указује на битно друкчије моделе. Фигура са литијске иконе (сл. 8) одговара лику са фреске из наоса због костима (сл. 9b), али су на зидној слици детаљи друкчији – жезло је знатно краће, лева рука је пред грудима, а круна има раван обод. Разлике између литијске иконе и фреске из припрате још су веће (сл. 9a), јер фигура са зидне слике има велики огртач, укосо пребачен преко груди, док је десна рука, са жезлом, сасвим издвојена од тела. Да постојеће иконе нису извођене по рељефном предлошку, показује и лик Свете Теодоре насликан на слоју из XIX века, на крајњем северном делу зиданог иконостаса у цркви мана-



9. Зидне слике са представом Свете Теодоре из Арте

9. Wall paintings with the depiction of St Theodora from Arta

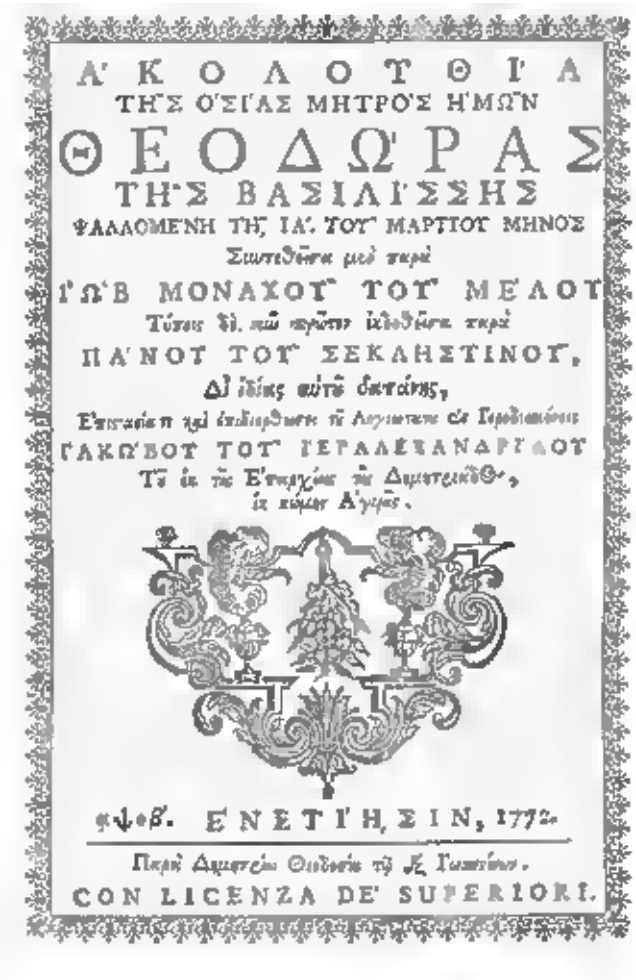
стира Като Панагиа у Арти (сл. 9b).[132] Светитељку покрива дугачак плашт, причвршћен на грудима копчом, а лик је изведен према барокном бакрорезу из 1772. године, из првог штампаног издања *Службе Свете Теодоре* (сл. 10).[133] Графичка представа, а посебно фигура из припрате с краја XVII века, указују не само на то да рељеф није имао значајнији утицај на иконографију икона Свете Теодоре већ и да њене најраније представе поуздано нису сликане према наводном предлошку са рељефа.

Према томе, грађа снажно указује на закључак о томе да владарска композиција на култном постројењу, проскинитару, у Арти не може представљати Свету Теодору и њеног сина Нићифора већ, по свој прилици, актуелни владарски пар – регенткињу Ану Палеологину и Теодориног унука, малолетног деспота Тому. Рељеф је могао бити изведен само после 1296. године, након смрти деспота Нићифора I, Аниног мужа. Упорно настојање у делу историографије да се портрети објасне цитатима из касније састављеног

[131] За личност и култ царице Теодоре из IX века в. Kotsis 2016.

[132] Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008: 287.

[133] Ιώβ 1772; Γιαννούλης 2001: 91, είκ. 79; Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008: 286–287.


Α Κ Ο Λ Ο Υ Θ Ι Α
ΤΗΣ ΟΣΙΑΣ ΜΗΤΡΟΣ ΗΜΩΝ
ΘΕΟΔΩΡΑΣ
ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ
ΨΑΛΛΟΜΕΝΗ ΤΗ ΙΑ΄ ΤΟΥ ΜΑΡΤΙΟΥ ΜΗΝΟΣ
Συντεθεῖσα μεὶ πυρὶ
Γ Ω Β ΜΟΝΑΧΟΥ ΤΟΥ ΜΕΛΟΥ
Τύποις δὲ πάλιν πρώτον ἐκδοθεῖσα πυρὶ
ΠΑΝΟΥ ΤΟΥ ΣΕΚΑΝΕΤΙΝΟΥ,
Δι' ἰδίας αὐτοῦ δαπάνης,
Ἐπιμελείᾳ καὶ διορθώσει τῶ Λογιωτάτου καὶ Γεροδιακόνου
ΓΑΚΩΒΟΥ ΤΟΥ ΓΕΡΑΔΕΞΑΝΔΡΙΔΟΥ
Τῶ ἀπὸ τῆς Ἐπαρχίας τῆς Δημητσάνης,
ἐκ κώμης Ἀγίας.
ΑΩΒ. ΕΝΕΤΙΗΣΙΝ, 1772.
Παρὰ Δημητρίῳ Θεοδοσίῳ τῷ ἐξ Υστέρνου.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

10. Бакрорез са представом Свете Теодоре из Арте



10. Chalcography with the depiction of St Theodora from Arta

[134] Marsengill 2012: 203–209; Drpić 2016: passim.

[135] Παζαράς 1988: 25–26, 92, πίν. 9.

[136] Поповић 1992: 114–120.

[137] Marsengill 2012: 210, fig. 10.3.

[138] Παζαράς 1988: 42.

житија водили су ка екстремним хипотезама, од тога да се представљањем фигуре владарке већих димензија у односу на лик мушкарца истиче њен морални лик као светитељке, до тога да жезло које носи није владарски скиптар већ оруђе вере и знак њеног мучеништва. Чињеница да на византијским надгробним споменицима никада нису извођени ликови покојника, светитеља, ни владара, јесте од кључне важности за исправно разумевање рељефне плоче из Арте. Писани извори, напротив, сведоче о обичају постављања на гробове портрета покојника сликаних на дасци или везених на тканини.[134] Једини познати пример фигуралног приказа у рељефу на неком византијском надгробнику је фрагментарни споменик из Верије, који ипак не садржи портрете већ сцену Христовог *Силаска у Ад*.[135] Лежеће клесане фигуре типа *gisant* на надгробницима цара Стефана Душана у манастиру Светих арханђела код Призрена[136] и цара Ивана Александра у дворској капели у Трнову[137] представљају ретке примере усвајања западноевропске надгробне праксе у односу на сасвим другачију фунерарну скулптуру византијске културне сфере. Имајући у виду технику плиткорељефне резбе мермерне плоче из Арте, за разумевање њеног првобитног изгледа и функције нужно је узети у обзир чињеницу да су на њој били установљени трагови боје.[138] То свакако значи да је, како сведочи грађа, и овај рељеф био исликан као и свака друга византијска скулптура. По начину изведбе и по димензијама (1,87 x 63,5), плочи из Арте веома је блиска, као досад неуочена аналогија, камена плоча из Народног

музеја у Охриду, пореклом из цркве Богородице Перивлепте. На њој се налази сложена плиткорељефна представа, првобитно такође исликана, са клечећом фигуром Прогона Згура, ктитора храма.[139] Ова ретка паралела указује на разложан закључак да равне површине између фигура на обе плоче пружају довољно места за исписивање натписа којима су ликови били означени. Због осетљивости технике извођења, танког припремног слоја и, поготову, зуба времена, боје и натписи су давно скоро у целини нестали, због чега је идентитет представљених личности наредним генерацијама остао непознат. Ипак, портрети владарског пара у Арти, постављени сасвим ниско на мермерном парапету проскинитара Свете Теодоре, јесу значајно сведочанство једног бурног периода краткотрајне државе Епирских деспота. У светлу владарске иконографије и укупног историјског контекста, у њима с разлогом треба видети портрете регенткиње – деспотице Ане Палеологине Кантакузине и младог деспота Томе Комнинодуке Анђела.

[139] Суботић и др. 2015: 92, нап. 61, Т. 23.

Извори

Ευστρατιάδης Σ. 1935, *Αγιολόγιον της Ορθοδόξου Εκκλισίας*, Αθήναι.

Ιώβ 1772, *Ιώβ μοναχού τού Μέλού Ακολουθία της όσιας μητρός ημών Θεοδώρας της Βασιλίσσης*, Ενετιη.

Σεραφείμ 1884, *Σεραφείμ του Βυζαντίου Δοκίμιον ιστορικής τινός περιλήψεως της πότε αρχαίας και εγκρίτου Ηπειρωτικής Πόλεως Αρτης και της ωσαύτως νεωτέρας Πόλεως Πρεβέζης*, Αθήναι.

Σεραφείμ 1938, *Σεραφείμ του Βυζαντίου Ἀκολουθία τῆς ἀνακομιδῆς τῶν λειψάνων τῆς ὁσίας μητρός ἡμῶν Θεοδώρας βασιλίσσης*, Η Αγία Θεοδώρα, Βασίλισσα της Άρτης, Αρτα, 37–42.

*

Job 1864, *Job Monachi Vita S. Theodorae Reginae*, Patrologiae graecae CXXVII, ed. J. P. Migne, Parisii, cols. 903–908.

Macrides R. 2007, *George Akropolites, The History. Introduction, Translation and Commentary*, Oxford.

Talbot A.-M. 1996, *Life of St. Theodora of Arta*, Holy Women of Byzantium. Ten Saints' Lives in English Translation, ed. A.-M. Talbot, Washington D. C., 323–333.

Литература

Бабић Г. 1979, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15, 151–176.

Војводић Д. 1995, *Владарски портрети српских деспота*, Манастир Ресава. Историја и уметност, ур. В. Ј. Ђурић, Деспотовац, 83–95.

Габелић С. 1998, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд.

Поповић Д. 1992, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд.

Поповић Д. 1998, *Сахране и гробови у средњем веку*, Манастир Хиландар, ур. Г. Суботић, Београд, 205–214.

Стародубцев Т. 2012, *О портретима у Раваници*, Зборник радова Византолошког института 49, 333–352.

Стародубцев Т. 2013, *Владарске инсигније кнегиње Милице*, Ниш и Византија XI, ур. М. Ракоција, Ниш, 267–277.

Стерлигова И. А. 2000, *Реликварий святого Димитрия Солунского*, Христианские реликвии в Московском Кремле, ред. А. М. Лидов, Москва, 115–118.

Суботић и др. 2015, *Натписи историјске садржине у зидном сликарству. Том први. XII–XIII век*, ур. Љ. Максимовић, Београд.

Татић-Ђурић М. 1967, *Икона апостола Петра и Павла у Ватикану*, Зограф 2, 11–16.

Цветковић Б. 1994, *Нови прилози проучавању кититорске композиције у Раваници*, Саопштења XXVI, 37–51.

Цымбал С. 2017, *Скульптурный декор храмов Арты поздневизантийского периода. Обзор, сопоставления, проблематика*, Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков, ред. Н. А. Налимовой и др., Москва, 186–199.

*

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ. 2017, *Η ταυτότητα βασίλισσας και δεσπότη στην ταφική πλάκα του ναού της Αγίας Θεοδώρας στην Άρτα*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 38, 275–284.

Βελένης Γ. 2008, *Γραπτές επιγραφές από το περίστωο του ναού της Παντάνασσας στη Φιλιππιάδα*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 29, 81–86.

Βοκοτόπουλου Π. Λ. 2007, *Παντάνασσα Φιλιππιάδος*, Αθήναι.

Βοκοτόπουλος Π. Λ. 2007a, *Η τέχνη στην Ηπείρο τον 13ο αιώνα*, Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade, ed. P. Vocotopoulos, Athens, 47–56.

Βοκοτόπουλος Π. 2008, *Η κτιτορική τοιχογραφία στο περίστωο της Παντανάσσης Φιλιππιάδος*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 29, 73–80.

Βρανούσης Λ. 1962, *Χρονικὰ τῆς μεσαιωνικῆς καὶ τουρκοκρατουμένης Ἠπείρου*, Ιωάννινα.

Βρανούσης Λ. 1967–1968, *Ιστορικά και τοπογραφικά του μεσαιωνικού κάστρου των Ιωαννίνων*, Χαριστήριον εις Α. Κ. Όρλάνδον, τ. Δ, Αθήναι, 439–515.

Γαρίδης Μ. 1992, *Η εξωτερική ζωγραφική διακόσμηση στην Άρτα. Ναός Αγίας Θεοδώρας*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου, επ. Ε. Χρυσός, Άρτα, 401–417.

Γιαννούλης Δ. 2001, *Η Αγία Θεοδώρα, η βασίλισσα της Άρτας*, Άρτα.

Γιαννούλης Δ. Γ. 2008, *Άγία Θεοδώρα η βασιλίσσα της Άρτης*, Άρτα.

Γιαννούλης Δ. 2010, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Ιωάννινα.

Κασσελούρη Α. 2012, *Η πριγκίπισσα με τη μεγάλη καρδιά. Η Αγία Θεοδώρα η πολιούχος της Άρτας*, Θεσσαλονίκη.

Κίσσας Σ. 1992, *Όσιος Ανδρέας ο ερημίτης ο εκ Μονοδένδρου. Ιστορία, λατρεία, τέχνη*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου, επ. Ε. Χρυσός, Άρτα, 205–237.

Μουτσόπουλος Ν. Κ. 2002, *Οι Βυζαντινές εκκλησίες της Άρτας*, Θεσσαλονίκη.

Μπανταλούκας Κ. 1938, *Ο ναός της Θεοδώρας της Βασιλίσσης*, Η Αγία Θεοδώρα, Βασίλισσα της Άρτης, Αρτα, 69–70.

Ορλάνδος Α. 1936, *Η Αγία Θεοδώρα της Άρτης*, Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος 2, 88–104.

Ορλάνδος Α. 1936a, *Ο τάφος της Αγ. Θεοδώρας*, Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος 2, 105–115.

Παζαράς Θ. 1988, *Ανάγλιφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ηστέρης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Αθήναι.

Πάλλης Γ. 2018, *Η βυζαντινή ψευδοσαρκοφάγος από το Ωρολόγι της Εύβοιας και ο εικονιστικός διάκοσμός της*, Ήρως Κτίστης. Μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα, τ. ΙΙ, επ. Μ. Κορρές κ. ά., Αθήνα, 315–323.

Παπαδοπούλου Β. 2002, *Η βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της*, Αθήνα.

Παπαδοπούλου Β. 2008, *Το βυζαντινό τέμπλο του ναού της Αγίας Θεοδώρας στην Άρτα*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 29, 233–246.

Παπαδοπούλου Β. Ν., Τσιάρα Α. Λ. 2008, *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Άρτα.

Παπαδοπούλου Β. Ν. 2015, *Οι σαρκοφάγοι*, Η Βλαχέρνα της Άρτας, επ. Β. Ν. Παπαδοπούλου, Αρτα, 107–117.

Παπαδοπούλου Β. Ν. 2018, *Ανάγλυφες εικόνες από το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, Λεπετύμνος. Μελέτες Αρχαιολογίας και Τέχνης στη μνήμη του Γεωργίου Γούναρη, επ. Α. Σέμογλου κ. ά., Θεσσαλονίκη, 435–452.

Παπαμαστοράκης Τ. 1997, *Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 19, 285–304.

Φερούση Δ. 1997, *Θεοδώρα Κομνηνή, Βασίλισσα και Μοναχή*, Αθήνα.

Fundić L. 2013, *Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204–1318)*, докторска дисертација, Θεσσαλονίκη.

*

Acheimastou-Potamianou M. 1991, *The Basilissa Anna Palaiologina of Arta and the Monastery of Vlacherna*, Women and Byzantine Monasticism, ed. J. Y. Perreault, Athens, 43–49.

Anderson J. C. 1997, *Triptych Wing with a Byzantine Emperor*, The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York, 202–203.

Bogdanović J. 2011, *The Performativity of Shrines in a Byzantine Church: The Shrines of St. Demetrios*, Пространственные иконы. Перформативное в Византии и древней Руси, ред. А. М. Лидов, Москва, 275–316.

Bogdanović J. 2017, *The Framing of Sacred Space: The Canopy and the Byzantine Church*, Oxford.

Brooks S. 2004, *Sculpture and the Late Byzantine Tomb*, Byzantium: Faith and Power 1261–1557, ed. H. C. Evans, New York, 95–103.

Buschhausen H. 1978, *Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem: von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II*, Wien.

Bühl G. 1999, *Triptychon: Kreuzigung Christi mit Beifiguren*, Glanz der Ewigkeit. Meisterwerke aus Elfenbein der Staatlichen Museen zu Berlin, ed. R. Marth, Braunschweig, Nr. 8, 38.

Bühl G. 2008, *Roundel with Byzantine Emperor*, Dumbarton Oaks: The Collections, ed. G. Bühl, Washington, D. C., 166–167.

Bulia M., Janjalia M. 2000, *Mtskheta*, Tbilisi.

Chatzidakis N. 2015, *La restitution du culte des images sur les icônes. Variations du contenu dogmatique*, L'aniconisme dans l'art religieux byzantin, ed. M. Campagnolo et al., Geneva, 115–125.

Cutler A. 1995, *The Date and Significance of the Romanos Ivory*, Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann, ed. D. Mouriki et al., Princeton, 605–614.

Cvetković B. 1994, *The Investiture Relief in Arta, Epiros*, Зборник радова Византолошког института 33, 103–114.

Cvetković B. 2012, *Iconography of Female Regency: An Issue of Methodology*, Ниш и Византија X, ур. М. Ракоција, Ниш, 405–414.

Cvetković B., Hahn C. 2015, *Imperial Aspirations: Relics and Reliquaries of the Byzantine Periphery*, Convivium II/1, 182–200.

Ćurčić S. 2010, *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent, c. 300–1550*, New Haven – London.

Drewer L. 1996, *Recent Approaches to Early Christian and Byzantine Iconography*, Studies in Iconography 17, 1–65.

Drpić I. 2016, *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge.

Earenfight T. 2017, *Medieval Queenship*, History Compass, https://doi.org/10.1111/hic3.12372.

Firatli N. 1990, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris.

Fundić L. 2016, *The Artistic Patronage of the Komnenos-Doukas Family (1204–1318) in the Byzantine State of Epeiros*, Byzantion 86, 139–169.

Fundić L. 2018, *Epeiros between Byzantium and the West in the thirteenth and early fourteenth centuries: Visual evidence*, Cross-Cultural Interaction between Byzantium and the West, 1204–1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?, ed. A. Lymberopoulou, Routledge, 291–302.

Grabar A. 1976, *Sculptures byzantines du Moyen âge (XI^{e}–XIV^{e} siècle)* II, Paris.

Gregory T. E, Patterson-Ševčenko N. 1991, *Arta*, The Oxford Dictionary of Byzantium 1, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford, 191–192.

Grierson Ph., Bellinger A. R. 1973, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection 3*, Washington D. C.

Hilsdale C. J. 2014, *Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*, Cambridge.

Jacoby Z. 1979, *The Tomb of Baldwin V, King of Jerusalem (1185–1186), and the Workshop of the Temple Area*, Gesta 18/2, 3–14.

Jacoby Z. 1982, *The Workshop of the Temple Area in Jerusalem in Twelfth Century: its Origin, Evolution and Impact*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 45/4, 325–394.

Jasperse J. 2015, *To Have and to Hold: Coins and Seals as Evidence for Motherly Authority*, Royal mothers and their ruling children: Wielding political authority from antiquity to the early modern era, ed. E. Woodacre, C. Fleiner, New York, 83–104.

Kalavrezou-Maxeiner I. 1977, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, Dumbarton Oaks Papers 31, 305–325.

Kalavrezou I. 1991, *Portraits and Portraiture. Funerary Portraits*, The Oxford Dictionary of Byzantium 3, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford, 1706.

Kalavrezou I. 1997, *Plaque Fragment with Christ Crowning Constantine VII Porphyrogennetos Emperor*, The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York, 203–204.

Kalavrezou I. 1997a, *Reliquary of Saint Demetrios*, The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York, 77–78.

Karagianni A. 2013, *Female monarchs in the medieval Byzantine court: Prejudice, disbelief, and calumnies*, Queenship in the Mediterranean: Negotiating the role of the queen in the medieval and early modern eras, ed. E. Woodacre, New York, 9–25.

Klein H. A. 2010, *Trier Ivory*, Treasures of Heaven, ed. M. Bagnoli et al., Baltimore–London–Cleveland.

Kotsis K. 2012, *Mothers of the Empire: Empresses Zoe and Theodora on a Byzantine Medallion Cycle*, Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality 48/1, 5–96.

Kotsis K. 2016, *Empress Theodora: A Holy Mother*, Virtuous or Villainess? The Image of the Royal Mother from the Early Medieval to the Early Modern Era, ed. C. Fleiner, E. Woodacre, New York, 11–36.

Lange R. 1964, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen.

Little C. T. 1997, *Christ Blessing Emperor Otto II and Empress Theophano*, The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York, 499–501.

Loenertz R. J. 1973, *Aux origines du Despotat d'Epire et de la Principauté d'Achaïe*, Byzantion 43, 360–394.

Macrides R. J. 1991, *Job*, The Oxford Dictionary of Byzantium 2, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford, 1042.

Maguire H. 1996, *The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton.

Maksimović J. 1967, *La sculpture byzantine du XIII^e^ siècle*, L'Art byzantin du XIII^e^ siècle, ed. V. J. Djurić, Beograd, 23–34.

Marsengill K. 2012, *Imperial and Aristocratic Funerary Panel Portraits in the Middle and Late Byzantine Periods*, Approaches to Byzantine Architecture and Its Decoration: Studies in Honor of Slobodan Ćurčić, ed. M. J. Johnson et al., Ashgate, 203–219.

Melvani N. 2013, *Late Byzantine Sculpture*, Turnhout.

Nersessian V. 2001, *Treasures from the Ark: 1700 Years of Armenian Christian Art*, Los Angeles.

Nesbitt J. W. 2009, *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art 6*, Washington, D. C.

Nicol D. M. 1957, *The Despotate of Epiros*, Oxford.

Nicol D. M. 1968, *The Byzantine Family of Kantakouzenos (Cantacuzenus) ca. 1100–1460. Genealogical and Prosopographical Study*, Washington D. C., 20–24.

Nicol D. M. 1985, *Thomas Despot of Epiros and the Foundation Date of the Paregoritissa at Arta*, Βυζαντινά 13, 753–758.

Nicol D. M. 1994, *The Byzantine Lady: Ten Portraits 1250–1500*, Cambridge.

Nicol D. M. 2010, *The Despotate of Epiros 1267–1479: A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages*, Cambridge.

Ousterhout R., Marinis V. 2015, *"Grant Us to Share a Place and Lot with Them": Relics and the Byzantine Church Building (9th–15th Centuries)*, Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond, ed. C. Hahn, H. A. Klein, Washington D. C., 153–172.

Pétridès S. 1912, *Le moine Job*, Échos d'Orient 15, 40–48.

Papamastorakis T. 2002, *Re-deconstructing the Khakhouli Triptych*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας 23, 225–251.

Papadopoulou V. N. 2007, *Byzantine Arta and its Monuments*, Athens.

Papadopoulou V. 2013, *Arta. From the Early Christian Period to the Fourth Crusade*, Heaven & Earth. Cities and Countryside in Byzantine Greece, ed. J., Albani, E. Chalkia, Athens, 126–139.

Parani M. G. 2001, *The Romanos ivory and the New Tokali kilise: imperial costume as a tool for dating Byzantine art*, Cahiers archéologiques 49, 15–28.

Parani M. G. 2003, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th Centuries)*, Brill.

Pariente A. 1995, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1994, Volume 119/3*, Athènes.

Patlagean E. 1995, *Une sainte souveraine grecque: Theodora impératrice d'Épire (XIIIe siècle)*, Byzantinoslavica 56, 453–460.

Rodley L. 1994, *Byzantine Art and Architecture. An Introduction*, Cambridge.

Popović M. 2006, *Les funerailles du ktitor: aspect archéologique*, Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies. Volume 1. Plenary Papers, Ashgate, 99–130.

Sheppard C. D. 1969, *Byzantine Carved Marble Slabs*, The Art Bulletin 51/1, 65–71.

Skhirtladze Z. 2006, *Martyrs and Martyria in the Gareja Desert*, Monastères, images, pouvoirs et société à Byzance, ed. M. Kaplan, Paris, 61–88.

Skoulas V. 2007, *Reliquary of Saint Theodora*, Egeria: Monuments of Faith in the Medieval Mediterranean, ed. M. Kazakou, V. Skoulas, Athens, 207–208.

Soustal P., Koder J. 1981, *Nikopolis und Kephallēnia*, Tabula Imperii Byzantini III, ed. H. Hunger, Wien.

Stiernon L. 1959, *Les origines du despotat d'Épire. À propos d'un livre recent*, Revue des etudes byzantines 17, 90–126.

Talbot A.-M. 1991, *Theodora of Arta*, The Oxford Dictionary of Byzantium 3, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford, 2038.

Vanderheyde C. 2005, *Sculpture architecturale byzantine dans le thème de Nikopolis, du Xe au début du XIIIe siècle (Epire, Etolie-Acarnanie et sud de l'Albanie)*, Athènes.

Vassilaki M. 2012, *Female Piety, Devotion and Patronage: Maria Angelina Doukaina Palaiologina of Ioannina and Helena Uglješa of Serres*, Donation et donateurs dans le monde byzantin, ed. J-M. Spieser, É. Yota, Paris, 221–234.

Velmans T. 1971, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise, 91–148.

Vocotopoulos P. 1997, *Art under the "Despotate" of Epirus*, Epirus. 4000 Years of Greek History and Civilization, ed. M. B. Sakellariou, Athens, 224–237.

Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J. 1968, *Byzanz und der christliche Osten*, Propyläen Kunstgeschichte 3, Berlin.

Wessel K. 1966, *Byzantinische Plastik der palaiologischen Periode*, Byzantion 36, 217–259.

Branislav J. Cvetković

ST THEODORA OF ARTA: CULT INSTALLATION AND PORTRAITS OF RULERS

An unusual position of the portraits done using the low relief technique above the grave at the church of St Theodora in Arta, Greece, has been attracting the attention of researchers since 1935 when the first paper on that was published by the Greek scholar A. Orlandos. The lack of any inscription next to the carved figures and the unusual structure of the ensemble consisting of ruler figures of a woman and a boy under a ciborium, between the busts of two archangels, even then caused a dilemma as regards the identity. Taking into account the lack of any sources on the monument, A. Orlandos relied on the Hagiography of the holy Despotess Theodora. Since the relief is situated on a slab that constitutes a part of the structure above her grave, he concluded that the figure of the woman must represent the image of the late Theodora, taking into consideration that the Despotess is shown as a tonsured ruler, for she wears a crown with a veil hanging down from it. He was convinced that only the images of the rulers and princesses who were also nuns, martyrs and saintesses used to be shown with a veil on the crown. As for the smaller male figure, he gave two suppositions: according to the first one, this image depicts her husband, Despot Michael II, while according to the other, more probable one, it depicts her son Nikephoros who in fact ordered the sarcophagus for his mother.

Afterwards, the portraits were often written about, usually while relying on Orlandos's conclusions, but occasionally certain reserve has been expressed in terms of the real identity of the figures. The author of a text from a quarter of a century ago expressed a different interpretation, based on an iconographic analysis of the unusual depiction and the historic context, according to which the figures show another regent couple, Despotess Anna Palaiologina Kantakouzene, a daughter-in-law of Despotess Theodora, and her juvenile son Thomas. Although the given interpretation has been accepted in a part of the modern historiography, the older Orlandos's supposition has endured and has recently been brought several times to the light again in the articles by V. Papadopoulou and M. Philippiada, especially after the discovery of a painted portrait of Despotess Anna Palaiologina in a ruined Church of Pantanassa near Philippiada. Taking into account the fact that in the portrait from Pantanassa the female ruler wears a crown with prependoulia hanging down from it, she concluded that this image and the figure from the carved relief in Arta cannot be the same person, also voicing out an observation that the image from the fresco depicts a younger person, as opposed to the one from the relief that shows an older woman.

Compiling a new documentation on the monument from Arta, through a comprehensive analysis the author has negated the given interpretation, inclining in favour of the position that in order to have a proper understanding of the portraits from Arta it is necessary to have an overall insight into the grave structure which is called a cenotaph. He first showed the history of the studies of the relief, pointing out that the current form of the monument ensemble comes from the 19th century, when on 20 March 1873 the grave of the Despotess was dug out and her remains were found inside of it. Then he presented the reasons as to why the hypothesis of Acheimastou-Potamianou cannot bear scrutiny. Comparison between the depictions from Arta and Pantanassa is not possible because of the character of the carved images that do not have traits of a portrait, while the claim that there is a veil on the crown of the ruler from the relief is simply not correct, since all of the researchers so far have drawn a wrong

conclusion. There are prependoulia on the crown and their form is identical to the forms of the pearls and jewels in the other parts of the garment. He also takes into consideration the subsequent icons and frescoes of St Theodora and points at the unsustainability of the claims that they had been done in line with a supposed model from the relief. As far as the cenotaph from Arta is concerned, the author finds analogies in the monuments of Byzantium and the neighbouring countries, with the closest parallel being that with the monumental proskynetarion of St Luke at the monastery of the same name in Phocis. He also points at the fact that the portraits of rulers used to be placed onto reliquaries and in the vicinity of the tabernacles in the context of the search for legitimacy, which is actually the background of the relief depictions from Arta. Pointing out the fact that the slab from Arta was originally painted, like the stone slab with the portrait of Progon Zgur from Ohrid, Macedonia, he concludes that the reason for this is that the inscriptions have not been preserved on it. On the basis of the analysis, he advocates the position that the portraits from Arta represent the images of the regent Despotess Anna Palaiologina and her juvenile son Despot Thomas I Komnenos Doukas done after 1296.

*Татјана А. Стародубцев**

Академија уметности,
Универзитет у Новом Саду

Краљ Милутин и свети лекари. Ликовна сведочанства**

* tatjana.starodubcev@uns.ac.rs

** Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (бр. 177036), који финансијски подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Апстракт: *Разматрају се очуване представе светих лекара у задужбинама краља Милутина – у црквама Богородице Љевишке у Призрену, у Старом Нагоричину, Светих Јоакима и Ане у Студеници, Светог Николе Орфана у Солуну, у Грачаници, Хиландару и Светог Никите код Скопља. Истражују се поштовање и представљање тих светитеља и поставља се питање о томе зашто је с временом у храмовима живописаним старањем краља Милутина сликано све више светих врача.*

Кључне речи: *свети лекари, краљ Милутин, сликарство, програм, иконографија, Богородица Љевишка, Старо Нагоричино, Краљева црква у Студеници, Свети Никола Орфанос у Солуну, Грачаница, Хиландар, Свети Никита*

Краљ Милутин је током своје дуге владавине, од 1282. до 1321. године, обновио или подигао многобројне храмове, како унутар, тако изван простора оновремене српске државе. Поједине међу његовим задужбинама су се очувале и њихов живопис може пружити, између осталог, наговештај о томе какав је био однос тог владара према светим лекарима, поштовани као заштитници здравља и исцелитељи од болести. Писани извори о таквим питањима нису очувани, те на одговоре могу посредно и делимично указати слике тих светитеља. Како би се размотрио став краља Милутина према светим врачима, који се разазнаје на основу представа тих светих у његовим задужбинама, требало би указати и на њихова ликовна обличја у другим храмовима живописаним на српским просторима у доба његове владавине. Најзад, ваља имати у виду да су се потпрај његовог живота збивале промене у богослужењу услед увођења правила Јерусалимског типика Светог Саве Осве̏ћеног, који је 1318/1319. године старањем архиепископа Никодима (1317–1324) преведен на српскословенски језик и који је постепено заменио старији, Студитски, на којем је био заснован Евергетидски, чији је пролог, уз извесна прилагођавања, био темељ Хиландарског и Студеничког устава.[1] Тада су се појавиле и измене у саставу минеја,[2] а пре тога, почетком XIV века, можда чак крајем XIII столе̏ћа, превод је добио стиховни синаксар, који је с временом заменио стари нестишни пролог.[3] Све је то, уз лични однос краљев према светим врачима, могло утицати на избор светих из те скупине који су били приказивани у његовим задужбинама.

*

Пре разматрања питања о светим лекарима сликаним у задужбинама краља Милутина, требало би укратко пружити основне податке о поштовању и представљању тих светитеља у источнохришћанском свету и проверити и њихове памјати у временом најближем очуваном доступном српском рукопису који садржи помене светих. То је синаксар старије редакције за целу годину, Лесновски пролог (САНУ 53), који је израђен нешто касније, 1330. године.[4]

[1] Трифуновић 1990: 345–348, са изворима и литературом; Богдановић 1991: 148–149, 165–166; Суботин-Голубовић 2009: 382, 383.

[2] За промене које се запажају у памјатима уписаним у минејима тога времена в. Суботин-Голубовић 2009: 381–394.

[3] Трифуновић 1990: 317–321, са исцрпним списком извора и литературе; Богдановић 1991: 44, 106, 126, 131, 146, 166–168.

[4] За основне податке о том рукопису в. Богдановић 1982: 84, бр. 1147. Најстарији данас познати препис нестишног синаксара српске редакције потиче из друге половине XIII века и чува се у збирци Уварова, бр. 70, у Државном историјском музеју у Москви, уп. Трифуновић 1990: 318. Један такав пролог с краја XIII или почетка XIV века налази се у рукописној збирци Хрватске академије знаности и умјетности (III-с-6), уп. Богдановић 1982: 84, бр. 1146. Међу пролозима стиховним зимским и летњим најстарији очувани потичу тек из средине или краја XIV столе̏ћа, уп. Богдановић 1982: 85–86, 87, бр. 1158–1167, 1190–1195. Исти је случај са минејима за месеце током којих се обележавају памјати различитих светих лекара, уп. Богдановић 1982: 50, 54, 55, 58, 61, 63, бр. 525, 611–612, 632–636, 684, 748–750, 781. Једино је минеј за јул и август, који носи ознаку Дечани 32, израђен крајем XIII или почетком XIV века, уп. Богдановић 1982: 56, бр. 656.

Источнохришћанска црква познаје три пара браће светитеља по имену Козма и Дамјан. Стога би ваљало сажето подсетити, пратећи ток године према византијском календару, на то шта о њима казује *Синаксар Цариградске цркве*, настао у X веку.[5] Дана 17. октобра, након сећања на Светог пророка Осију, било је оно на страдања двојице из *Арабије* и са њима још три брата, Антима, Леонтија и Евпрепија, мучених у граду Егеји, али није уписано где се оно вршило.[6] Памјат двојице светих из *Азије*, упокојених у миру и сахрањених у месту званом Фереман, обележавана је 1. новембра у Даријy (ἐν τοῖς Δαρείου).[7] Помен страдања браће из *Рима*, који су мученички скончали, одржаван 1. јула у њиховом преславном дому у Павлину (ἐν τῷ ἁγιωτάτῳ αὐτῶν οἴκῳ τῷ ὄντι εἰς τὰ Παυλίνου).[8] Друга два пара тих светих, из *Азије* и из *Рима*, били су особито поштовани.[9] Светилиште у Космидиону у близини Влахерне, непосредно изван цариградских зидина, за које се везују најопширнији грчки списи о чудима светих врача Козме и Дамјана, посвећено двојици из *Рима*, било је најважније место поштовања светих врача који су носили та имена. У њему су се дешавала исцељења уз помоћ дејства честица њихових моштију и у првом реду захваљујући обреду инкубације.[10] Упркос томе што су описи чуда посвећени збитијима у светилишту оних из *Рима*, изгледа да је највеће поштовање указивано двојици из *Азије*. У прилог томе сведоче и многобројни прославни списи написани у њихову част и обиље рукописа у којима су поједини очувани.[11] У Лесновском прологу су за 17. октобар уписани синаксарски састави посвећени Светом пророку Осији и Светим мученицима Хрисанту и Дарији и на крају је само поменуто да је у тај дан ПАМЄТЬ БЕСРЕБРЬНИКОУ И АНѲИМА ЛЕѺНТИА И ЄѤВРЕПИѢ.[12] За 1. новембар забележено је да се најпре поје тропар осмога гласа и следи пролошки спис за ѲУСПЕНИЄ ТѺѢ БЄЗМЬЗДЬНИКОУ КОУ[ZЬ]МЮ ДАМИѦАНА.[13] У одељку за 1. јул налази се синаксарски састав у част СТѾЮ ЧЮДОТВѺРЦЮ БЕЗЬМЬЗДЬНИКОУ КОZМЫ И ДАМИѦАНА.[14] У Лесновском прологу су једино браћа из *Арабије* добили само забелешку којом се упућује на њихову памјат, док су свим осталим светим лекарима посвећени синаксарски списи. Може се претпоставити да су и у српској средини међу светима са именима Козма и Дамјан првенствено поштовани они из *Азије* и из *Рима*.

Светитељи који су носили имена Козма и Дамјан били су одавно и често представљани и имали постојан изглед, те се, у сва три пара, обличја браће обично нису међусобно разликовала. Сваки од њих је редовно млад и смеђ, кратке и праве косе, слабе и често тек изникле браде, изузетно ретко голобрад, носи хаљину и огртач, понекад и тунику, те преко врата пребачену узану траку, чији крајеви падају дуж предњег дела тела, препознатљиво обележје лекара, а обично држи у десној руци ланцету или скалпел и у левој футролу или кутију. Двојица из *Арабије*, наравно, имају на главама обмотане тканице, које треба да подсете на чалме.[15]

С друге стране, Свети Пантелејмон и Јермолај нису прослављани заједно. *Синаксар Цариградске цркве* бележи да је 27. јула била памјат страдања Светог великомученика Пантелејмона, лекара у Никомидији, која се вршила у цркви његовог имена,[16] а да је претходног дана, 26. јула, обележавано страдање Светог мученика Јермолаја, и са њим Ермипа и Ермократа, и казује да је јерej Јермолај увео Пантелејмона у хришћанску веру.[17] У Лесновском прологу су за 27. јул уписани тропар трећега гласа и синаксарски састав, који излаже СТѢСТЬ СТѢѺ ВЕЛИКѺМЧНКА ПАНДЕЛЕИМОНА,[18] а у одељку за 26. јул стоји спис, који сажето преноси СТѢСТЬ СТЫХ МЧНКЪ ЄРМОЛА И ЄРМИПАПА И ЄЖЄ С НИМ.[19]

[5] За време настанка *Синаксара Цариградске цркве* в. Kazhdan 1991: 1991 (R. F. Taft, N. Patterson Ševčenko).

[6] За памјат Светих Козме и Дамјана из *Арабије* и њихове браће в. Delehaye 1954: 144.23–146.11.

[7] Delehaye 1954: 185.4–185.18.

[8] Delehaye 1954: 791.4–791.34.

[9] Од веома опсежне литературе о три пара браће који су носили имена Козма и Дамјан овде издвајамо најпре издања појединих прославних списа – Deubner 1907: passim, где су објављени *Живот и подвизи светих из Азије*, 87–96, *Чуда светих бесребрника*, 97–208, *Страдање светих из Рима*, 208–217, *Страдање светих из Арабије и њихова три брата*, 218–220 и *Страдање светих из Арабије и дружине њихове*, 220–225; затим Rupprecht 1935: passim, где су представљени *Живот и подвизи светих из Азије*, на које се надовезује обимна приповест, у којој су описана чуда. Због сложене и слојевите повести стварања поштовања три пара светитеља, само за оне који су носили имена Козма и Дамјан прилажемо и основна издања списа. За прославне саставе посвећене њима в. Halkin 1957: 126–136, nos. 372–392; Halkin 1969: 51–53, nos. 372–390h; Halkin 1984: 54–56, nos. 372–390h. Треба указати и на проучавања развоја списа насталих у њихову част, в. Van Esbroeck 1981: 61–77; Luongo 1997: 33–84. Најзад, ваља упутити на истраживање представа Светих Козме и Дамјана на Апенинском полуострву, где је посебна пажња посвећена поштовању и најранијим ликовним обличјима тих светитеља у хришћанском свету, уп. Harrold 2007.

[10] За историју тог светилишта в. Janin 1953: 296–300; Talbot 2004: 227–229; уп. Harrold 2007: 19, 31–33, 39. Сирил Манго је, за разлику од уобичајено навођене легенде о извесном Павлину, пријатељу цара Теодосија II (408–450), као оснивачу, изнео мишљење да је светилиште подигнуто негде пре 480. године трудом жене Павлине, уп. Mango 1994: 189–192, нарочито 190, 191, што је прихватио Нурај Езаслан – Özaslan 1999: 379–399. Издања *Чуда* су већ наведена у овом раду.

[11] То најбоље илуструје чињеница да се спис *Живот и подвизи светих из Азије* (BHG 372, Deubner 1907: 87–96) сачувао у чак више од 100 рукописа, уп. Van Esbroeck 1981: 69; Luongo 1997: 47.

[12] САНУ 53, fol. 41r–41v, за памјат светих бесребрника (из *Арабије*), fol. 41v.

[13] САНУ 53, fol. 52r–52v.

[14] САНУ 53, fol. 258v.

[15] За иконографију три пара светитеља, већим делом на основу најранијих очуваних представа, в. Harrold 2007: 88–117, са старијом литературом.

Забелешке о уобичајеном изгледу светих врача у овом раду засноване су, поред проучавања објављених у литератури, на нашим ширим истраживањима поштовања и представљања светих лекара у источнохришћанском свету средњега века.

16 Delehaye 1954: 847.11–848.30. За прославне саставе посвећене том светом в. Halkin 1957a: 166–169, nos. 1412z–1418c; Halkin 1969: 146, nos. 1413z–1414; Halkin 1984: 165, nos. 1413a–1417.

17 Delehaye 1954: 843.5–843.22. Осим синаксарског састава, о Светом Јермолају, колико је познато, казује само једно древно *Страдање*, уп. Halkin 1957b: 31–32, no. 2173.

18 САНУ 53, 286v–287r.

19 САНУ 53, fol. 285v–286r.

20 За ликовна обличја Светог Пантелејмона в. Πάσσαρης 2009: 23–39; Gerstel 2012: 173–180.

21 О појединим представама Светог Јермолаја в. Boyd 1998: 15–27.

22 За прославне саставе посвећене њима в. Halkin 1957: 144–145, nos. 469–479i; Halkin 1969: 55, nos. 469, 471; Halkin 1984: 58, nos. 469, 471, 477–479, 479a, 479i. Настанак и развој поштовања Светих Кира и Јована пажљиво је проучио Жан Гаску – Gascou 2007: 241–280.

23 Delehaye 1954: 433.31–435.20.

24 Delehaye 1954: 775.9–777.4.

25 САНУ 53, fol. 129v–130r.

26 САНУ 53, fol. 257r–257v.

27 О представљању Светих Кира и Јована, колико нам је познато, не постоји посебна студија. Запажања су изнета на основу наших истраживања.

28 Уп. Стародубцев 2015: 39, 42.

29 Delehaye 1954: 773.12–776.7, то је једина памјат за тај дан. За прославне списе посвећене њему в. Halkin 1957a: 230, nos. 1614z–1615d; Halkin 1984: 186, nos. 1614z–1615a.

30 За памјат Светог Диомида в. Delehaye 1954: 901.5–901.29. За саставе у част Светог Диомида в. Halkin 1957a: 165–166, nos. 548–552; Halkin 1969: 59, nos. 550–552; Halkin 1984: 63, nos. 548z–552.

Свети Пантелејмон има устаљен и препознатљив лик смеђег голобрадог младића са уредно почешљаном густом таласастом косом, која дужином сеже до горњег дела врата. Једнако као и претходни светитељи, носи хаљину, узану траку пребачену око врата и огртач, понекад и тунику. Држи обично ланцету или скалпел или пак мученички крст у десној руци и у левој футролу и чешће кутију.[20] Свети Јермолај је био далеко ређе приказиван, а представљан је као сед, кратке праве косе, густе браде, средње дужине, често шпицастог врха. Одевен је, осим у малобројним изузецима, у одежде јереја, стихар и фелон са епитрахиљем. Готово редовно благосиља десном руком и левом, обично покривеном фелоном, носи књигу. Ретко када држи обележја лекарског позива.[21]

У *Синаксару Цариградске цркве* забележене су две заједничке памјати Светих Кира и Јована.[22] У одељку за 31. јануар уписано је да се тада врши спомен страдања Светих мученика Кира и Јована и трију жена, Теодоте, Теоктисте и Евдоксије, и њихове мајке Атанасије, пострадалих у Александрији, те да је Кир био угледни лекар и примио монашку схиму и да му се Јован придружио пошто је чуо да он изгони сваку болест и слабост и да је њихов сабор у њиховом мартиријуму у Сфоракију (ἐν τοῖς Σφωρακίου).[23] Забележено је да је 28. јуна памјат обретења часних моштију светих Христових мученика Кира и Јована и да се она свршава у Сфоракију и у Аркадијани (ἐν τοῖς Σφωρακίου καὶ εἰς Ἀρκαδιανάς).[24] У Лесновском прологу у глави посвећеној 31. јануару уписани су тропар петог гласа и састав, који описује стр҃сть с҃тою чюдтворцꙋ кирра ѡ҃ѡа҃.[25] За дан 28. јун стоји само спис, који излаже ѡбрѣтєнїє мо҃щєй с҃тою мч҃нкꙋ кирра и ѡаа҃н҃.[26]

Свети Кир је представљан као старац. Он је кратко подшишан и има најпре густу косу, а од XI или XII столећа се на њој појављују високи залисци, те је понекад и проћелав. Брада му је средње дужине. Она је у раним представама густа, правих власи и облог краја, а од X века је ужа, са завршетком у облику шпица или више праменова. Свети обично носи монашке одоре и десном руком упућује према стакленој бочици, коју држи у левој руци. Свети Јован је млад и смеђ. Коса му је кратка у раним примерима, а почев од XI столећа је густа, таласаста, уредно почешљана и дужа, те сеже до горњег дела врата. У старијим представама је голобрад. Касније најчешће има браду. Она је увек кратка, без обзира на то да ли је слаба или густа. Ипак, и у доцнијим примерима је каткад приказиван као голобрад. Има мученичке одоре, хаљину и огртач, понекад и узану траку. Најчешће десном руком носи мученички крст, а левом упућује молитву дланом окренутим према гледаоцу. Веома је ретко представљан како држи каква обележја лекарског позива у десној шаци и у левој кутију или футролу.[27]

Свети Сампсон и Диомид нису заједно прослављани и на питање о томе зашто су они од времена Палеолога приказивани један покрај другог нема поузданог одговора.[28] У *Синаксару Цариградске цркве* стоји да је 27. јуна била памјат преподобног оца Сампсона, презвитера и странопримца, скончалог у миру, те да се она обављала у ксенону који је основао.[29] У одељку за 16. август најпре је опширно изложено сећање на пренос нерукотвореног лика Господа и Бога и Спаситеља нашег Исуса Христа из Едесе, а потом следи спомен страдања Светог мученика Диомида, лекара скончалог када су га војници приводили из Никеје у Никомидију, чији се сабор вршио у његовом мартиријуму унутар часног дома Пресвете Пречисте владичице наше Богородице у близини Златних врата.[30] У Лесновском прологу је за 27. јун уписан синаксарски састав, који излаже сећања на ѡ҃ц҃а ншго чюдтворца сам҃псона҃

пр҃єдвитера и страннопр҃іємника.[31] У одељку посвећеном 16. августу најпре стоје белешке да је тада памјат великог и срашног труса и с҃т҃го м҃ч҃ника дїомиѵа и образа Господа нашег Исуса Христа, а потом следе пролошки списи за тај дан, међу којима је и онај који описује ст҃р҃ѣ́ть с҃т҃го м҃ч҃нка дїомита.[32]

Свети Сампсон је представљан као седи старац. Има подшишану и праву косу, често дубоких зализака, а понекад је проћелав. Брада му је обла и кратка, ретко нешто дужа. Одевен је обично у одежде јереја, стихар и фелон са епитрахиљем. Најчешће благосиља десном руком и у левој држи књигу.[33] Изглед Светог Диомида је био мање постојан. Он је, ипак, готово редовно смеђ. Коса му је уредно зачешљана и густа. Обично у таласима сеже до горњег дела врата. Ретко када је кратка. Свети је у најранијим познатим представама голобрад. У каснијим примерима има браду, већином кратку и слабу, изузетно нешто дужу. Носи мученичке одоре, хаљину и огртач, понекад и узану траку око врата. На основу очуваних представа не може се запазити да је било предмета или гестова који би били уобичајени за тог светог. Уочава се једино да често десном шаком држи мученички крст.[34]

Најзад, у *Синаксару Цариградске цркве* уписано је да је 20. маја била памјат страдања Светог мученика Талалеја, лекара пострадалог у граду Егеји у Киликији, која се вршила у његовом мартирију-му унутар Светог мученика Агатоника.[35] У Лесновском прологу у одељку посвећеном том дану стоји синаксарски састав, који описује ст҃ѣ́ть с҃т҃го ѳалелеѧ и еже с нимь.[36]

Свети Талалеј није имао нарочито постојан изглед. Ипак, обично је приказиван као смеђ и млад човек. Најчешће има таласасту, уредно зачешљану косу, која дужином сеже до средине врата, ретко када нешто краћу. Представљан је или као голобрад или са брадом, већином кратком и облом, изузетно средње дужине. Има мученичко рухо, хаљину са огртачем, понекад и узану траку око врата. Обично држи у десној руци крст или какву алатку, попут ланцете или скалпела, а у левој кутију за лекарски прибор.[37]

*

У претходним редовима је указано и на то како су свети лекари приказивани и који су међу њима имали постојан изглед ликова и одеће, те ће овде сажето бити наведене представе таквих светих и биће поменути само предмети у њиховим рукама или пак гестови, док ће брижљивије бити описани они на чијим је ликовним обличјима долазило до мањих или већих колебања. У првој скупини су светитељи Козма, Дамјан и Пантелејмон, а другој припадају Јермолај, Кир и Јован, Сампсон и Диомид и Талалеј. У примерима у којима су представе светих прве скупине тешко оштећене или се појављује више од једног пара светих који су носили имена Козма и Дамјан, они из *Арабије* ће бити подробније описани.

Црква Богородице Љевишке је украшена фрескама између 1309. и 1313. године. Свети лекари се у том храму виде на другом пару стубаца посматрано од улаза. Смештени су у доњу зону и приказани су у пуној фигури. На јужном ступцу на источној страни је Пантелејмон и на северној Козма, док је Дамјан насликан наспрамно, на јужном лицу северног ступца (сл. 1–2). Представа Светог Пантелејмона је тешко оштећена. Од лика ништа није преостало, а од одеће се виде део огртача и фрагмент хаљине. У левој руци има отворену кутију са преградама, а њен поклопац придржава десном, којом, можда, носи скалпел. И Свети Козма, [с]т҃и҃ // кос[ма], и Свети Дамјан, с҃т҃ы҃ // дамиань, држе ланцету десном руком и левом футролу.[38]

[31] САНУ 53, fol. 256v.

[32] САНУ 53, fol. 302v–306r, за помен Светог Диомида и за пролошки састав о његовом страдању в. САНУ 53, fol. 302v, 305v.

[33] За култ и представе Светог Сампсона в. Стародубцев 2015: 25–42.

[34] Поштовање и представљање Светог Диомида су недавно само дотакнути у: Стародубцев 2015: 28–32, 38–39, 42.

[35] Delehaye 1954: 697.1–698.4. За прославне списе посвећене Светом Талалеју в. Halkin 1957a: 266, nos. 1707, 1708, 1708d; Halkin 1969: 279, no. 1708; Halkin 1984: 200, nos. 1707, 1708, 1708d. Објавио их је Bröcker 1976: passim.

[36] САНУ 53, fol. 227v.

[37] О поштовању и представљању Светог Талалеја, донекле сажето, в. Стародубцев 2017: 275–287.

[38] Живковић 1991: 17, 19; Тодић 1998: 313. За датовање настанка живописа в. Тодић 1998: 311, са наведеном литературом. Опис је начињен према доступним снимцима представа, а читање натписа је, због њихових знатних оштећења, наведено према: Живковић 1991: 17, 19. У приложеним натписима обле заграде () означавају разрешавања скраћених места, а угласте [] оних која су уништена. Две црте под углом // одвајају делове натписа лево и десно од светитеља, док једна усправна линија | раздваја делове натписа израђене у редовима.



1. Богорица Љевишка, Свети Козма, јужни стубац, северна страна

1. Holy Virgin Ljeviška, Saint Cosmas, south pillar, north side



2. Богорица Љевишка, Свети Дамјан, северни стубац, јужна страна

2. Holy Virgin Ljeviška, Saint Damian, north pillar, south side



3. Старо Нагоричино, Свети Пантелејмон, јужни зид припрате

3. Staro Nagoričino, Saint Panteleimon, south wall of the narthex

[39] Тодић 1993: 87; Тодић 1998: 323. За време израде фресака в. Тодић 1998: 320. Опис њихових представа приложен је према доступним снимцима, на којима су проверена и читања натписа, која су, са разрешењима скраћеница, пренете према: Тодић 1993: 87.

Црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину је живописана од 1315. до 1317. године. У њој су такође насликани свети лекари Козма, Дамјан и Пантелејмон. Приказани су у пуној фигури у доњој зони јужног зида у источном делу припрате. И Свети Козма, О АГ(ІОС) // КОСМАС, и Свети Дамјан, О АГ(ІОС) // [Δ]АМІАНОС, носе ланцету у десној руци и у левој футролу. Свети Пантелејмон, О АГ(ІОС) // ПАНТЕЛЕ|НМѠN, држи предмет који подсећа на спатулу десном руком и левом одшкринуту кутију са преградама (сл. 3).[39]

У Студеници у невеликој Краљевој цркви, посвећеној Светим Јоакиму и Ани, украшеној фрескама 1318. или 1319. године, свети лекари су се нашли у нешто вишим зонама. Најпре, у доњем прозору на јужном зиду, насликани су Козма у источном довратнику и у западном Дамјан (сл. 4). Представљени су до појаса. И Свети Козма, ⁘ // ⁘, и Свети Дамјан, [⁘] // ⁘, носе ланцету десном руком и левом футролу. И један и други светитељ, необично, упућује ланцету према унутрашњем делу храма, где су, под прозором, смештени портрети краља Милутина и краљице Симониде. Најзад, високо у потрбушју западног лука наоса, на јужној страни, види се Свети Јермолај, [⁘] // ⁘, приказан у пуној фигури. Он је сед, густе кратке косе и јаке таласасте браде, средње дужине. Има стихар, епитрахиљ и фелон. Уздигнутом



4. Краљева црква у Студеници, Свети Козма и Дамјан, доњи прозор на јужном зиду

4. Church of the King in Studenica, Saints Cosmas and Damian, lower window in the south wall

десном шаком, која је уништена, вероватно да је благосиљао, док му је лева рука покривена фелоном и на њој носи књигу. Од представе у северном делу, где се свакако налазио Свети Пантелејмон као његов парњак, нема трагова.[40]

Храм Светог Николе Орфана у Солуну живописан је негде током друге деценије XIV века. У тој цркви, прилично скромне величине, свети врачи су приказани до појаса у другој зони, у западном делу наоса. Ту су насликани на западном крају јужног зида Пантелејмон и Јермолај, потом на западном зиду у јужном делу Сампсон и Диомид, иза којих следи поље остављено за натпис, те у северном делу Теодота, мати Козме и Дамјана из *Азије*, а на западном крају северног зида Козма и Дамјан. Свети Пантелејмон, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) // ΠΑΝΤΕ|ΛΕΗΜ[ΩΝ], држи крст у десној руци и у левој затворену кутију са три кружна облика на поклопцу. Свети Јермолај, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) | ΕΡΜΟ|ΛΑ|ΟΣ, представљен је сед, кратке густе косе и таласасте браде, средње дужине. Има хаљину готово потпуно покривену огртачем, док му део око врата покрива брада, те се не види да ли има какву траку, а и да ли у његовој одећи треба препознати стихар и фелон. Благосиља десном руком, а левом, која је покривена, носи књигу. Свети Сампсон, Ο [ΑΓ(ΙΟΣ)] | ΣΑΜ|ΨΩ| [Ν] // Ο ΞΕΝΟ|ΔΟΧ|ΟΣ, такође је сед, проћелав, кратке и обле таласасте браде. Његова одећа је слична Јермолајевој, са горњом одором, која скоро сасвим покрива доњу, с тим што се око његовог врата разазнаје трака или, можда пре, епитрахиљ. Десном руком благосиља, а левом држи бочицу широког тела и дугог уског врата. Свети Диомид, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) // ΔΙΟΜΥ|ΔΗ[Σ], насликан је као смеђ, фино зачешљане косе, која у неколико локни сеже до горњег дела врата, и тек изникле брадице. Обучен је као мученик у украшену хаљину и огртач и нема траку око врата. Носи крст у десној руци, док је предео око његове леве шаке оштећен. Део на којем се налази Света Теодота тешко је пострадао. Виде се само натпис Η ΑΓ(ΙΑ) // ΘΕΟ|ΔΩ|Τ[Η] и глава покривена марамом. Ни од следећа два попрсја није много преостало, те се чита име Свети Козма, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) // ΚΟΣ|ΜΑΣ, и уочава лик и део одеће првог, а од другог, Светог Дамјана, разазнаје се натпис, који га означава као светитеља, Ο ΑΓ(ΙΟΣ), и одсечак нимба и фрагмент горњег краја смеђе косе.[41]

Црква Благовештења у манастиру Грачаници украшена је фрескама око 1320. године. У њој су приказани многобројни свети лекари. Они ће бити наведени у редоследу од најниже зоне до виших делова храма. У доњем реду на западном зиду наоса, јужно

[40] Бабић 1987: 110, 191, сл. 139, 140, црт. XIII, XIV; Тодић 1998: 323. За представе Светих Козме и Дамјана и њихово значење в. Cvetković 1995: 251–276; Цветковић 2002: 48–52, сл. 2–3. За датовање израде фресака в. Тодић 1998: 326, 327. Опис представа начињен је на основу теренске документације, на основу које су проверена и читања натписа. Последње слово Јермолајевог имена, које смо препознали као ѥ, веома је оштећено. Непосредно у близини фигуре Светог Јермолаја, уз прозор у врху западног зида, постављена су два медаљона, у којима су попрсја Светих Фотија и Аниките, уп. Бабић 1987: 111, сл. 56, 58, црт. VIII; Тодић 1998: 327. Они су приказивани као свети лекари тек касније, од друге половине XIV века, када су се појавили у друштву светих врача у живопису храмова на Светој Гори, уп. Стародубцев 2018: 343–355. Стога их не помињемо у основном тексту.

[41] Τσιτουρίδου 1978: 163–164, Σχ. 2, εικ. 95–98; Τσιτουρίδου 1986: 197–199, Σχ. 2, πίν. 95–98; Тодић 1998: 348. Читања натписа су преузета из књига Ане Цитуриду и проверена на доступним снимцима.



5. Грачаница, Свети Пантелејмон, Козма и Дамјан, западни зид наоса, јужно од пролаза

5. Gračanica Monastery, Saints Pantelemon, Cosmas and Damian, west wall of the naos, south of the passage

од пролаза према припрати, налазе се Пантелејмон, Козма и Дамјан, представљени у пуној фигури (сл. 5). Свети Пантелејмон, СТИ // ПАНДЕ|ЛЕИМО|НЬ·, држи у десној руци сонду са полулоптастим удубљењем и у левој затворену кутију. И Свети Козма, СТИ // КОЗМА·, и Свети Дамјан, СТИ // ДАМИ|ЯНЬ·, носе ланцету десном руком и левом футролу. У њиховој близини, на источној страни пролаза између спољног југозападног ступца и јужног дела зида према припрати, стоји Свети Јермолај, СТИ // ЄРМО|ЛАЄ· (сл. 6). Он је сед, густе кратке косе и таласасте браде, средње дужине. Има хаљину, траку и једноставан огртач, у којима вероватно треба препознати стихар, епитрахиљ и фелон. Обема рукама, од којих је лева покривена, држи књигу. У другој зони виде се у северозападном делу наоса свети лекари приказани до појаса. У потрбушју пролаза између спољног северозападног ступца и северног дела зида према припрати налазе се Кир у западној половини и у источној Јован (сл. 7–8). Свети Кир, СТИ // КИ|РЬ·, насликан је као сед, проћелав, таласасте браде, средње дужине, подељене у праменове. Има монашко рухо, хаљину и огртач, закопчан уз помоћ два дугмета. Благосиља десном руком и левом држи бочицу облог трбуха и дугог узаног



6. Грачаница, Свети Јермолај, источна страна пролаза између југозападног стубца и зида према припрати

6. Gračanica Monastery, Saint Ermolaos, east side of the passage between the south-west piller and the wall towards the narthex

врата. Свети Јован, ⁘ТИ // ИѠАНЬ·, представљен је као смеђ, таласасте, уредно зачешљане косе, која сеже до горњег дела врата, и тек изникле брадице. Одевен је у мученичко рухо, хаљину и огртач са украсима, и нема траку око врата. У десној руци носи крст. Покрај њих, у смеру запада, на јужном зиду северног брода, смештени су Сампсон, Диомид и Талалеј. Свети Сампсон, ⁘ТИ| СА|МЬ|ПЬСО|НЬ·, насликан је сед, подшишане таласасте косе, са врло дубоким залисцима, и кратке обле браде. Носи хаљину, траку и веома затворен огртач, можда стихар, епитрахиљ и фелон. Обема рукама, од којих је лева покривена плаштом, држи књигу. Свети Диомид, ⁘ТИ // ЌДИ|ѠМИ|ДЬ·, представљен је као смеђ, зачешљане таласасте косе, која сеже до горњег дела врата, и слабе кратке браде. Такође има хаљину и траку, које су готово потпуно покривене једноставним огртачем. Благосиља десном руком и левом, која је под плаштом, носи књигу. Свети Талалеј, ⁘ТИ // ТАЛЄ|ЛЄЙ·, благо је просед, густе кратке косе, изражених зализака, и таласасте браде, готово средње дужине. Има мученичку одећу, хаљину и огртач са украсима, без траке какву носе свети лекари. Десном руком држи крст, а лева му је покривена плаштом. Најзад, попрсја светих лекара постављена су у медаљоне уз крајеве лукова високо под куполом. На јужној страни уништен је источни медаљон, а у западном се види Свети Дамјан из *Арабије*, ⁘ТИ // ДА|МИѢА|НЬ· (сл. 9). Има таман тен, белу тканину увијену око главе попут чалме и, изгледа, кратку браду. Носи хаљину, траку и огртач. Држи ланцету у десној руци и у левој футролу. На северној страни је потпуно нестао лик у западном медаљону, а у источном се препознаје Свети Јован, ⁘ТИ // ИѠ|АН· (сл. 10). Он је смеђ, таласасте, уредно зачешљане косе, која сеже до горњег дела врата, и тек изникле брадице. Има украшену хаљину, траку и огртач. Држи ланцету десном руком и левом футролу.[42]

Живописање цркве Ваведења манастира Хиландара могло је започети 1320. године, а завршено је пре 28. октобра 1321. године, када је краљ Милутин преминуо. Преко старих слика су 1803/1804. године израђене нове. Млађи зографи су поштовали програм првобитних фресака. Ипак, они нису потпуно верно поновили и њихов изглед, већ су га прилагодили обичајима свог времена. У хиландарској припрати приказани су многобројни свети лекари, сви у пуној фигури. И они ће бити наведени редоследом одоздо нагоре. У првој зони се налазе на источном крају јужног зида Козма и Дамјан из *Азије* и Пантелејмон. И Свети Козма, ⁘ТЫИ // КОСМѢ:, и Свети Дамјан, ⁘ТЫИ // ДАМѢѢНЪ:, носе ланцету у десној шаци и у левој футролу, с тим што је Дамјанова лева рука покривена плаштом. Свети Пантелејмон, О АГ(I)О(Σ) // ПАНТЕ|ЛЕНМ(ѺN), једини је свети врач чија је фигура ослобођена новог слоја сликарства (сл. 11). Он носи крст у десној руци и у левој затворену кутију. Остали свети лекари смештени су у други ред на западном зиду. Ту се виде Козма и Дамјан из *Арабије* и Јован и Кир јужно од лунете портала и северно Сампсон и Диомид и Козма и Дамјан из *Рима*. Козма и Дамјан из *Арабије* су благо окренути један према другом. Уз Светог Козму се не виде трагови натписа. Он има на глави увијену белу тканину, испод које провирује смеђа коса, која се у таласима спушта низ врат, те кратку браду. Носи хаљину, стегнуту везицом око струка, и изнад ње траку и огртач. Обема рукама држи футролу. Ни уз фигуру Светог Дамјана се не уочава натпис. Његова глава је једнако покривена, изглед лика је сличан лику његовог брата, а одећа се разликује по томе што се код њега не види трака. Десну руку упућује ка Козми у знак разговора, док у левој, покривеној огртачем, носи футролу. Свети Јован, [О АГ(I)О(Σ)] // ІѠ:, предста-

[42] Тодић 1988: 84, 85, 86, 88, 91, 92, 96, 98, 101, 102–103, 104; Живковић 1989: III, IV, V (где је Јован у поткуполном делу препознат као Козма); Тодић 1998: 332, 333. За датовање настанка сликарства в. Тодић 1998: 330–331. Читања натписа дата су на основу Тодић 1988, као и провере на доступним снимцима. Начин на који је уписано име Светог Јована у делу под куполом није сасвим извесно утврђено. Тодић 1988: 96 наводи ⁘ТИ ИѠѢ.



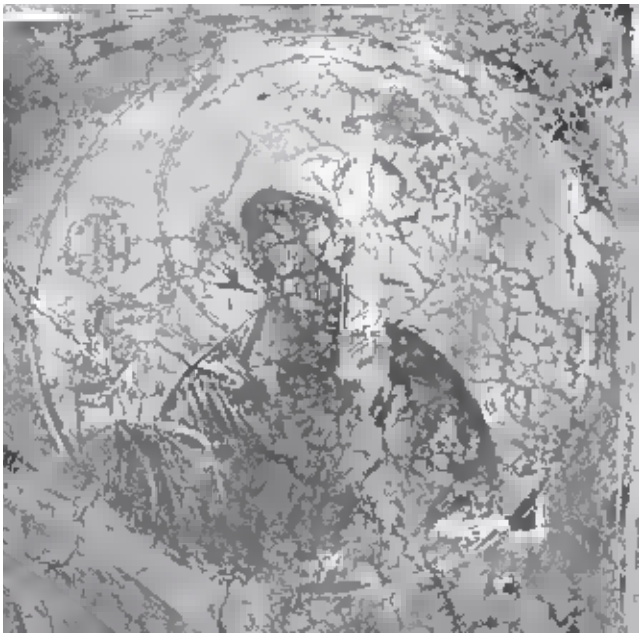
7. Грачаница, Свети Кир, западна половина потрбушја пролаза између северозападног стубца и зида према припрати

7. Gračanica Monastery, Saint Cyrus, west half of the intrados of the passage between the north-west pillar and the wall towards the narthex



8. Грачаница, Свети Јован, источна половина потрбушја пролаза између северозападног стубца и зида према припрати

8. Gračanica Monastery, Saint John, east half of the intrados of the passage between the north-west pillar and the wall towards the narthex



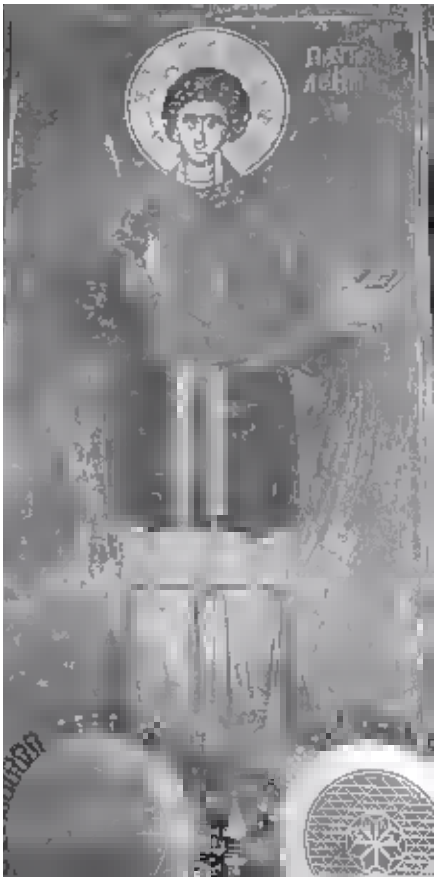
9. Грачаница, Свети Дамјан из Арабије, западни део јужног поткупољног лука

9. Gračanica Monastery, Saint Damian from Arabia, west part of the south sub-domical arch



10. Грачаница, Свети Јован, источни део северног поткупољног лука

10. Gračanica Monastery, Saint John, east part of the north sub-domical arch



11. Хиландар, Свети Пантелејмон, јужни зид припрате

11. Chilandar Monastery, Saint Panteleimon, south wall of the narthex

вљен је као смеђ, густе косе, која сеже до горњег дела врата, и тек изникле браде. Има хаљину и тунику, украшене око врата, рубова рукава и поруба и стегнуте у струку, као и једноставан огртач, испод којег уз врат извирује трака. У десној шаци ништа не држи, иако је она постављена тако да изгледа да је постојала намера да буде приказан како у њој нешто носи, а у левој има затворену кутију. Свети Кир, О АГ(І)ОС // КҮРОС·, насликан је као сед, густе кратке косе и јаке таласасте браде, средње дужине. Одевен је у јерејско рухо, стихар, епитрахиљ и фелон. Обема рукама, од којих је лева покривена, држи књигу. Свети Сампсон, О АГ(І)ОС // СΑΜΨΩΝ, такође је сед и проћелав, а брада му је средње дужине и подељена на два прамена. Има монашко рухо, мандију, аналав и расу. Носи крст десном руком и левом бочицу облог трбуха и узаног дугог врата. Свети Диомид, О АГ(І)ОС // ΔΙΩΜΗΔΗС, насликан је као смеђ, таласасте зачешљане косе, која сеже до горњег дела врата, и слабе кратке браде. Носи мученичке одоре са украсима, односно хаљину припасану око струка и огртач. Држи крст у десној руци, док му је лева покривена плаштом. На крају стоје Козма и Дамјан из *Рима*. Свети Козма, О АГ(І)ОС // КОСМА·, носи ланцету у десној руци и у левој футролу. Свети Дамјан, О А[Г(І)ОС] // ΔΑΜΙ[ΑΝΟС], десну руку упућује према брату у знак разговора, а левом држи футролу.[43]

Требало би поменути и цркву Светог Никите код Скопља, подигнуту трудом краља Милутина, али украшену фрескама после његове смрти, око 1324. године. У њој су свети лекари, Козма, Пантелејмон и Дамјан, приказани у пуној фигури у доњој зони, на западном крају јужног зида (сл. 12). Свети Козма, [ⷭ҃ТЫ] // КѲ|Сⷨ[А], носи ланцету десном руком и левом футролу. Свети Пантелејмон, [ⷭ҃ТЫ] // П[АНТѢЛЕѠ]ⷨОНЬ, има крст у десници, а у левици широку затворену кутију. Свети Дамјан, [ⷭ҃ТЫ] // ДА[ⷨ]Н[А]|НЬ, као и његов брат, такође држи ланцету у десној руци и у левој футролу.[44]

*

Пре разматрања представа светих лекара у задужбинама краља Милутина, ваљало би се, ради стицања целовитијег увида у избор светитеља те скупине и начин на који су они приказивни, осврнути на слике светих врача у другим црквама живописаним у доба његове владавине.

Најпре треба подсетити на фреске у здањима украшеним старањем бившег краља Драгутина, настале након што је 1282. године, због тешке повреде ноге услед пада с коња, предао власт млађем брату Милутину. Некадашњи улаз у Ђурђеве ступове у Расу убрзо је после тога претворен у параклис, који је потом и живописан. У тој маленој грађевини, чији сликани програм исказује размишљања некадашњег краља о наслеђу власти, коју је препустио због здравствених проблема пошто их је разумео као казну Божју зато што је збацио оца с престола, виде се обличја чак петорице светих лекара, постављена у другу зону. На западном зиду, изнад портрета ктитора и оновременог суверена са својим ближњима, налазе се медаљони са попрсјима светих лекара Козме, Пантелејмона и Дамјана. На северном зиду, покрај лунете улаза, приказани су до појаса Свети Кир и Свети Јован.[45] Старањем бившег краља Драгутина подигнута је и потом 1295/1296. године живописана катедрала Моравичке епископије, црква Светог Ахилија у Ариљу. У њој су насликана чак осморица светих врача. На пиластрима су приказани у пуној фигури. На западном пару, у првој зони, стоје Козма и Дамјан, а на источном, у другом реду, виде се Пантелејмон и Јермолај. Најзад, на бочним зидовима у простору непосредно испод куполе, уз лукове,

[43] Тодић 1998: 354–355; Марковић 1998: 232, где су приложене веома прецизне идентификације; Τούτος, Φουστέρης 2010: 188, Σχ. 5.1.5, αρ. 147–150, 152–155, 180, 182–183. За време настанка првобитних фресака в. Марковић, Хостетер 1998: 201–217.

[44] Тодић 1998: 345; Марковић 2015: 102–103, 186, 194, сл. 197. За датовање израде фресака в. Марковић 2015: 99, са наведеним изворима и литературом. Читања прилично оштећених натписа дата су на основу Марковић 2015: 102–103, као и провере на доступним снимцима.

[45] Тодић 1998: 294; Ђорђевић 2008: 266.



12. Свети Никита, Свети Козма, Пантелејмон и Дамјан, јужни зид, западни травеј

12. Saint Nicetas, Saint Cosmas, Panteleimon and Damian, south wall, west bay

смештени су медаљони са попрсјима четворице светих лекара, Сампсона и Диомида на јужном и Кира и Јована на северном.[46]

Требало би подсетити и на седишта архиепископа и епископа чији су храмови у време владавине краља Милутина били обновљени и добили нови живопис. У старој катедрали рашких епископа, цркви Светог Петра, током осамдесетих година XIII века израђене су фреске у појединим деловима. Међу њима су оне у доњој зони западне конхе тог здања необичног облика. Јужно од улаза уочавају се остаци фигура двојице светих врача. Први је смеђ, кратке праве густе косе и тек изникле браде. Има хаљину и тунику, опасане око струка, са украсима око врата и дуж рубова рукава и поруба, потом траку и једноставни огртач. Носи десном руком инструмент шиљатог врха, можда ланцету, а левом или веома ниску затворену кутију или водо-

[46] Тодић 1998: 298; Војводић 2005: 84–86, 202, 203, 288, 289, 292, 293, 294, 295. Раније су била идентификована само четворица светитеља на пиластрима у: Живковић 1970: 8, 9, 11, 12.

равно постављену футролу. Други је смештен њему слева, поред улаза. Од њега се разазнаје само део десне руке у висини мишице. Свакако да треба прихватити недавно изнету претпоставку да се у њима могу препознати Свети Козма и Дамјан.[47] Фреске првобитног седишта Српске архиепископије, храма Светог Спаса у Жичи, израђене су око 1220. године старањем краља Стефана Првовенчаног и првог српског архиепископа Саве. Црква је врло рано претрпела велика оштећења и изнова је живописана у доба између 1300. и 1310. године. У јужном делу западног зида западног травеја, односно некадашње припрате, представљени су у доњој зони свети врачи Козма, Пантелејмон и Дамјан.[48] Недавно је, веома основано, изнета претпоставка да су свети лекари у Жичи првобитно били приказани на западном зиду наоса, који је срушен више од две деценије пре поновног живописања храма, те да су тројица насликана на млађем слоју плод нове замисли, уобличене почетком XIV века.[49] Катедрала Хумске епископије, црква Светог Петра на Лиму, била је сазидана трудом кнеза Мирослава вероватно 1161/1162. године и убрзо потом је била живописана. У раздобљу између 1317. и 1321. године добила је нове фреске. О њиховој изради се старао тадашњи хумски епископ, будући архиепископ Данило II. У припрати тог здања разазнају се у доњој зони тешко оштећене фигуре светитеља и различитих личности. Поједине су настале по узору на првобитне представе, али данас није могуће установити да ли је и у фигурама светих лекара у западном делу северног зида поновљен старији образац. Од те двојице светитеља преостали су слаби трагови, већином у доњем делу, односно крајеви хаљина и трака, чији положај показује да су били благо окренути један према другом, а од првог са запада се разазнаје испрани фрагмент десног дела рамена и нимба. Чини се да ти незнатни остаци дозвољавају да се ту препознају Свети Козма и Дамјан.[50]

Сличан је био избор светих врача и у храмовима скромније величине. У Сушици код Скопља налази се мала једнобродна црква, посвећена Богородици. Њени ктитори нису познати. Претпоставља се да је украшена фрескама око 1310. године. У доњој зони западног зида, јужно од улаза, виде се фигуре двојице светих лекара. Од њихових представа преостали су само делови у висини глава и рамена, док од натписа који су их пратили нема трагова. Лица су им оштећена, али се ипак разазнаје да је и један и други светитељ смеђ, кратке косе и тек изникле браде. Око врата имају траке, које извирују испод огртача. Судећи по изгледу ликова, може се претпоставити да су то Свети Козма и Дамјан.[51] Храм Богородице Одигитрије у Мушутишту је, како је сведочио натпис на надвратнику западног портала, био сазидан 1314/1315. године трудом великог казнаца Јована Драгослава са супругом Јеленом, сином Станишом и ћерком Аном. Живописан је нешто касније, вероватно пре 1320. године. Међутим, 1999. године порушен је до темеља. Његове фреске су биле тешко оштећене и очуване само на луковима светилишта и у северозападном делу наоса. Међу представама светитеља видео се Пантелејмон, смештен у западну половину потрбушја лука који је повезивао северозападни стубац и западни зид. Био је приказан до висине испод појаса. Од натписа који га је пратио одавно није било трагова, а препознат је према увреженом изгледу лика. Имао је хаљину, траку и огртач. Десном руком је благосиљао и левом, покривеном плаштом, носио отворену кутију.[52]

На основу наведених примера, уочава се то да су и у катедралама и у здањима скромније величине приказивана само тројица најславнијих светих врача – Козма, Дамјан и Пантелејмон. Данас није могуће поуздано утврдити колико је на такву одлуку у храмовима у којима су столовали рашки и хумски епископи утицао програм старог живописа, док се за целину са представама те тројице

[47] Раније се, веома опрезно, помишљало на то да би боље очувани свети врач могао бити Пантелејмон, уп. Тодић 1998: 292. За претпоставку о томе да су ту приказани Козма и Дамјан в. Пајић 2014: 67 и сл. 16, где је прибележено да први у левој руци држи можда кутију са клизним поклопцем. За датовање настанка тог слоја живописа в. Тодић 1998: 291.

[48] Живковић 1985: 31; Војводић 2005: 84; Чанак-Медић, Поповић, Војводић 2014: 278, 500, 502, сл. 181, 182, 183, 274 (Д. Војводић), где су извршене прецизне идентификације тројице светих лекара. За датовање настанка првобитног живописа в. Чанак-Медић, Поповић, Војводић 2014: 28 (Д. Поповић), другог слоја фресака у доба око 1310. године в. Тодић 1998: 306. Задржали смо нешто шири опсег времена у којем су могле бити израђене новије слике у храму, у доба архиепископа Јевстатија II (1292–1309) или пак Саве III (1310–1316).

[49] Чанак-Медић, Поповић, Војводић 2014: 278–279, 280, 283 (Д. Војводић).

[50] За трагове фигура двојице светих лекара в. Тодић 1998: 342. За датовање новог слоја живописа в. Тодић 1998: 341. За време подизања храма в. Марковић 2012: 21–40. Са изгледом тих незнатних фрагмената упознали смо се на терену.

[51] За остатке фигура двојице светих лекара в. Тодић 1998: 305. За могуће време настанка сликарства в. Тодић 1998: 304, са наведеним ранијим мишљењима. Опис и идентификација двојице светитеља пружени су на основу теренске документације.

[52] Ђорђевић 1994: 131; Тодић 1998: 340. За датовање живописа в. Тодић 1998: 340. Опис је приложен на основу теренске документације начињене 1995. године. Не треба искључити могућност да су у том храму били приказани и Свети Козма и Дамјан.

светих у великој цркви у седишту архиепископије може претпоставити да је исход промишљања насталих почетком XIV столећа. Једино су у задужбинама бившег краља Драгутина, због његових здравствених тегоба, били сликани многобројни свети лекари.[53]

*

Требало би размотрити, према већ установљеном редоследу, изглед ликова, одеће и обележја лекарске вештине које имају представљени свети врачи и при томе нарочиту пажњу посветити онима који су били ређе приказивани и код којих се уочавају мања или већа одступања, те упоредити њихова ликовна обличја са онима у другим храмовима на српским просторима украшеним у то доба и у претходним временима. Наравно, фигуре светих лекара у припрати католикона Хиландара могу послужити само као ослонац за запажања о програмским основама, пошто је једино она Светог Пантелејмона ослобођена новог слоја сликарства.

Свети Козма и Дамјан на представама насталим у доба краља Милутина увек имају једнаке, уобичајене ликове. И један и други брат редовно носе хаљину, тунику, траку и огртач. Кратки хаљетак немају, као и у већини примера из ранијих времена, у Богородици Љевишкој и Жичи.[54] Сваки од њих, готово по правилу, држи ланцету у десној руци и у левој футролу. Браћа из *Арабије* приказани у Грачаници и пресликани у Хиландару око глава имају увијене тканице, које, тиме што подсећају на чалме, треба да укажу на њихово порекло, односно о којој се двојици светих ради. Они из друга два пара немају никаква нарочита обележја, која би појаснила да ли су то браћа из *Азије* или из *Рима*. Ипак, може се претпоставити да су првенство имали они из *Азије* и да њих треба препознати у случајевима када је представљен само један такав двојац и да, уколико је приказано више парова тих светих, њих ваља видети у светима насликаним у пуној фигури у најнижој зони.

Свети Пантелејмон увек има препознатљив лик и одећу попут оне коју носе Козма и Дамјан. Десном руком држи често крст, у параклису у Ђурђевим Ступовима вероватно ланцету, у Старом Нагоричину спатулу или сонду, у Грачаници сонду са полулоптастим врхом, док у Мушутишту благосиља. У левој руци редовно има кутију.[55] Свети Јермолај је сед, са густом кратком косом и талласастом брадом, средње дужине. У задужбинама краља Милутина – Краљевој цркви, Светом Николи Орфану и Грачаници – он, као што му и приличи, носи јерејско рухо. Стиче се утисак да тај свети у српској средини тек у тим храмовима добија одговарајуће одоре. Наиме, у Милешеви, осликаној до 1228. године, где има и неуобичајену кратку облу браду, и доцније у Ариљу, он носи дугу, широку хаљину са украсима, огртач и траку, попут лекара мученика, док је у параклису Светог Стефана у Сопоћанима, живописаном између 1272. и 1276. године, одевен у фелон са омофором, као да је епископ.[56] Иначе, као што је и уобичајено, готово редовно благосиља десном руком и левом, покривеном фелоном, држи књигу, коју у Грачаници носи обема рукама.[57] Није могуће, међутим, разазнати да ли су за прихватање његовог увреженог изгледа, после различитих колебања у претходним временима, кључну улогу имали појава састава посвећеног Светом Јермолају у пролозима или блиски односи Србије са Византијом након женидбе краља Милутина ћерком ромејског цара, не само политички већ и културни, или пак грчки сликари, које је краљ Милутин упошљавао.[58]

Свети Кир је сед, проћелав, браде средње дужине. Тако је приказиван и раније у храмовима живописаним на српским просторима.

[53] За свете врače приказане у здањима живописаним старањем бившег краља Драгутина и разлозима зашто су они сликани у великом броју в. Војводић 2005: 84–86, нарочито 86, са старијом литературом.

[54] Да ли свети имају тунике, може се поуздано утврдити само на њиховим представама у пуној фигури. У Милешеви (до 1228) и Сопоћанима (између 1272. и 1276) тих одора нема и оне се, у очуваним примерима, могу запазити тек у фрескама насталим у доба краља Милутина, у наведеним примерима у Светом Петру у Расу и Ариљу. За Милешеву и Сопоћане уп. Живковић 1984: 18, 19; Живковић 1992: 32, 34; Војводић 2005: 84, 85 и нап. 535. За датовање настанка живописа у Сопоћанима в. Тодић 2002: 361–378. Њихов изглед смо проверили на терену.

[55] Треба поменути то да се у манастиру Хиландару чува икона са допојасном представом Светог Пантелејмона, обележеног натписом на грчком језику, Ο ΑΓΙΟΣ // ΠΑΝΤΕ|ΛΕΗΜΟΝ. Претпоставља се, на основу ликовних особености, да је израђена почетком XIV века. Свети има увређени изглед лика, хаљину са наруквицама и тунику са украсима око рамена и траку око врата, која извирује испод једноставног огртача. Држи ланцету у десној руци и у левој отворену кутију. За ту икону в. Тодић 1998: 363, Т. XLIV.

[56] Уп. Живковић 1984: 34; Живковић 1992: 34; Војводић 2005: 293, црт. VI.

[57] У Ариљу држи веома танак скалпел у десној шаци и у левој футролу, уп. Војводић 2005: 293, црт. VI. Треба подсетити на то да је он изузетно ретко приказиван како носи обележја лекарског позива.

[58] У месецослову Мирослављевог јеванђеља, израђеног можда током шездесетих година XII столећа, за 26. јул уписана је служба Светог Симеона (СТ҃ГО́ СІ҆Ю̀ ЍЄФОНА), а не Јермолаја, уп. Родић, Јовановић 1986: 278 (344б). Подсећамо на то да у одељку за тај дан у Лесновском прологу стоји спис који описује СТ҃ЃСТЬ СТ҃ЫХ҃ МЧ҃НИ҃КЪ ІЄРМОЛА И ІЄРМИПАПА И ІЄЖЕ С НИМ҃, САНУ 53, fol. 285v–286r. Јасно се запажа велика разлика у уписаним поменима. С обзиром на то да су три храма из XIII века у којима је Свети Јермолај добио другачије одоре осликали грчки живописци, последњи предложени разлог мора се узети са великом уздржаношћу.

На њему се види само једноставан огртач на допојасном обличју у Драгутиновом параклису и на попрсју у храму у Ариљу, док је у Грачаници, где је насликан до појаса, јасно представљено његово монашко рухо.[59] Као и у старијим примерима, левом руком носи стаклену бочицу бокастог трбуха и дугог узаног врата.[60] Његов састрадалник, Свети Јован, чија се допојасна или попрсна обличја виде у Драгутиновом параклису, цркви у Ариљу и на два места у храму у Грачаници, има препознатљив лик смеђег младића, уредно почешљане густе косе и најчешће тек изникле браде.[61] У Драгутиновом параклису, храму у Ариљу и у пролазу у северозападном делу наоса у Грачаници одевен је, као мученик, у хаљину и огртач и носи у десници мученички крст. Међутим, у поткуполном простору храма у Грачаници има одећу као лекар мученик, која укључује нарочуту траку око врата, а у рукама држи обележја медицинског позива, ланцету у десној и футролу у левој. У источнохришћанској уметности он је обично приказиван како десницом носи мученички крст. Предмети слични онима који се виде на другој представи у Грачаници прилично су ретки. Тај свети у десној руци има ланцету или скалпел у цркви Рођења Богородице у Антонијевом манастиру у Новгороду, осликаној 1125. године,[62] палатинској капели у Палерму, украшеној мозаицима негде пре 1160. године,[63] и потом у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, живописаној 1294/1295. године.[64] Левом руком држи кутију или пре футролу у Богородичиној цркви код села Никитари на Кипру, познатој као Асину или Форбиотиса, украшеној фрескама 1105/1106. године[65] и Богородици Перивлепти у Охриду,[66] свитак или футролу у Антонијевом манастиру у Новгороду,[67] палатинској капели у Палерму,[68] у цркви манастира Влахерне код Арте, на недавно откривеном живопису, за који се претпоставља да је настао негде средином XIII века,[69] те у северној цркви посвећеној светом Николи у насељу Пурко на Китери, на другом слоју фресака израђеном 1287. или 1302. године.[70] Обележја слична или једнака онима која се налазе у рукама Светог Јована у Грачаници могу се запазити на његовим ранијим ликовним обличјима у Новгороду, Палерму и Охриду, дакле, широм простора који су били под утицајем византијске уметности, што показује да је и тај грачанички пример, усамљен у тадашњој српској средини, плод дуге ромејске традиције.

Представе светих лекара Сампсона и Диомида очувале су се у црквама у Ариљу, цркви Светог Николе Орфана и у Грачаници. Осим у примеру из Ариља, где су обратно исписана имена двојице светитеља,[71] Свети Сампсон је сед, подшишане косе, са високим залисцима, и кратке обле браде. Иако су ликовна обличја тог светог попрсна, те се његова одећа не види у целини, може се, на основу тога што носи једноставан огртач, који потпуно покрива доњу одору, и што има траку, која извирује око врата, претпоставити да је у одеждама јереја. Ни у једном примеру није насликан, као што је најчешће био случај, како благосиља десном руком и левом држи књигу. У најстаријем, из Ариља, носи ланцету у десној руци и у левој футролу. На такав начин је изузетно ретко приказиван. Његово обличје са ланцетом или скалпелом у десној руци и футролом у левој запажа се још само у припрати храма Богородице Одигитрије, познатог као Афендико, у манастиру Вронтохиону у Мистри, украшеног фрескама пре 1322. године.[72] У цркви Светог Николе Орфана носи левом руком бочицу, препознатљиво обележје Светог Кира, док десном, као што је уобичајено, благосиља. У Грачаници обема рукама држи књигу. Свети Диомид је приказиван, наравно, осим у примеру из Ариља, као смеђ, густе, уредно почешљане косе и кратке слабе

59 Раније је у Милешеви приказан како, попут лекара мученика, носи дугу широку хаљину са украсима, огртач и узану траку, уп. Живковић 1992: 34.

60 Једино му у Ариљу руке нису приказане, уп. Војводић 2005: 289, црт. IV.

61 Нема никаквих наговештаја да је он сликан у ранијим храмовима у српској средини. Иначе, само је у Драгутиновом параклису приказан као голобрад.

62 Сарабьянов 2002: 44–45.

63 Brodbeck 2010: 432, 542.

64 Марковић 2011: 125, 136, као и на основу доступне фото-документације.

65 Weyl Carr, Nicolaïdès 2012: 254 и нап. 125 (A. Weyl Carr).

66 Марковић 2011: 125, 136, и на основу фото-документације.

67 Сарабьянов 2002: 44–45.

68 Brodbeck 2010: 432, 542.

69 Παπαδοπούλου 2015: 196.

70 Chatzidakis, Bitha 2003: 164, 165, 179.

71 О томе в. Војводић 2005: 165.

72 Ετζέογλου 2013: 42, 60, 61–63, 72, 73–75, πίν. 33α. За датовање осликавања тог храма, са изворима и литературом, в. Papamastorakis 2013: 373.

браде. У цркви Светог Николе Орфана, попут мученика, носи хаљину и огртач, без траке особене за лекаре, као и крст у десној руци. У Грачаници има једнаку одећу као и Свети Сампсон и десном руком благосиља, док левом, покривеном плаштом, држи књигу. Већ је указано на то да се код њега не уочавају неки уобичајени предмети или гестови. Ипак, треба поменути то да десном руком, као у Ариљу, држи ланцету у нешто доцнијој цркви Светог Ђорђа код села Мурне у области Ретимнона на Криту, живописаној почетком XIV века,[73] те да, као у Светом Николи Орфану, носи крст на најранијим познатим представама на два оловна печата, израђена око средине XI века,[74] и касније у Вронтохиону.[75] Опет, једнако као и у Ариљу, држи футролу у левој руци у цркви код села Мурне.[76]

Најзад, представа Светог Талалеја, најстарија очувана у српској средини, налази се у Грачаници. Иако његов лик није био нарочито постојан, може се запазити да је приказиван најчешће као смеђ млађи човек са таласастом, уредно зачешљаном косом, која сеже до средине врата, и кратке обле браде, ретко када као голобрад. У Грачаници, међутим, има проседу кратку косу, са видљивим залисцима, и браду средње дужине, каква се види и на његовом лику у цркви Вазнесења у Раваници, чије је живописање окончано око 1385. године.[77] Иако се нашао покрај светих лекара Сампсона и Диомида, он носи, попут мученика, хаљину и огртач са украсима, без траке особене за лекаре, а у десници држи крст. Са крстом у руци представљен је међу светим врачима у цркви Богородице Казанџијске у Солуну, подигнутој 1028. године и убрзо потом украшеној фрескама,[78] и храму Светих арханђела у Вароши код Прилепа, живописаном између 1270. и 1280. године,[79] као и, наравно, у оним здањима у којима је приказан заједно са светим мученицима.[80] У сваком случају, судећи према очуваним ликовним сведочанствима, у црквама на подручју српске средњовековне државе он је изузетно ретко сликан и стога ни у потоњим деценијама није добио устаљени изглед лика, нити је носио одећу светих врача и лекарска обележја у рукама. Изгледа да обичај да Свети Талалеј буде смештен међу бесребрнике није с временом прихваћен у овој средини, те да пример из Грачанице представља усамљен случај.[81]

*

У доба владавине краља Милутина, једнако као и у претходним временима, по свему судећи, није било много храмова подигнутих у част светих лекара. Једино сведочанство, колико је познато, представља повеља краља Стефана Дечанског из 1326. године о даривању села и повластица епископији призренској на Љевиши. Ту је забележено да јој је краљ Милутин приложио цркву Светих врача у Поточанима у Горњем Пологу, ѡу горѣнѣмь полозѣ црькы светыѥ врачю ѡу поточахь што ѥсть придаль родитель краљевьства ми,[82] али остаје отворено питање о томе када је и чијим старањем тај храм подигнут.

Људи средњега века уздали су се у чудотворне моћи светих врача. Међутим, краљ Милутин је засигурно ценио и домете световне медицине. При манастиру Светог Јована Претече у четврти Петра у Цариграду основао је болницу, коју су ромеји звали *Краљев ксенон* (ξενὼν τοῦ κράλη), у чијој су се школи, Мусиону (Μουσεῖον τοῦ Ξενῶνος), подучавали будући лекари. Он се побринуо и за болничко особље, као и за материјално издржавање те установе. Није поуздано утврђено када је подигао то здање. Претпоставља се да је то учинио убрзо након пожара који је 1308. године задесио део престонице од капије ловаца до Продромовог манастира.[83]

У црквама живописаним старањем краља Милутина могуће је запазити постепене промене у избору, односно броју представљаних

[73] Εμμανουήλ 2014: 271, 293–294, εικ. 12.

[74] Λεοντιάδης 2006: 169–170, αρ. 65; Nesbitt 2012: 342–343, fig. 1.

[75] Ετζέογλου 2013: 42, 72–75, πίν. 33β. Крст има и у пресликаној представи у Хиландару.

[76] Εμμανουήλ 2014: 271, 293–294, εικ. 12.

[77] У Раваници је такође просед, а насликан је међу светим мученицима, уп. Живковић 1990: 40, 72; Беловић 1999: 149. Његова фигура је израђена у последњој сезони живописања, која се вероватно одвијала негде 1385. године, уп. Стародубцев 2012: 333–348.

[78] Уп. Tsitouridou 1985: 44, pl. 19.

[79] Костовска 2011: 81.

[80] То су примери на слоју који се датује у трећу четвртину XIV века у већ поменутој цркви код села Никитари, познатој као Асину, уп. Weyl Carr, Nicolaïdès 2012: 251, 254, Fig. 6.28, и онај претходно наведени у храму у Раваници.

[81] Треба подсетити и на пример Светих Фотија и Аниките, који су, као што је већ речено, дуго приказивани као мученици. Њихове представе са атрибутима светих лекара, постављене међу обличја светих врача, појавиле су се тек у другој половини XIV века на Светој Гори, али нема очуваних ликовних сведочанстава о томе да је такав обичај прихваћен у областима српске државе и они су, по свој прилици, сликани са обележјима мученика и у њиховом друштву, уп. Стародубцев 2018: 343–355. Иначе, у Лесновском прологу, у одељку за 12. август, стоји једино синаксарски састав ФОТИѢНА МЧНКА И НИКИТЫ, уп. САНУ 53, fol. 300r. Овде не помињемо Светог Мокија, пошто је он раније сликан међу светим лекарима, односно у близини Светог Сампсона, али је с временом тај обичај напуштен и Свети Мокије је доцније приказиван међу светим епископима и јерејима, уп. Стародубцев 2015: 25–28, 29, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 41, 42. У Лесновском прологу су за 11. мај уписани састав за памјат постојања богохранимог Константиновог града и синаксарски састав у којем је описан МОКИИ ХСѢВЬ МЧНКЬ, те памјат Светог мученика Диоскора, уп. САНУ 53, fol. 217v–218v, за спис у част Светог Мокија, fol. 218r.

[82] Новаковић 1912: 639.

[83] О болници коју је краљ Милутин основао у Цариграду в. Живојиновић 1975: 105–116. О манастиру Светог Јована у Петри в. Malamut 2001: 219–233.

светих врача. У два храма великих размера, Богородице Љевишке и у Старом Нагоричину, виде се само свети лекари Козма, Дамјан и Пантелејмон. Потом се наслућује промена односа према светим врачима у маленој Краљевој цркви, где Козма и Дамјан, смештени у прозор изнад портрета, упућују ланцете према краљу Милутину и краљици Симониди,[84] а високо у потрбушју западног лука стоји Јермолај, чији је парњак свакако био далеко славнији Пантелејмон. Преображај се јасно уочава у невеликом храму Светог Николе Орфана, у којем су насликани Пантелејмон и Јермолај, Сампсон и Диомид, Козма и Дамјан из *Азије* и њихова мати Теодота.[85] Потом су у цркви у Грачаници приказани многобројни свети лекари, Козма и Дамјан и Пантелејмон и Јермолај, Козма и Дамјан из *Арабије*, Кир и Јован чак на два места, те Сампсон и Диомид, као и Талалеј, чије је обличје у том храму најстарије очувано у српској средини. У припрати католикона Хиландара, у којој су фигуре светих пресликане, представљени су сва три пара браће који су носили имена Козма и Дамјан, из *Азије*, из *Арабије* и из *Рима*, Пантелејмон, Кир и Јован и Сампсон и Диомид. Најзад, после смрти краља Милутина фреске је добио храм Светог Никите код Скопља, а у њему су се нашли само свети врачи Козма, Пантелејмон и Дамјан.

Могло би се помишљати на то да су превођење стиховног пролога почетком XIV или можда крајем XIII столећа и увођење правила Јерусалимског типика 1318/1319. године и тадашње промене у саставу минеја имали одређени утицај на избор светих врача у задужбинама краља Милутина. Ипак, стиче се утисак о томе да се с временом мењао краљев лични однос према тим светитељима, који су за људе средњега века били чувари здравља и заштитници и исцелитељи од болести, односно да су се, како је он осећао бреме старости, представе светих лекара постепено умножавале, да би их највише било у храмовима живописаним током последњих година његовог живота.

[84] О томе в. Cvetković 1995: 251–276; Цветковић 2002: 48–52, сл. 2–3.

[85] Ретко се дешавало да Козма и Дамјан из *Азије* буду приказани са својом мајком, Светом Теодотом. Могу се навести, у монументалном живопису, на пример, такве целине у Каранлик килисе из средине XI столећа – Ασπρά-Βαρδαβάκη 1976: 211, нап. 59; Захарова 2011: 219; епископској цркви у Евританији, осликаној у истом веку – Ασπρά-Βαρδαβάκη 1976: 211, нап. 57; Skawran 1982: 162, fig. 144; базилици у Сервији крајем XII столећа – Χυγγοπούλος 1957: 43, 44, 70, 71, εικ. 15; Ασπρά-Βαρδαβάκη 1976: 211, нап. 57; Skawran 1982: 168; храмовима Светих таксијарха у Маркопулу у Атици крајем XIII века – Ασπρά-Βαρδαβάκη 1976: 201, 210–212, πίν. 109, 113; Светог Јована Златоустог у насељу у Геракију крајем XIII или почетком XIV столећа – Ασπρά-Βαρδαβάκη 1976: 211, нап. 57, уп. Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης 1981: 11, 12, εικ. 32, 33, 39, где двојица светих нису препознати; Богородице у месту Сетурес код Ретимнона на Криту из времена око 1300. године – Spatharakis 1999: 226, 227, 229, 340, где је Теодота наведена као Теодора; и касније Светог Јована Претече у Сервији с краја XIV или почетка XV века – Χυγγοπούλος 1957: 94, 100, εικ. 20; Ασπρά-Βαρδαβάκη 1976: 211, нап. 57. Требало би поменути и фреску из апсиде цркве Светог Спаса у тврђави града Закинтоса, која је после разорног земљотреса 1953. године пренета у Византијски музеј у Закинтосу, где је забележено да је настала крајем XII столећа, али претпостављамо, на основу изгледа ликова, да потиче из последњих деценија XI века.

Литература

Бабић Г. 1987, *Краљева црква у Студеници*, Београд.

Беловић М. 1999, *Раваница. Историја и сликарство*, Београд.

Богдановић Д. 1982, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд.

Богдановић Д. 1991, *Историја старе српске књижевности*, друго издање, Београд (1. изд. 1980).

Војводић Д. 2005, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд.

Ђорђевић И. М. 1994, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд.

Ђорђевић И. М. 2008, *Капела краља Драгутина у Ђурђевим ступовима*, И. М. Ђорђевић, *Студије српске средњовековне уметности*, прир. Д. Војводић, М. Марковић, Београд, 264–269 (Научни скуп Краљ Драгутин у историји и уметности – 1997, Рачански зборник 3, Бајина Башта 1998, 48–53).

Живковић Б. 1970, *Ариље. Распоред фресака*, Београд.

Живковић Б. 1984, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд.

Живковић Б. 1985, *Жича. Цртежи фресака*, Београд.

Живковић Б. 1989, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд.

Живковић Б. 1990, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд.

Живковић Б. 1991, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, Београд.

Живковић Б. 1992, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд.

Живојиновић М. 1975, *Болница краља Милутина у Цариграду*, Зборник радова Византолошког института 16, 105–116.

Захарова А. В. 2011, *Изображения групп святых в храмах Каппадокии эпохи Македонской династии*, Христанское чтение 6 (41), Санкт-Петербург, 194-222.

Костовска П. 2011, *Фигурите на монасите во Св. архангел Михаил, Варош: Прилог кон нивната идентификација*, Patrimonium 9, 79–95.

Марковић М. 1998, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, Манастир Хиландар, ур. Г. Суботић, Београд, 221–242.

Марковић М. 2011, *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима*, Зограф 35, 119–140.

Марковић М. 2012, *О ктиторском натпису кнеза Мирослава у цркви Светог Петра на Лиму*, Зограф 36, 21–40.

Марковић М. 2015, *Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд.

Марковић М., Хостетер В. Т. 1998, *Прилог хронологији градње и осликавања хиландарског католикона*, Хиландарски зборник 10, 201–217.

Новаковић С. 1912, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд.

Пајић С. 2014, *Представе медицинских инструмената и опреме у српском средњовековном сликарству*, Зограф 38, 59–73.

Родић Н., Јовановић Г. 1986, *Мирослављево јеванђеље. Критичко издање*, Београд.

Сарабьянов В. Д. 2002, *Сабор Рождества Богородицы Антониева монастыя в Новгороде*, Москва.

Стародубцев Т. 2012, *О портретима у Раваници*, Зборник радова Византолошког института 49, 333-348.

Стародубцев Т. 2015, *Лекар и чудотворац. Поштовање светог Самсона Странопримца и његове представе у средњовековном источнохришћанском сликарству*, Зограф 39, 25–42.

Стародубцев Т. 2017, *Мученик и лекар свети Талалеј и његово поштовање и представљање у средњовековном источнохришћанском свету*, Ниш и Византија XV, ур. М. Ракоција, Ниш, 275–287.

Стародубцев Т. 2018, *Свети Фотије и Аникита и њихово поштовање и представљање у средњовековном источнохришћанском свету*, Ниш и Византија XVI, ур. М. Ракоција, Ниш, 343–355.

Суботин-Голубовић Т. 2009, *Шта је све нестало из српских минеја XIV века?*, Зборник радова Византолошког института 46, 381–394.

Тодић Б. 1988, *Грачаница. Сликарство*, Београд Приштина.

Тодић Б. 1993, *Старо Нагоричино*, Београд.

Тодић Б. 1998, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд.

Тодић Б. 2002, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, Трећа југословенска конференција византолога, ур. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац, 361–378.

Трифуновић Ђ. 1990, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, друго, допуњено издање, Београд (1. изд. 1974).

Цветковић Б. 2002, *Икона у контексту ка њеној функционалној прилагодљивости*, Култ светих на Балкану II, Лицеум 7, Крагујевац, 41–55.

Чанак-Медић М., Поповић Д., Војводић Д. 2014, *Манастир Жича*, Београд.

*

Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ. 1976, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 8, 199–227.

Εμμανουήλ Μ. 2014, *Οι τοιχογραφίες του βυζαντινού ναού του Αγίου Γεωργίου στη Μουρνέ*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Σπήλι-Πλακιάς 2008), Ρέθυμνο, 263–304.

Ετζέογλου Ρ. 2013, *Ο νάος της Οδηγητρίας του Βροντοχίου στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα και η λειτουργική χρήση του χώρου*, Αθήνα.

Λεοντιάδης Ι. 2006, *Μολυβδόβουλλα Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη.

Μουτσόπουλος Ν. Μ., Δημητροκάλλης Γ. 1981, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη.

Παπαδοπούλου Β. 2015, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες που ανακαλύφθηκαν πρόσφατα*, Η Βλαχέρνα της Άρτας, Άρτα, 189–202.

Πάσσαρης Ν. 2009, *Η εικονογραφία του αγίου Παντελεήμονος του ιαματικού*, Διαχρονία 7, 23–39.

Τούτος Ν., Φουστέρης Γ. 2010, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10ος-17ος αιώνας*, Αθήνα.

Τσιτουρίδου Α. 1978, *Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη.

Τσιτουρίδου Α. 1986, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη.

Χυγγοπούλος Α. 1957, *Τα μνημεία των Σερβίων*, Αθήνα.

*

Boyd S. 1998, *Ex-voto therapy: A note on a copper plaque with St. Hermolaos*, ΑΕΤΟΣ: Studies in honour of Cyril Mango presented to him on April 14, 1998, eds. I. Ševčenko, I. Hutter, Stuttgart, 15–27.

Bröcker H. 1976, *Der Hl. Thalelaios. Texte und Untersuchungen*, Münster.

Brodbeck S. 2010, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicilie. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle*, Rome.

Chatzidakis M., Bitha I. 2003, *Corpus of the Byzantine Wall-Paintings of Greece: The Island of Kythera*, Athens.

Cvetković B. 1995, *König Milutin und die Parakklesiai des Hl. Joachim und der Hl. Anna im Kloster Studenica*, Balcanica XXVI, 251–276.

Delehaye H. 1954, *Propylaeum ed Acta Sanctorum novembris. Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice sirmondiano (nunc Berolinensi) adiectis Synaxariis selectis*, ed. H. Delehaye, Bruxelles (1. изд. 1902).

Deubner L. 1907, *Kosmas und Damian. Texte und Einleitung*, Leipzig–Berlin.

Gascou J. 2007, *Les origines du culte des saints Cyr et Jean*, Analecta Bollandiana 125/2, 241–281.

Gerstel Sh. 2012, *'Tiles of Nicomedia' and the Cult of Saint Panteleimon*, Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot, eds. D. Sullivan, E. Fisher, S. Papaioannou, Leiden–Boston, 173–180.

Halkin F. 1957, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, Tome I, Bruxelles.

Halkin F. 1957a, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, Tome II, Bruxelles.

Halkin F. 1957b, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, Tome III, Bruxelles.

Halkin F. 1969, *Auctarium Bibliothecae Hagiographicae Graecae*, Bruxelles.

Halkin F. 1984, *Novum Auctarium Bibliothecae Hagiographicae Graecae*, Bruxelles.

Harrold J. 2007, *Saintly Doctors: The Early Iconography of SS. Cosmas and Damian in Italy*, University of Warwick, Department of History of Art, необјављена докторска теза.

Janin R. 1953, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, première partie. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique, tome III. Les églises et les monastères*, Paris.

Kazhdan 1991, *Oxford Dictionary of Byzantium* 3, ed. A. P. Kazhdan, New York – Oxford.

Luongo G. 1997, *Il „dossier" agiografico dei santi Cosma e Damiano*, Sant'Eufemia d'Aspromonte. Atti del Convegno di studi per il bicentenario dell'autonomia. Sant'Eufemia d'Aspromonte, 14–16 dicembre 1990, ed. S. Leanza, Soveria Mannelli, 33–84.

Malamut E. 2001, *Le monastère Saint-Jean-Prodrome de Pétra de Constantinople*, Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident, ed. M. Kaplan, Paris, 219–233.

Mango C. 1994, *On the Cult of Saints Cosmas and Damian at Constantinople*, Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα, Τόμος Ι. Κείμενα, ed. Α. Δεληβορριάς, Αθήνα, 189–192.

Nesbitt J. W. 2012, *The Monastery of Diomedes*, Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot, eds. D. Sullivan, E. Fisher, S. Papaioannou, Leiden–Boston, 339–343.

Özaslan N. 1999, *From the Shrine of Cosmidion to the Shrine of Eyüp Ensari*, Greek, Roman, and Byzantine Studies 40, 379–399.

Papamastorakis T. 2013, *Reflections of Constantinople. The Iconographic Program of the South Portico of the Hodegetria Church, Mystras*, Viewing the Morea. Land and People in the Late Medieval Peloponnese, ed. Sh. E. J. Gerstel, Washington D. C., 371–393.

Rupprecht E. 1935, *Cosmae et Damiani sanctorum medicorum Vita et Miracula e codice Londinensi*, Berlin.

Skawran K. M. 1982, *The Development of the Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria.

Spatharakis I. 1999, *Byzantine Wall Paintings of Crete. Vol. I. Rethymnon Province*, Leiden.

Talbot A.-M. 2004, *Metaphrasis in the Early Palaiologan Period: The Miracula of Kosmas and Damian by Maximos the Deacon*, Οι ήρωες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Οι Νέοι Άγιοι, 8ος–16ος αιώνας, ed. Ε. Κουντούρα-Γαλάκη, Αθήνα, 227–237.

Tsitouridou A. 1985, *The Church of the Panagia Chalkeon*, Thessaloniki.

Van Esbroeck M. 1981, *La diffusion orientale de la légende des saints Cosme et Damien*, Hagiographie, culture et sociétés IVe–XIIe siècles. Actes du colloque organisé à Nanterre et à Paris, 2–5 Mai 1979, Paris, 61–77.

Weyl Carr A., Nicolaïdès A. (eds) 2012, *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, Washington D. C.

Tatjana A. Starodubcev

KING MILUTIN AND THE HOLY PHYSICIANS. VISUAL TESTIMONIES

The study is dedicated to the portrayals of the holy physicians preserved in the endowments of King Milutin (1282–1321). The cults and representations of the medical saints in the Middle Ages are first briefly considered, and then a review of their images in the churches decorated through the efforts of King Milutin follows. The figures of Sts Cosmas and Damian and Panteleimon can be seen in the first register in the churches of the Holy Virgin Ljeviška (between 1309 and 1313) and of St George in Staro Nagoričino (from 1315 to 1317). In the small church of Sts Joachim and Anne in Studenica (1318 or 1319) there are Sts Cosmas and Damian in the window over the portraits of King Milutin and Queen Simonis. In the soffit of the western blind arch St Hermolaos is represented in full figure, while St Panteleimon, whose portrayal is completely destroyed, was certainly painted opposite him. In the Church of St Nicholas Orphanos in Thessaloniki (second decade of the 14th century), a building of rather modest size, the holy physicians are shown from the waist up in the second register of the western part of the nave. Sts Cosmas and Damian, Panteleimon and Hermolaos, Sampson and Diomedes and Theodote, the mother of Cosmas and Damian from *Asia*, are represented. Many holy doctors are portrayed in the various parts of the nave of the Church of Annunciation in Gračanica (about 1320). One can see the figures of Sts Cosmas and Damian, Panteleimon and Hermolaos in the first

zone, Sts Cyrus and John, Sampson and Diomedes and Thalelaios represented from the waist up in the second register, and the busts of Sts Damian from *Arabia* and John high beneath the dome, while the effigies of their mates Sts Cosmas from *Arabia* and Cyrus are destroyed. Numerous holy physicians are represented, all in the full figure, in the narthex of the Church of the Presentation of the Virgin in Hilandar Monastery (1320–1321, repainted in 1803/4). Sts Cosmas and Damian from *Asia* and Panteleimon are located in the first zone. Sts Cosmas and Damian from *Arabia*, John and Cyrus, Sampson and Diomedes, Cosmas and Damian from *Rome* can be seen in the second register. Finally, in the Church of St Niketas near Skopje, built through the efforts of King Milutin, but painted only after his death (around 1324), Sts Cosmas, Panteleimon and Damian in the full figure are portrayed in the lower zone.

Further in the study, an overview of the images of the holy doctors in other churches painted during the reign of King Milutin is given. The frescoes in the edifices decorated through the efforts of the former King Dragutin are mentioned first. They were made after he handed over power to his younger brother Milutin in 1282 because of a serious leg injury caused by his falling from a horse. Five medical saints, Cosmas, Damian, Panteleimon, Cyrus and John, are portrayed in the small chapel in Đurđevi Stupovi in Ras and three more, Hermolaos, Sampson and Diomedes, joined them in the Church of St Achileos in Arilje (1295/1296). The holy physicians were represented in archbishopric and bishopric cathedrals renovated during the reign of King Milutin, as well as in the churches of a rather modest size. In the cathedrals of St Peter in Ras (the eighties of the 13th century), of St Saviour in Žiča (between 1300 and 1310) and of St Peter on the Lim river (between 1317 and 1321), as well as in the churches of the Virgin in Sušica near Skopje (around 1310) and of the Virgin Hodegitria in Mušutište (built in 1314/1315 and completely destroyed in 1999) only the most famous medical saints, Cosmas, Damian and Panteleimon, were portrayed. It was only in the endowments of the former King Dragutin that numerous holy doctors were painted. The reason for that, as is well-known, were his health issues.

Apparently, there were not many churches built in honour of the holy physicians at the time of the reign of King Milutin. In the charter issued by his son King Stefan Dečanski to the Prizren Bishopry (1326), it was noted that King Milutin bestowed the Church of the Holy *Anargyroi* in Potočani in the area of Upper Polog, but it remains an open question as to when and by whom it was raised.

The people of the Middle Ages relied on the miraculous powers of the holy doctors. However, King Milutin certainly appreciated the achievements of secular medicine. He founded the hospital called the Royal Xenon (ξενὼν τοῦ κράλη) with a medical skills training school called the Musion (Μουσεῖον τοῦ Ξενῶνος) at the Monastery of St. John the Forerunner in the district of Petra in Constantinople.

Gradual changes in the choice and in the number of the holy physicians in the churches painted through the efforts of King Milutin may be observed. One might think that translation of the verse synaxarion at the beginning of the 14th century or perhaps even at the end of the 13th century, introduction of the Sabaitic typikon in 1318/1319 and changes in the contents of the menaia at that time had certain influence on the selection of the medical saints in the endowments of King Milutin. Nevertheless, the impression is that the King's personal attitude towards these saints, who were guardians of health and protectors and healers of diseases in the mind of the medieval man, changed over time, so the portrayals of the holy physicians gradually multiplied as he felt the burden of his age and were the most numerous in the churches painted during the last years of his life.

*Светлана М. Пејић**

Републички завод за заштиту
споменика културе – Београд

Јашуњска ктиторица Ксенија с краја XV века. Оглед о женском монаштву**

* svetlana.pejic@heritage.gov.rs

** Рад је настао као део резултата истраживања на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (бр. 177036), који финансијски подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Апстракт: *Ктиторски натпис и портрети монахиња у оквиру ктиторске композиције из цркве Богородичиног Ваведења Јашуњског манастира, настали 1499. године, полазиште су за шире разматрање мало познате области женског монаштва код нас. Могућа реконструкција збивања у другој половини XV века води препознавању двојног манастира у Јашуњи, што је само по себи релативно редак феномен и што је изискивало шири осврт.*

Кључне речи: *постивизантијска епоха, зидно сликарство, монахиње, ктиторска композиција, манастир Богородичиног Ваведења у Јашуњи, манастир Светог Јована Претече у Јашуњи, Кантакузини, двојни манастири, Мара Бранковић*

Женско монаштво, устројено још у раној хришћанској цркви у оба вида – као анахоретско и киновијско – остајало је у сенци мушког монаштва кроз читаву своју историју.[1] Тако је и у српској средњовековној средини. Изузмемо ли тек две владарке – краљицу Јелену, жену Уроша Првог (†1314), и деспотицу Ангелину Бранковић (†1516),[2] које су се замонашиле после смрти својих мужева, добиле житија и стекле светитељски култ, па су и њихове активности познатије – одређени подаци постоје о монашком животу и каритативној делатности истакнутијих историјских личности које су припадале владајућем или елитном слоју друштва, какве су Немањина супруга Ана – Анастасија, деспотица Марина – Марија из Полошког, жена цара Душана Јелена – Јелисавета, кнегиња Милица – Евгенија – Ефросина, деспотица Јелена – Јефимија, Јелена Балшић или деспотица Јелена – Ипомена, удовица последњег српског деспота Лазара.[3] Из слоја замонашених властелинки средином XIV века издвајају се госпођа Даница из Љуботена[4] и мајка ктитора цркве у Ваганешу, позната по монашком портрету и мирском имену Вишња,[5] а вероватно му је припадала и монахиња Макрина, сестра епископа Марка Пећког, која је породичну цркву Светог Николе у Стрелцу приложила светогорском манастиру Светог Павла око 1419. године.[6] Из имена замонашених мајки епископа, клесаних на њиховим надгробницима, једино се може закључити да су повлачењем из јавног живота следиле пут који су одабрали њихови синови.[7] Изостају сазнања о средњовековним калуђерицама које су потицале из нижих социјалних слојева, док се штуре вести из постивизантијске епохе своде на недавно изнесен податак да је на територији обновљене Пећке патријаршије у периоду XVI–XVII века познато око 650 имена монахиња.[8] Монашка имена, међутим, не откривају никакве појединости ни о животу тих жена пре примања пострига, нити о условима живота после посвећења, тако да се практично своде на статистички податак. Утолико већи значај добијају четири калуђерице Ваведењске

[1] Поповић 2013: 161–162. Српска православна црква је 1–4. септембра 2011. године у Жичи организовала тематски научно-духовни симпозијум о женском монаштву, а електронски запис предавања у издању манастира Жича појавио се 2015. године. Из те грађе за појаву женског монаштва упућујемо посебно на излагања Иринеја, епископа бачког, старца Мојсија Светогорца, Евгеније Жукове и Ксеније Кончаревић.

[2] Павловић 1965: 85–88; 152–155.

[3] Прегледи код: Амфилохије 2015; Тодић 2007: 101–116; Gavrilović 2006: 72–90; Томин 2007: 5–46; Томин 2011: 98–146.

[4] Радујко 2008: 112–114 и нап. 95.

[5] Војводић 2013: 9–18.

[6] Стародубцев 2010: 42, 50, са старијом литературом.

[7] За примере монахиње Марте, мајке дабарског епископа Николе III, и калуђерице Анастасије, мајке хумског епископа Николе, в. Пејић 2009: 104, са старијом литературом.

[8] Амфилохије 2015.



1. Црква Ваведења Богородице, фреске на источном зиду припрате (фото: Милан Марковић)

1. Church of the Presentation of the Virgin, frescoes on the east wall of the narthex (photo by: Milan Marković)

цркве Јашуњског манастира над селом Голема Њива, на обронцима Бабичке горе у близини Лесковца.[9] На стази коју је пре готово седам деценија утрла Мирјана Ћоровић-Љубинковић,[10] између легенди, чињеница и екскурсима бојећи време с краја XV века, о њима ће овде бити речи.

У припрати цркве Богородичиног Ваведења, на источном зиду – једином на којем је преостало првобитно сликарство (сл. 1) – у најнижој зони сачувани су ктиторски натпис и ктиторска композиција. Натпис се налази између архитрава врата и базе линете, изведен цинобером на светлој основи, уоквиреног поља, и гласи (сл. 2):

+ (н)ꙗ҃вολєннє(м)ь ѡцꙗ н поспѣшєннє(м) сна н сѧвръшєнıє(мь) ст҃ꙋго дх҃а. сь ꙗ(д)ꙗ сє сї с҃ты хра҃м пречт҃нє вьвѣдєнна трꙋдом н потꙋщанньєм рабє бж҃нє монахнє кꙗєнє сь то҃ є монахнамн калогєрнцамн тєѳфою мартою марнєю. вь лє҃то. ꙗ҃. н҃. мс҃ца ѡтьв рıа аї҃ дн҃ь

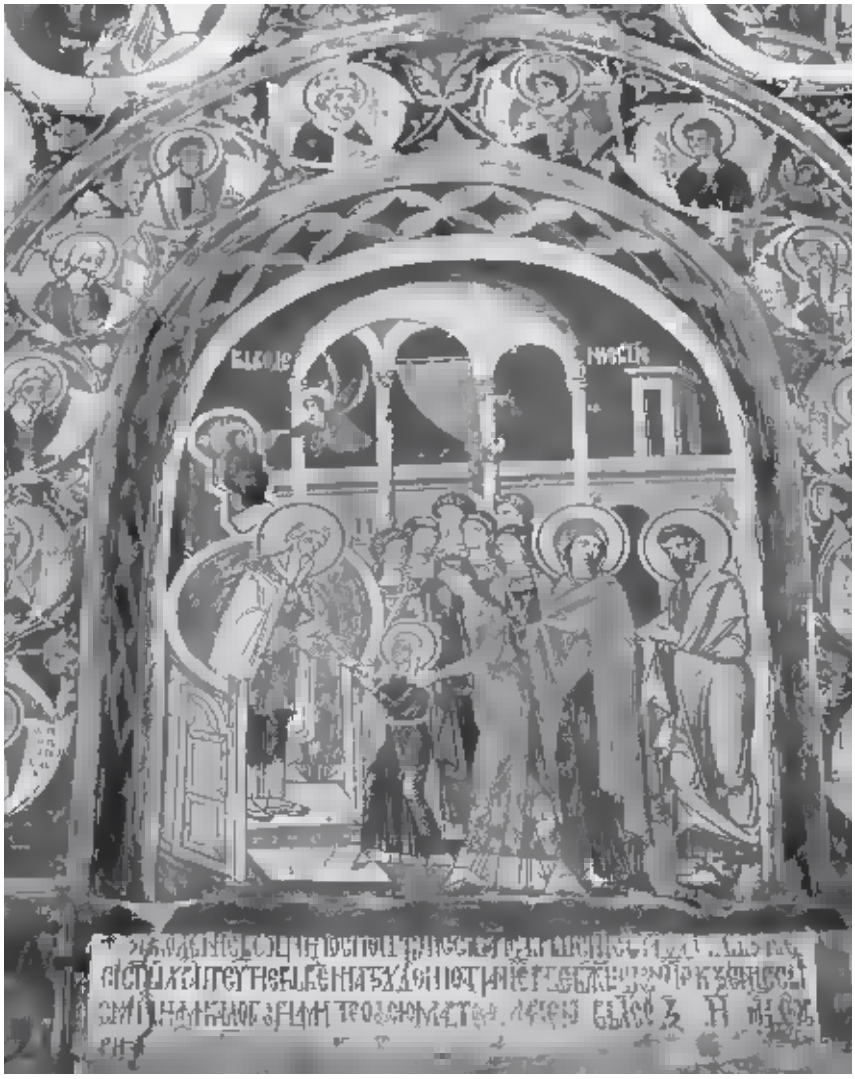
Премда су надредни знаци и поједина слова у првом реду данас нечитки, а завршетак текста у кратком четвртом реду делимично прекречен, из уобичајне форме ктиторског натписа, дознаје се да је свети храм Ваведења сазидан трудом и старањем монахиње Ксеније

[9] Јашуњски манастир Богородичиног Ваведења стављен је под заштиту 1947, а 1983. године категорисан је као споменик културе од великог значаја. У Централном регистру споменика културе води се под бр. 209.

[10] Пошто је Милојко Веселиновић посетио Јашуњске манастире 1907. године и три године потом их представио јавности (Веселиновић 1910: 344–357), пионирски посао њиховог увођења у науку урадила је Мирјана Ћоровић-Љубинковић својим концизним али драгоценим текстом (Ћоровић-Љубинковић 1950: 229–236). Од тада – а за разлику од Јашуњског манастира Светог Јована Претече, који је подробно проучен – о Ваведењској цркви су у познијој литератури, практично без икаквих истраживачких новина, поновљена запажања Мирјане Ћоровић-Љубинковић, уп. Марковић 1977: 253–255; Ерцеговић-Павловић, Костић 1988: 64; Шупут 1991: 93–94; *Споменичко наслеђе Србије* 1998: 204; Ђокић, Думић 2011: 103–105, 115–117; Томин 2011: 136–137; Пејић, Ниношевић, Трајковић 2017: на више места (даље Пејић и др. 2017).

2. Црква Ваведења Богородице, фреске на источном зиду припрате, детаљ (фото: Милан Марковић)

2. Church of the Presentation of the Virgin, frescoes on the east wall of the narthex, a detail (photo by: Milan Marković)



3. Црква Ваведења Богородице, фреске на источном зиду припрате, детаљ (фото: Милан Марковић)

3. Church of the Presentation of the Virgin, frescoes on the east wall of the narthex, a detail (photo by: Milan Marković)





4. Црква Ваведења Богородице, ктиторица Ксенија и калуђерице Теофана, Марија и Марта (фото: Милан Марковић)

4. Church of the Presentation of the Virgin, ktetor Ksenija and nuns Teofana, Marija and Marta (photo by: Milan Marković)



5. Црква Ваведења Богородице, ктиторица Ксенија, детаљ (фото: Милан Марковић)

5. Church of the Presentation of the Virgin, ktetor Ksenija, a detail (photo by: Milan Marković)



6. Црква Ваведења Богородице, калуђерице Теофана, Марија и Марта (фото: Милан Марковић)

6. Church of the Presentation of the Virgin, nuns Teofana, Marija and Marta (photo by: Milan Marković)

са монахињама-калуђерицама Теофаном,[11] Мартом и Маријом године 7008, месеца октобра, 11. дана, дакле – 1499. године.[12] На ктиторској слици се Христу Цару над царевима на престолу (приказаном јужно од врата) обраћа Богородица (северно од улаза), заступајући монахиње које је прате (сл. 3).[13] Оне творе занимљив групни портрет. Монахиња Ксенија, означена као ктиторица овог светог храма (... на ктиторица стаго сего храма),[14] скрушено приклања главу држећи цркву – своје уздарје – и препоручујући се Богородици десном руком (сл. 4). Како стоји иза Богородичиних леђа, запажа се да је њена фигура пропорционално незнатно умањена у односу на Свету Заступницу. Кошчато, издужено, маркантно Ксенијино лице уоквирено је тамним оглављем, решеним попут турбана, огртач-мантија је љубичаста, доња хаљина, широких дугих рукава, сликана је окер

[11] Монашко име Теофа, како је написано у ктиторском тексту, не налази се у синаксарима, па претпостављамо да је гласило Теофана (што овде користимо даље), а што упућује на византијску царицу Теофано, жену Лава Мудрог, која је умрла 892. године, а на коју као на Свету Теофанију православна црква чува сећање 16. децембра. Уп. Delehaye 1902: 314–316.

[12] Веселиновић 1910: 346; Стојановић 1988/VI: 99, бр. 10050.

[13] Ктиторској композицији и појединости да је Богородица Заступница приказана затворених очију, коју смо означили као *harax*, посветили смо посебан текст: *Богородица Застъпница от църквата „Въведение Богородично“ в манастира Яшуня* (у штампи).

[14] Веселиновић 1910: 346; Стојановић 1988/VI: 99, бр. 10051; Ћоровић-Љубинковић 1950: 235 и сл. 8–11.



7. Манастир Грачаница, Света Текла (фото: Милета Продановић)

7. Gračanica Monastery, Saint Tekla (photo by: Mileta Prodanović)

тоновима, док аналава као инсигније нема (сл. 5).[15] Слика изграђене цркве реално приказује скромно здање са југозапада. Ксенијине сараднице у задужбинарском подухвату, Теофана (ⱊⰲⱁⱜ), Марија (ⰜⰡ, у средини) и Марта (ⰜⰀⰡ, у углу), висином допиру тек до Ксенијиних бедара.[16] Одевене су у монашко рухо попут Ксенијиног, представљене у изокефалији и понављају молитвени гест обраћања Богородици Заступници (сл. 6). Портрети су изведени са необично високим степеном индивидуализације, тако да по издуженој физиономији Ксенији наликује Марија, док су лица младоликијих – Теофане и Марте – шира, пунија и међусобно слична.

Ови историјски извори првога реда истовремено су и једини подаци којима располажемо о заснивању јашуњске цркве Ваведења. Као довољно поуздана грађа, они допуштају покретање низа питања о појединим, мање познатим аспектима наше прошлости.

Једно од једноставнијих је питање из области терминологије: монахиња Ксенија је означена као *ктиторица*. Израз није родно неутралан и нема очекивани или шире прихваћени облик *ктиторка*, какав је у употреби и у нашој савременој литератури. Српскословенски облик очито је дословни превод са грчког – κτητόρισσα, како је у Полошком средином XIV столећа означена деспотица Марина – монахиња Марија.[17] Но, судећи по пратећем тексту уз руденички портрет Вукосаве, жене Вукашинове, термин *ктиторица* био се уобичајио у српској средини бар од прве деценије XV века,[18] тако да обележавање Ксенијиних заслуга за утемељење цркве следи тада увелико прихваћену форму.

Оглавље калуђерске одоре, које као да је начињено преклапањем ширих текстилних трака, разликује се по стилизацији од једноставног апостолиона, какав се обично слика и какав је део свакодневне одежде монахиња и данас, као и од свечанијих варијанти, са капомпаном и велом-калиптром. Очувани портрети замонашене краљице Јелене, жене краља Уроша I, добар су показатељ обеју варијанти, па подсећамо на скромно решење на ариљској представи (1296) и капу која се шири на горе, а коју покрива монашки вео у Грачаници (1321).[19] Премда палеолошко ликовно наслеђе нуди одређене варијанте (попут приказа свете Текле у Грачаници, на пример, сл. 7), оглавље истоветно Ксенијином проналазимо на ликовима преподобних жена у сликарском приручнику који је у светогорском манастиру

[15] О одећи византијских монахиња шире в. Ball 2009–2010: 25–52.

[16] Веселиновић 1910: 346; Ћоровић-Љубинковић 1950: 235 и сл. 8, 10.

[17] Ђорђевић 1994: 147–148; Павловић 2015: 107–118; за грчке термине *κτήτωρ* и *κτητόρισσα* посебно в. Grunbart 2011–2012: 22.

[18] Стародубцев 2016/II: 75–80, са старијом литературом. Форму ктиторица у Руденици и Јашуњи запазила је Томин 2011: 131, 137

[19] Кандић 2005: 49–51, T – II, 5 и 6.



8. Атонски сликарски приручник, прелодобне жене (према: Евсеева 1998: 223, бр. 63, л. 59)

8. Athonite painting manual, venerable women (according to: Евсеева 1998: 223, бр. 63, л. 59)

Ивирону приредила мешовита група сликара Грка и Грузина у осмој или деветој деценији XV века (сл. 8).[20] Отуда происходи питање на које се не може одговорити са сигурношћу: да ли су јашуњске монахиње уистину носиле особени покривач за главу или је даровитим живописцима ове цркве био познат актуелни предложак?

Са становишта ктиторских права, добро је познато, оснивачи цркава уживали су и почасна или ритуална, од који су најважнија била права на помен на служби, на портрет у храму и на гробно место у цркви.[21] У јашуњској цркви Ваведења нису спроведена археолошка истраживања, па се за сада не зна да ли је остварено ктиторско право на сахрану. Али је монахиња Ксенија, чији се труд за зидање истиче и у ктиторском натпису и на портрету, без сумње, оснивач цркве, будући да на портрету у храму искључиво оснивач држи слику задужбине.[22] Малобројне су Ксенијине претходнице-

[20] Евсеева 1998: 223, бр. 63, л. 59.

[21] Из обиља литературе упућујемо на новији наслов: Благојевић 2004: 7–8, где је наведена старија литература.

[22] О томе је посебно расправљао Цветковић 2009: 79–100, који наводи старију литературу.

[23] Радујко 2008: 101–116.

[24] Ђорђевић 1994: 147–148, са старијом литературом, сматра да је монахиња Марија заслужна за живописање цркве коју је подигао њен син Јован Драгушин; Павловић 2015: 107–118 уверена је у то да је и за изградњу и за фреско-украшавање цркве била заслужна искључиво монахиња Марија.

[25] Надгробни ктиторски монашки портрет Евгеније са „изображењем храма" познат је само из описа начињеног 1839. године, шире в. Тодић 2007: 101–116, за стару слику стр. 109.

[26] Adashinskaya 2018: 195–220, особито 204, 218.

[27] Мандић 1959: 223–225; Војводић 2006–2007: 135–15, о монахињи 140, 144.

[28] Cvetković 2013: 295–308.

[29] Kalopissi-Verti 2007: 333–340; Kalopissi-Verti 2012: 125–140.

[30] Суботић 1987: 24–26; Пејић и др. 2017: 113–114 и даље.

[31] Шире в. Павловић 2018: 77–91, са старијом литературом.



9. Бела црква каранска, Богородица Тројеручица и непозната монахиња-приложница (према: Мандић 1959)

9. White church of Karan, Mother of God with three hands and an unknown nun-donor (according to: Мандић 1959)

монахиње у задужбинарском послу из средњовековне епохе које су нам данас познате по сачуваним фрескама или по опису – замонашена госпођа Даница у Љуботену (која је цркву изградила 1336/1337, а живописала је 1343–1345. године, пошто је примила монашки образ),[23] замонашена деспотица Марина у Полошком (1343–1346)[24] или замонашена кнегиња Милица, која је била насликана над аркосолијумом у Љубостињи (1406–1408)[25] – све портретисане са сликом изграђеног храма у наручју. У Ксенијином случају је, дакле, поновљен образац какав је у српској средини ликовно документован приближно од средине XIV века.

Удео калуђерица Теофане, Марте и Марије у оснивачком чину могао би се, сходно ктиторском натпису, препознати као *приложнички*. Међутим, њихова појава у оквиру ктиторске композиције, и то пропорционално умањених димензија у односу на монахињу Ксенију, права је истраживачка загонетка, јер се портрети приложника (малих или другостепених ктитора који нису оснивачи), по правилу, не приказују уз ктитора.[26] Добар ликовни показатељ односа оснивача и приложника представља анонимна мајушна монахиња, која је 1332–1337. године насликана у проскинези пред Богородицом Тројеручицом на зиданом иконостасу цркве у Карану, просторно веома удаљена од репрезентативних портрета чланова породице ктитора жупана Брајана (сл. 9).[27] Када је у питању *заједничко ктиторство* у изградњи и украшавању, слика из Лапушње сведочи да се ктитори приказују равноправно, без разлике у висини, и држећи између себе представу цркве: војвода Јован Радул у пратњи паркалаба Гергине, који су цркву сазидали 1501. године, и кнез Богоје у пратњи жене Маре, заслужни за живописање 1510. године.[28] И са становишта могућег *колективног ктиторства* разматрање јашуњске слике наилази на препреке. Удруживање појединаца у колективни ктиторски чин, познато као пракса од касног XIII века у Византији, а на српском тлу нешто позније, и карактеристично за читаву вишевековну епоху турске владавине Балканом, редовно се своди на поименично набрајање свих приложника у ктиторском натпису или на издвајање најзначајнијег приложника, уз скупни помен монашке „братије" или уопштени израз „са свим сељанима", у коме остали учесници остају анонимни, при чему из сликаног програма изостаје стандардна ктиторска композиција.[29] Управо је тај уврежени образац примењен у суседном јашуњском манастиру Светог Јована Претече, где су у два ктиторска фреско-натписа наведени подаци о цркви: за зидање, изведено у време игумана Теодора и његове братије 1516/1517. године, заслужни су Андроник Кантакузин и његова браћа, док је осликавање цркве 1524. године омогућио неки Петар из Софије у доба игумана Луке и његове братије; у добро очуваној живописаној целини нема ни ктиторске слике ни портрета било којег од именом наведених ктитора.[30]

С друге стране, како су на ктиторским композицијама деца обично приказивана непосредно уз родитеље, понављајући став њиховог тела и њихове покрете,[31] ликовно решење слике из Ваведења буди асоцијацију да би три калуђерице можда могле бити кћери ктиторице Ксеније. Уз сав опрез који налаже питање веродостојности портрета, физиономија монахиње Марије противи се таквој претпоставци, јер приближно одговара старости Ксеније. Помисао да су Теофана, Марта и Марија можда штићенице ктиторице Ксеније заснива се на податку који је садржан у једном писаном извору из исте епохе. Реч је о одељку даровне повеље коју је Мара Бранковић, кћи деспота Ђурђа, издала светогорским манастирима Хиландару и Светом Павлу 21. маја 1466. године и три године доцније поновила

на арапском језику, где се као једна од обавеза манастира наводи дословно: „А она деца која су код мене (Маре Бранковић, прим. прев.), коју сам штитила, које од њих остане после моје смрти, предајем манастирима да их штите и помогну, обезбеде им храну из тих села (Јежева и Мравинаца, прим. прев.), и да оне (девојке) постану монахиње.“[32] Коментар овог извора у секундарној литератури истиче разлику у каритативној делатности замонашене краљице Јелене, која је своје штићенице припремала за удају, и утицајне султаније Маре, која се до краја живота није замонашила, али је своје штићенице припремала за монашки живот.[33] Није пак неочекивано што нема ликовних потврда за представе штићеница у оквиру ктиторске композиције.

Међусобни однос портретисаних калуђерица данас не успевамо да одгонетнемо. Искорачивши из уског оквира „читања“ ктиторских фресака из припрате и стављајући Богородичину цркву у Јашуњи са њеном ктиторицом Ксенијом у шири географско-хронолошки и социјални контекст интерпретације, претпоставка о женској киновијској заједници која је обитавала у манастиру Ваведења добија чврше упориште. У методолошком смислу, драгоцени приступ таквом тумачењу нуди област женских родних студија, каква је последњих деценија развијена и у сфери византологије. Пошто се тежиште помера са *шта* на *како* је нешто пренесено, прибегава се „(1) могућој реконструкцији животних ситуација као матрици, без потпуне доказивости на основу писаних извора [...], у ширем друштвеном миљеу документованом на основу других извора, (2) и стварању основних контура коришћењем података и чињеница из политичке историје.“[34]

У случају Јашуњских манастира, прибележено је предање да су се на ливади на десној обали Јашуњке, на средокрађи између манастира Светог Јована Претече и Ваведења, међусобно удаљених око километар и по, на месту са карактеристичним топонимом Трпеза, састајали калуђери и калуђерице око опште трпезе – заједничке трпезарије.[35] Пошто, према натписима, заснивање ових манастира дели пуних 18 година, треба још једном размотрити хронологију. Наиме, најстарији податак о Јашуњском манастиру Светог Јована није онај који је садржан у ктиторском натпису, већ онај који потиче из сумарног дефтера санџака Алаџа Хисар (Крушевац) бр. 55 из 1516. године, где је уз село Јашуње уписан манастир (без броја монаха који га настањују), са две баштине и два жрвња и са укупним приходом у износу од 6.848 акчи годишње.[36] Већ је у литератури запажено да турски порески податак сведочи да је Претечин манастир постојао пре него што је Андроник Кантакузин са браћом 1516/1517. године подигао садашњу цркву, као и да су у часу изградње игуман Теодор и његова братија, поменути у натпису, ту већ живели у организованој монашкој заједници.[37] Како у попису Крушевачког санџака нема манастира Ваведења, не треба искључити могућност да су оба манастира заједно уписани уз село Јашуње, са заједничком имовином од две баштине и два жрвња. Осим тога, током скромних заштитних археолошких истраживања цркве Светог Јована откривени су трагови старије градње, која се није могла „ближе дефинисати ни по облику ни по намени“.[38] Претпоставка да је реч о остацима старије цркве заснива се на устаљеној пракси очувања култног места, из чега се наслућује могући једновремени настанак женске и мушке монашке заједнице 1499. године. Ако је тако, Андроник и његова браћа били би ктитори обновљеног католикона мушког манастира, чији је оснивач из породице Кантакузина, можда баш игуман Теодор, био замонашени муж или син ктиторице

[32] Поповић 2016: 149, који је и превео наведено место.

[33] Поповић 2016: 148–150.

[34] Овде издвајамо сасвим сажето представљање метода, који у поглављу *О развоју студија о женама и родних студија у византологији*, са референтном литературом доноси Поповић 2014: 25–33, цитати са стр. 32–33.

[35] Веселиновић 1910: 356–357.

[36] Зиројевић 1983: 245.

[37] Да је манастир постојао пре изградње цркве, показали су Васић 1969: 44 и нап. 24 (који наводи да је још 1515. манастир уписан у хас мир-ливе санџака са две баштине и приходом санџак-бега од села и манастира од 6847 акчи годишње) и Суботић 1987: 23–25 и нап. 14, са убедљивом широм елаборацијом.

[38] Дељанин 1987: 47–49.

Ксеније. Иако о именима оснивача двају манастира пре монашења података нема, на предочени начин би се оснажиле лапидарно изречене претпоставке Мирјане Ћоровић-Љубинковић да су Јашуњски манастири функционисали по моделу двојних (двоструких) манастира и да су их на својој баштини основали Кантакузини.[39]

Феномен дуплих манастира, ваља подсетити, стар је готово колико и киновијско устројство монашког живота, али представља ређу појаву. У секундарној литератури му је тек однедавно посвећена већа пажња, из чега сублимирано следе наредни редови. По дефиницији, двојни манастири су „две заједнице, монаха и монахиња, у правном јединству, просторно раздвојене али близу једна другој“,[40] чије би се опште одлике могле свести на следеће: 1. породични аскетизам (углавном их оснивају чланови исте породице који у исто време ступају у монаштво), 2. иста правила уређују њихов монашки живот, 3. имају заједничког духовника, 4. имају заједничку имовину, 5. монаси се старају о материјалном стању монахиња. Такав заједнички живот монахиња и монаха изазивао је контроверзе и подозрење, па су и византијска држава и васељенска црква настојале да га санкционишу, али безуспешно. О „двоструким манастирима“ први пут се, иначе, говори још 546. године у Јустинијановој 123. новели, којом се забрањује оснивање нових и регулише будућност постојећих таквих манастира,[41] али је пракса жива и више од два столећа касније, када 20. каноном Седмог васељенског сабора (Други никејски, одржан 787. године) црквени оци одређују „да од сада не буде никакав дупли манастир, јер то за многе бива предметом саблазни и спотицања. Ако пак неки одлуче да се заједно са сродницима одрекну света и следе монашком животу, онда људи треба да одлазе у мушки манастир, а жене да ступају у женски манастир, јер се тиме угађа Богу. А они манастири који су до сада били двоструки, нека држе канон Светог оца нашег Василија, и по његовој установи нека се поступа. У једном манастиру не смеју боравити монаси и монахиње, јер заједничко живљење даје повода прељуби...“[42] Упркос канонским прописима, у средњовизантијско и позновизантијско доба малобројни, али добро документовани и проучени примери показују да двојне манастире оснивају у градовима угледне аристократкиње после повлачења из јавног живота у монаштво. Карактеристични су цариградски манастири Ирине Дукене Комнине с почетка XII века (женски манастир Богородице Кехаритомени и мушки, посвећен Христу Спасу, међусобно раздвојени зидом)[43] и Ирине Хумнине Палеологине, у монаштву Евлогије, која је пре 1320. године обновила манастир Филантропос у комплексу Мангане, како би њој и њеним замонашеним родитељима послужио као породична гробница, при чему су две монашке заједнице различитих полова имале раздвојене келије, а црква и трпезарија биле су им заједничке.[44] Благодарећи сачуваним оснивачким типицима ових манастира, у мери у којој је било могуће, проучени су како просторна организација комплекса, тако и специфичности богослужења монашких заједница. Двојни манастир који је у Цариграду 1286–1289. године основао потоњи васељенски патријарх и канонизовани светитељ Атанасије I био је активан готово сто година и стекао је временом велики углед. Обнављајући стари манастир, његов ктитор је изградио низ нових здања и четири цркве, по две за жене и мушкарце, и то тако да је католикон женског манастира била Богородичина црква, а патрон католикона мушког манастира Христос Спаситељ. Манастир је функционисао до 1383. године, када су одлуком Синода правно раздвојене мушка и женска заједница и раздељена непокретна имовина.[45] Осим у престоници, двојни манастири запажени су и у про-

[39] Ћоровић-Љубинковић 1950: 229–230.

[40] Дефиницију в. код Mitsiou 2007: 1.

[41] Одлике особености манастирског устројства и историју појаве доносимо према Mitsiou 2011–2012: 333–336.

[42] Превод саборског канона према Поповић 2007: 356.

[43] Mitsiou 2017: 327–344; в. и Николић 2012: 373–374.

[44] Mitsiou 2011–2012: 340–343; в. и Николић 2012: 374–376.

[45] Mitsiou 2007: 1–27.

винцији, и то у доба када су Османлије већ господариле тим областима. Таква целина постојала је у Неаполису 1395–1402. године, а кратког века био је подухват замонашеног Игњатија Теологита да за себе и супругу Макрину организује дупли манастир 1400–1401. године.[46] Јашуњски манастири с краја XV века представљали би значајну допуну овог кратког прегледа. Портрети Ксеније, Теофане, Марте и Марије приказују калуђерице женског манастира, чије порекло остаје загонетно све док тај недостатак не надомести податак да је породица Кантакузина устројила нову цркву суседног, живућег мушког манастира, што, уз посвете храмова Ваведењу и Претечи, упућује на то да се у овом комплексу збиља може препознати породични дупли манастир.

Ако имамо у виду строге механизме који контролишу и санкционишу изградњу нових цркава у време турске владавине Балканом,[47] као и нама у тој мери непознату црквену организацију да се не може рећи ни којој је епархији припадала ни под чијом духовном јурисдикцијом је била област Дубочице крајем XV века, онда се заснивање Јашуњских манастира може сматрати својеврсним подухватом. Посредно, таква активност потврђује висок друштвени и социјални статус оснивача Кантакузина – баштиника имања у старој српској жупи, која је од 1455. године као истоимена нахија припадала санџаку Алаџа Хисар. Познато је да подаци о члановима тог угледног рода на српском тлу сежу од доба цара Душана, када је управо неки Андроник Кантакузин на двору заузимао висок положај протовестијара – управника финансијама владара. Претпоставља се да би његов потомак могао бити онај Кантакузин који је у просперитетном Новом Брду 1441. године обављао послове цариника, а чијег је сина Јована – Јању, са четворицом синова и дванаесторицом њихових синова (или, према другом извору, са двојицом браће и осморицом синова), у Цариграду погубио султан Мехмед II 1477. године.[48] У новобрдском поменику живих, сачуваном у пећком поменику из XVI века, забележена су имена Кантакузинових синова и њихових жена: Дмитар и жена Јела, Јања и Јефросина, Алекса са госпођом Филипом (која се по насилној мужевљевој смрти замонашила у Солуну), Ђурађ са Томаидом, на крају и Дмитар с братијом и „подручијем јего“, док се из других извора зна да је Јањин син Василије са својим сином Димитријем обезбедио откуп из турског затвора и избегао погубљење.[49] Изгледа да је старији син новобрдског цариника и Јованов – Јањин брат био ерудита и књижевник Димитрије. Напустивши Ново Брдо, боравио је у Јежеву код Маре Бранковић и живот окончао на црноморској обали, у Месемврији, где су Кантакузини и раније имали своје обитавалиште. Димитрије је умро крајем XV века, свакако после 1493. године, када је некој од градских цркава даривао једну икону Богородице.[50] Посебно место на српској историјској позорници заузимао је царски огранак ове угледне породице, са седиштем у Солуну, након женидбе Ђурђа Бранковића Ирином Кантакузин крајем децембра 1414. године. Пошто је Ирина доживела успон на друштвеној лествици поставши деспотица, а после турског освајања Солуна 1430. године, за сестром је у Србију дошао Тома, и то најпре у Ново Брдо, где је кратко боравио, потом у Смедерево, где се истакао у одбранама престоног града од турских опсада 1439. и 1453. године. Блискост са сестром и њеном најстаријом кћерком Маром остаће трајно обележје Томиног друштвеног деловања све до његове смрти, 25. јуна 1463. године. Други Иринин брат, архистратег Георгије, са породицом је такође избегао у Србију и ту учествовао у некој од обнова Смедерева после 1437. године. Умро је између 1456. и 1459. године.[51] Многобројни аристократе

[46] Mitsiou 2007: 3 и нап. 11.

[47] Зиројевић 1984: 27–32.

[48] Грковић-Мејџор 1993: 11–13.

[49] Радојичић 1962: 251–254.

[50] Грковић-Мејџор 1993: 13–14.

[51] Ферјанчић 1987: 174–204.

Кантакузини били су, како се из прегледа закључује, до краја самосталности блиски српском деспотском двору, а потом привржени Мари Бранковић, која је након 15 година проведених у харему и по трајном повратку у Османско царство 1457. године, све до смрти, у свом двору у Јежеву недалеко од Сера, 14. септембра 1487. године, уживала велики углед у елитним круговима како муслиманског, тако и хришћанског света.

Претпоставци Мирјане Ћоровић-Љубинковић „да су се сестре или удовице или кћери 1477. побијених Кантакузиновића покалуђериле и дигле 1499, можда на породичном земљишту, манастир Св. Богородице“[52] противе се хронолошки разлози, јер пуне 22 године деле цариградску репресију над новобрдским Кантакузинима и изградњу цркве Ваведења. Не треба, међутим, из разматрања искључити једну хипотезу о баштиницима имања код села Јашуње, коју допушта животна прича Маре Бранковић. Наиме, од пролећа 1451. до септембра или октобра 1453. године она је боравила у жупама Дубочици и Топлици, које су биле део њеног мираза,[53] а које јој је после смрти свога оца даривао султан Мехмед II „за издржавање и сваку добробит“.[54] Археолошки остаци омаленог утврђеног двора са црквом недалеко од Куршумлије, познати као Марина кула, сведоче о њеној управи Топлицом.[55] Можда је, склона књизи и уметности (у то доба је, наиме, израдила одежду од сиријске тканине проткане златом за мошти Светог Луке, које је дочекала у Смедереву 12. јануара 1453. године[56]), заслужна и за препис једног *Служабника*, који је у данас непознатом манастиру Успења у Лесковцу начинио монах Никандар, окончавши посао 6. фебруара 1453. године. Књига од 194 листа чува се у збирци манастира Дечана, а археографска анализа рукописа показала је да је преписивач био тако образована личност да „грешака у тексту готово да нема“.[57] У запису, Никандар наводи да је радио у дане „благочастивог и христољубивог и богохранимог“ господина деспота Ђурђа и госпође деспотице Јерине, господина Гргура и Стефана и господина деспота Лазара и госпође деспотице Јелене. Из побрајања чланова породице Бранковић као да провејава нада преписивача да ће Ђурађ и његов наследник Лазар, који је у Смедереву још 1446. године добио знаке деспотског достојанства од Георгија Филантропина, изасланика цара Јована VIII Палеолога,[58] успети да избегну српску пропаст. Нада је била узалудна, јер су Турци с јесени исте године трајно освојили жупе Дубочицу и Топлицу, а Мара се повукла у Смедерево. Ако Кантакузине није ту затекла, можда је током краткотрајне управе могла да им на свом поседу у близини Лесковца обезбеди баштину, пошто се то тешко могло збити након освајања Дубочице и њеног припајања административном и фискалном систему Османске империје.

Враћајући се, на крају, монахињи Ксенији, чији сам ктиторски чин својим дубоко есхатолошко-сотериолошким смислом открива предану веру и посвећеност, не може се избећи оцена да њена Ваведењска црква представља за сада јединствено сведочанство у нашој заоставштини оних времена која су давно оцењена најмрачнијима у српској историји. Значајна је као извор сазнања о постојању женске киновијске заједнице, која је, вероватно заснована на породичној баштини, функционисала ослањајући се на суседну, мушку заједницу, са којом је представљала целину. Ктиторица Ксенија и калуђерице Теофана, Марта и Марија, које су имале удела у реализацији заједничког оснивачког наума, биле су економски способне да изграде цркву и да пронађу и ангажују врсне сликаре да је живопишу. Брижљив избор радионице открива њихов изграђен, рафинирани

[52] Ћоровић-Љубинковић 1950: 229–230. Корак даље у идентификацији иде В. Трајковић (Пејић и др. 2017: 84–85), наводећи да је монахиња Ксенија била супруга „новобрдског господара“ Јање Кантакузина, а Теофа, Марта и Марија супруге убијених Јањиних синова, али такво мишљење не образлаже.

[53] Ћук 1978–1979: 61 претпоставља да су жупе биле у турским рукама од Марине веридбе 1433. године; Поповић 2014: 90 сматра су обе жупе биле изгубљене за Србију већ 1427. године

[54] Поповић 2014: 120–130 и цитат са стр. 90.

[55] Андрејевић 1970: 149–153.

[56] Ћук 1978–1979: 65–68; Поповић 2014: 134–135.

[57] Недељковић 2011: 137–146, цитат са стр. 141.

[58] Ферјанчић 1987: 206.

естетски укус. Сликари су владали занатом и, у ограниченој палети која им је била на располагању, успели су да истакну засићени цинобер као важну колористичку компоненту међу загаситим, земљаним тоновима. Високи ликовни квалитети огледају се у сигурном цртежу и моделацији, у уравнотеженој (јединој преосталој) композицији *Ваведења* у линети, у сигурним, на истакнутим местима чак калиграфски изведеним натписима, док њихово одмерено надахнуће иконописом одају сигле у медаљонима уз ликове Христа и Богородице, минуциозност у исликавању реса на Богородичином мафориону, Христове царске одежде и његовог раскошног трона, као и богатство флоралних мотива. Богословска обавештеност сликара најочитије се запажа на представи попрсја пророка у врежи као оквиру линете, чији текстови на свицима откривају да им у основи стоји популарна химнографско-литургијска тема *Пророци су те наговестили*.[59] Можда су, ипак, портрети монахиња најбољи показатељ спремности сликара да начине отклон од предложака и покушају да верно пренесу индивидуалне црте лица јашуњских калуђерица. Нећемо погрешити ако ове анониме придружимо најужем кругу стваралаца оног монументалног „аристократског сликарства“ какво се могло изнедрити управо у круговима око Маре Бранковић, при чему се њихов рукопис не може поистоветити ни са једним од тих суврмених ансамбала.[60] За жаљење је што су од првобитне фреско-целине ктиторице монахиње Ксеније у Ваведењској цркви до нас претекли тек ови драгоцени, али ипак незнатни остаци.

[59] Ћоровић-Љубинковић 1950: 235 помиње ликове Давида и Соломона, приказане у темену лука око линете. Целовитог представљања ради, овде доносимо потпуни преглед насликаних пророка и исписе на њиховим свицима. Почев од доњег северног угла, па завршно са представом у доњем јужном углу, ту су пророци: Јаков (ПРОРОКЪ ІАКОВЪ / ЛЄСТВИЦѢ ТЄ . ПР҃ДВИДЄХ ДВ҃О), Захарија Стари (ПРОРОКЪ ЗА..Я / КАДИЛЬНИЦѢ ТЄ ЗЛАТѢ ИМЄНОВАХ СѢТРОКО), Језекиљ (ПРОРОКЪ ЄЗЄКІИЛЬ / ДВЄР НА ВЪСТОКЪ ЗРЄЩѢ ТЄ ПРЄДЪВИДЄ СѢТРОКОВИЦЄ), Исаија (ПРОРОКЪ ІСАІЯ / СЄ ДЄВА ВЪ ЧРЕВЄ ПРІИМЄТЪ И РОДИТ), Мојсије (ПРОРОКЪ МОЇСЇ / КѢПИНУ НѢТ (sic!) ПРЄДЪВИДЄХЪ ДЄВО ѠГАН ...), цар Давид (ПРОРОКЪ ДАВИД / СЛНШИ ДАЩТИ И ВНИДЬ И ПРІКЛОНІ ХХО ТВОЄ), цар Соломон (ПРОРОКЪ СОЛОМОНЬ / ПРЄМѢДРОСТЬ СЪЗДА СЄБЄ ХРАМЬ), Данил (ПРОРОКЪ ДАНІЛ / ГОРУ ТЄ ВИДЄХЪ ПРИСЕНУ ѠТ НЄЖЄ КАМЄНЬ), Арон са процвалом палицом у левој руци (ПРОРОКЪ АРОНЬ / Ж ЪЗАЛ ТЄ ПРОѲЕВШИ ДЄВО ИМЕНУЄМЬ), Авакум, који кажипрст усмерава ка свом уху (ПРОРОКЪ АВАКУМЬ / ГН҃И ѲСЬЛНША СЛУХ ТВОН БОЧХ СЄ РАЗУМ.Х), Јеремија (ПРОРОКЪ ЄРЄМІЯ / ТРАПЄЗА БОЖАСТВНА ИМЕНУЄШИ СЄ ДЄВО) и Јоил (ПРОРОКЪ ../ИЗЛЄЮ ѠТ ДХА МОЄГО НА ВЪСѢХ ПЛЪТЬ И ПРОРЄК). О теми шире в. Милановић 1991: 409 –424.

[60] На такав сликарски круг је аргументовано указала Иванић 2004: 335–342, цитат са стр. 342.

Литература

Амфилохије (Архиепископ цетињски, Митрополит црногорско-приморски) 2015, *Женско монаштво у Србији данас*, Научно-духовни симпосион о женском монаштву, Манастир Жича, 1–4. септембар 2011, Манастир Жича – електронски запис предавања, DVD 1.

Андрејевић Б. 1970, *Марина кула код Куршумлије*, Саопштења IX, 149–153.

Благојевић М. 2004, *Српске владарке – ктитори Хиландара*, Хиландарски зборник 11, 7–24.

Благојевић М. 2011, *Деспот Ђурађ Вуковић и српска државност*, Пад Српске деспотовине 1459. године, ур. М. Спремић, Београд, 33–54.

Божић И. 1976, *Белешке о Бранковићима (1460–1480)*, Зборник Филозофског факултета у Београду XIII/1, 103–121.

Васић М. 1969, *Лесковац у XVI веку*, Годишњак Друштва историчара Босне и Херцеговине XVII за 1966–1667, 41–59.

Веселиновић М. 1910, *Јашуњски манастири. Мушки манастир Свети Јован и женски манастир Света Богородица*, Годишњица Николе Чупића XXIX, 338–357.

Војводић Д. 2006–2007, *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31, 135–152.

Војводић Д. 2013, *Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу*, Косовско-метохијски зборник 5, 1–23.

Грковић-Мејџор Ј. 1993, *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, прир. Ј. Грковић-Мејџор, Београд.

Дељанин Б. 1987, *Неки резултати археолошких истраживања у манастиру Св. Јован Претеча код села Јашуње*, Лесковачки зборник XXVII, 47–49.

Ђокић Н., Думић О. 2011, *Јашуњски манастири и духовни живот у Лесковцу у XIX и првој половини XX века*, Лесковачки зборник LI, 97–119.

Ђорђевић И. 1994, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд.

Евсеева Л. М. 1998, *Афонская книга образцов XV в., О методе работы и моделях средневекового художника*, Москва.

Ерцеговић-Павловић С., Костић Д. 1988, *Археолошки споменици и налазишта лесковачког краја*, Београд.

Зиројевић О. 1983, *Лесковац и његова нахија од 1455. до 1683. године*, Лесковачки зборник XXIII, 211–268.

Зиројевић О. 1984, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд.

Иванић Б. 2004, *Мара Бранковић и монументално сликарство друге половине 15. века*, Ниш и Византија II, ур. М. Ракоција, Ниш, 335–342.

Кандић О. 2005, *Градац – историја и архитектура манастира*, Београд.

Мандић С. 1959, *Једна ктиторка Беле Цркве Каранске*, Старинар н. с. IX–X, 223–225.

Марковић С. 1977, *Јашуњски манастири*, Лесковачки зборник XVII, 249–255.

Миланović В. 1991, *„Пророци су те наговестили“ у Пећи*, Архиепископ Данило II и његово доба, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 409–424.

Недељковић Ј. 2011, *О српском рукописном Служабнику писаном у Лесковцу 1453. године*, Пад Српске деспотовине 1459. године, ур. М. Спремић, Београд, 137–146.

Николић М. 2012, *Ἡ τοῦ Θεοῦ διὰ τῶν ἀρχόντων προμήθεια – византијски архонти XV века и религиозне задужбине. Два примера*, Зборник радова Византолошког института XLIX, 365–385.

Павловић Д. 2015, *Питање ктиторства цркве Светог Ђорђа у Полошком*, Зограф 39, 107–118.

Павловић Д. 2018, *Портрети деце у српском властеоском сликарству у доба Немањића*, Ниш и Византија XVI, ур. М. Ракоција, Ниш, 77–91.

Павловић Л. 1965, *Култови лица код Срба и Македонаца (Историјско-етнографска расправа)*, Смедерево.

Пејић С. 2009, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд.

Пејић С., Ниношевић М., Трајковић В. 2017, *Јашуњски манастир Светог Јована Претече – пет векова*, Лесковац.

Поповић М. Ст. 2014, *Мара Бранковић – жена између хришћанског и исламског културног круга у 15. веку*, Нови Сад.

Поповић М. Ст. 2016, *Хришћанска султанија Мара Бранковић и манастири Свете Горе*, Девета казивања о Светој Гори, Београд, 141–169.

Поповић Р. 2007, *Васељенски сабори – одабрана документа*, Београд.

Поповић Р. 2013, *Послушања настојатеља (игумана) у општежитељним монашким заједницама*, Осам векова манастира Милешева, II, Милешева, 161–174.

Радојичић Ђ. Сп. 1962, *Развојни лук старе српске књижевности. Текстови и коментари*, Нови Сад.

Радујко М. 2008, *Живопис прочеља и линете јужног улаза Светог Николе у Љубостењу*, Зограф 32, 101–116.

Споменичко наслеђе Србије 1998, Београд.

Стародубцев Т. 2010, *Задужбинарство и ктитори у Србији у доба Лазаревића*, Саопштења XLII, 39–63.

Стародубцев Т. 2016, *Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића*, I–II, Београд.

Стојановић Љ. 1988, *Стари српски записи и натписи*, I–VI, фототипско издање, Београд.

Суботић Г. 1987, *Зидно сликарство Светог Јована Претече у Јашуњи (1)*, Лесковачки зборник XXVII, 23–36.

Тодић Б. 2007, *Време подизања и живописања Љубостиње*, Саопштења XXXIX, 101–116.

Томин С. 2007, *Књигољубиве жене српског средњег века*, Нови Сад.

Томин С. 2011, *Мужаствене жене српског средњег века*, Нови Сад.

Ћоровић-Љубинковић М. 1950, *Јашуњски манастири*, Старинар н. с. I, 229–236.

Ћук Р. 1978–1979, *Царица Мара*, Историјски часопис XXV–XXVI, 53–97.

Ферјанчић Б. 1987, *Византинци у Србији прве половине XV века*, Зборник радова Византолошког института XXVI, 173–212.

Цветковић Б. 2009, *Руденице и Каленић: „двојна", групна или сукцесивна ктиторија?,* Саопштења XLI, 79–100.

Шулетић Н. 2011, *Српска црква после 1459. године – о интеграцији српског клера у турски фискални систем*, Пад Српске деспотовине 1459. године, ур. М. Спремић, Београд, 331–348.

Шупут М. 1991, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век*, Београд.

*

Adashinskaya A. 2018, *Founders or donors? Images and inscriptions of supplicants in Later Byzantium and Medieval Serbia*, Ниш и Византија XVI, ур. М. Ракоција, Ниш, 195–220.

Ball J. 2009–2010, *Decoding the Habit of the Byzantine Nun*, The Journal of Modern Hellenism 27–28, 25–52.

Cvetković B. 2013, *The Portraits in Lapušnja and Iconography of Joint Ktetorship*, Ниш и Византија XI, ур. М. Ракоција, Ниш, 295–308.

Delehaye H. 1902, *Synaxsarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles.

Gavrilović Z. 2006, *Women in Serbian Politics, Diplomacy and Art*, Byzantine Style, Religion and Civilization. In Honour of Sir Steven Runciman, ed. E. Jeffreys, Cambridge, 72–90.

Grunbart M. 2011/2012, *Female Founders – Das Konzept: zu Stiftungshandlungen in der byzantinischen Welt*, Female Founders in Byzantium and Beyond, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LX–LXI, Wien–Köln–Weimar, 21–28.

Kalopissi-Verti S. 2007, *Church Foundations by Entire Villages (13th–16th c.). A Short Note*, Зборник радова Византолошког института XLIV/1, 333–340.

Kalopissi-Verti S. 2012, *Collective Patterns of Patronage in the Late Byzantine Village: the Evidence of Church Inscriptions*, Donation et donateurs dans le monde byzantine, ed. J.-M. Spieser, É. Yota, Paris, 125–140.

Mitsiou E. 2007, *Das Doppelkloster des Patriarchen Athanasios I. in Konstantinopel: Historisch-prosopographische und wirtschaftliche Beobachtungen*, Working paper, 1–27 // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen 58, 2008, 87–106.

Mitsiou E. 2011–2012, *Frauen als Grunderinnen von Doppelklostern im byzantinischen Reich*, Female Founders in Byzantium and Beyond, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LX–LXI, Wien–Köln–Weimar, 333–343.

Mitsiou E. 2017, *The Monastery of Kecharitomene and the Contribution of the Assumptionists to the Study of Female Monasticism in Byzantium*, L'apport des assomptionnistes français aux études byzantines une approche critique, Archives de l'Orient chrétien 21, Paris, 327–344.

KTETOR KSENIJA FROM JAŠUNJA FROM THE END OF THE 15th CENTURY. AN ESSAY ON FEMALE MONASTICISM

The female monasticism, established already in the early Christian Church as anachoretic and coenobitic, has remained in the shadow of the male monasticism throughout its entire history. The situation is the same in the Serbian Medieval realm, while scarce news from the post-Byzantine epoch come down to around 650 nuns known by their names, which is in fact only a statistical piece of data. This only makes the nuns on which the historic sources of the first order have been preserved at Church of the Presentation of the Virgin at the Monastery in Jašunja near Leskovac (south Serbia) that much more significant.

In the narthex of the church, on the east wall – the only one that still contains the original wall paintings (Fig. 1, 2) – in the lowest zone, there is the ktetorial inscription and the ktetorial composition. From the inscription, it is possible to learn that the church was built through the efforts and care of nun Ksenija together with nuns-cenobites Teofana, Marta and Marija on 11 October 1499. On the ktetorial painting we can see Christ the Emperor above all emperors being addressed by the Virgin speaking on behalf of the nuns that follow her (Fig. 3). Nun Ksenija holds the church in her hand and is marked as the ktetor of the temple (Fig. 4, 5). Her associates in the ktetorial endeavour are shown as a group portrait with high degree of individualisation of the characters who with their height reach only as far as Ksenija's thighs (Fig. 6).

This text primarily discusses the following: the terminology (*кτιτορица* (female ktetor) Ksenija, like Vukosava in the portrait in Rudenica from the first decades of the 15th century); the characteristic headdress of the monastic garments (identical to that of Ksenija, it may be noticed on the depictions of venerable women in the Holy Mount painting manual from the 8th–9th decade of the 15th century, Fig. 8); participation of the three nuns in the founding act (if they are donors or protégés of ktetor Ksenija, they then remain without any parallels in the monumental painting, while their physiognomies do not allow us to recognise them as Ksenija's daughters).

By establishing a direct link between the Monastery of the Presentation of the Virgin and Jašunja's nearby Monastery of St John the Forerunner, 1.5 km away, we have justified the supposition that a double monastery of the family of Kantakouzenos should be recognised in this phenomenon. Ksenija's church is important not only as a source of knowledge regarding the female coenobitic community at the end of the 15th century, but also as the evidence of the economic capabilities of nuns to have a church built and painted. The fact that they also had refined aesthetic inclination is testified by the chosen painting workshop that should be joined to the most select circle of creators of the monumental "aristocratic painting" such as could be generated in the circles around noble Mara Branković.

*Викторија С. Пајовска-Коробар**

Белешка о стилским паралелама зидног сликарства у цркви Светог Јована Претече у Јашуњи (1524)

*vvpk@t.mk

Апстракт: *За живопис из 1524. године у црви Светог Јована Претече у Јашуњи нису биле познате аналогије. На основу неколико сагледаних сликарских компонената, у раду се долази до хипотезе о томе да су на три сродна ансамбла из околине Скопља – Светог Ђорђа у Радишанима, Светог Николе у Љубанцима и Побушког манастира Свете Богородице – радили ученици главног јашуњског зографа, односно да је његова радионица, променљивог састава, била дуже активна током XVI столећа.*

Кључне речи: *зидно сликарство, XVI век, Јашуња, Радишани, Љубанци, Побушки манастир*

Тема је подстакнута књигом која је недавно изашла поводом петстогодишњице настанка Јашуњског манастира Светог Јована Претече (1516–1517), којом је целовито приказан после дугогодишњих конзерваторско-рестаураторских радова. Још док су зидови делимично били под слојем пресликавања из XIX века, о живопису цркве из 1524. године, чији је ктитор извесни Петар из Софије, подробније је писао Г. Суботић.[1] Нове податке и запажања, који употпуњују знања о програму и стилским карактеристикама зографа, доноси С. Пејић у поменутом издању поводом јубилеја.[2] Претпостављено је да би име јеромонаха Јакова, записано у ниши проскомидије пре имена ктитора, могло означавати предводника јашуњских сликара.[3] Поменути истраживачи су констатовали да карактер сликарства одаје окренутост класичним вредностима уметности XIV века, овладаност богословским знањима и даровитост развијену у некој доброј радионици, мада нису познати непосредни узори јашуњског мајстора и бар једног сарадника са којим је усаглашавао рад.[4] Мишљења су да овај живопис није припадао ниједној од каснијих стилских целина, нити су зографи следили праксу радионица с краја XV века,[5] односно да у ширем историјском миљеу фреске Јашуњског манастира немају аналогије.[6]

С тим у вези скренули бисмо пажњу на иконографске и стилске подударности сликаних ансамбала у три омање цркве подно Скопске Црне Горе: Светог Ђорђа у Радишанима, Светог Николе у Љубанцима и Побушког манастира Свете Богородице, о којима нема поузданијих историјских података, а у литератури се опредељују у последњу деценију XVI века. Они би указивали на то да је јашуњска сликарска радионица на неки начин опстајавала кроз столеће и после 1524. године.

Најважније податке о живопису ових једнобродних цркава са подужним полуобличастим сводом објавили су историчари уметности С. Петковић и Б. Видоеска. Прихвативши казивање Ј. Хаџи-Васиљевића да је Богородичина манастирска црква настала 1593. године,[7] С. Петковић је донео распоред њених фресака и приписао

[1] Суботић 1987: 23–36, са старијом литературом.

[2] Пејић, Ниношевић, Трајковић 2017: 120–152 (С. Пејић). Даље у тексту цитирамо Пејић и др. 2017.

[3] Пејић и др. 2017: 121–123, уз примере од позног XIV до позног XVII века са именима зографа управо на таквом месту и не увек са одредницом о професији (Андреаш, Руденица, Подврх, Пустиња, Штава и Црколез).

[4] Суботић 1987: 34; Пејић и др. 2017: 147.

[5] Суботић 1987: 33–34.

[6] Пејић и др. 2017: 151–152.

[7] Хаџи-Васиљевић 1930: 460. Година је прочитана у остацима несачуваног натписа испод прозора на јужном зиду старе цркве.

их зографима пећке радионице.[8] Сматрао је да су побушки мајстори, који су се стилски угледали на Милутинову дворску радионицу, највероватније некад били „на истим скелама са Лонгином и Андрејом“.[9] Те зидне слике, десетковане изградњом новог храма крајем XIX века, још увек су под наслагама чађи. Очишћене пак фреске гробљанске цркве у Радишанима и сеоске у Љубанцима обзнанила је Б. Видоеска, која је руководила конзерваторским радовима.[10] Обе цркве су остале без знатног дела живописа, јер је прва дуго била без крова, а другој су касније рушење западног зида и друге грађевинске интервенције одузели драгоцену декорацију.[11] Уочену стилско-иконографску повезаност два недатована споменика са Побушким манастиром Б. Видоеска је протумачила ангажовањем истих мајстора из пећких атељеа с краја XVI столећа.[12]

Осим две представе на старијем слоју фресака у радишанском Светом Ђорђу,[13] на млађем се примећује рад двојице сликара.[14] Композиције горњих зона на источном зиду (пророци Давид и Соломон, *Благовештење*, *Вазнесење*), као и на западном (*Богородичино Рођење*, *Заведење*, *Успење* и *Христово преображење*), радио је зограф близак једној радионици коју пратимо у скопском крају од средине XVI века. Њене чланове сматрамо следбеницима зографа Јована Теодорова из Грамосте (близу Костура), који је био активан у другој четвртини тог столећа.[15] Дакле, за нашу тему овде су важне фреске у апсидалној конхи и доњим зонама олтарског простора, затим композиције из циклуса *Страдања*, светитељи у медаљонима и малобројне фигуре у наосу, које је извео онај анонимни мајстор који чини везу са Јашуњом. Поменимо да је испод попрсја Свете Варваре, на западном зиду, ситнијим словима, белом бојом уредно исписан натпис: + ПОМѠ/НИ Г(ОСПОД)Н РѦ/БѦ С(ВО)ѲГ(О) ДѦБНЖНЕѦ/ ВЪ Ц(Ѧ)РСТВѢ СВОѲМѢ. Мало је вероватно да је зазивање помена извесног Дабижива у Царству небеском написао зограф овог дела живописа, будући су такви натписи верника-ктитора пратили појединачне светитеље и раније, како у овој цркви,[16] тако и у сеоској цркви Свете Петке Побушке с краја XV века, где их је десетак.[17]

У друга два стилски блиска споменика код Скопља радио је само један од радишанских зографа, назовимо га „јашуњским сродником“, са којим се усклађивао још неки сарадник. Тамо нема трага од сликара горњих зона источног и западног зида цркве Светог Ђорђа. Што се тиче досадашње атрибуције пећким радионицама, о чему истраживачи нису предочили конкретније аналогије, на којима би она била утемељена, за сада се не бисмо усудили да одређеније коментаришемо, будући да се тим сликарским круговима нисмо детаљније бавили.

Имајући у виду улогу различитих ктитора у декорацији зидних површина неједнаких димензија, као и хронолошку разлику између зографских радова које овде упоређујемо, разумљиво је да неких иконографских тема и специфичних решења из сликаног садржаја Јашуње нема у осталим споменицима. Ипак, једноставни традиционални програми у три мале цркве приказани су у релативно сличном распореду фресака, иконографија композиција Христолошких циклуса и светитељских ликова је са ретким одступањима у односу на Јашуњу, а стилске одлике њеног мајстора препознатљиве су и у доцнијим радовима у скопском крају. Систематично и детаљно поређење дало би много више података о степену њихове међусобне блискости. Издвајањем само неколико примера на којима је заједништво стилских компонената очигледно, циљ нам је покретање даљег интересовања за ово питање.

[8] Петковић 1965: 151, 190–191. Упркос мањкавости података које доноси Ј. Хаџи-Васиљевић, тумачи се да је тада игуман био Јеремија и да се из веће групе донатора издвајао један – по имену Димитрије.

[9] Петковић 1998: 91–92.

[10] Видоеска 2006: 139–154.

[11] Видоеска 2006: 152–153. У наведеном распореду фресака у Радишанима промакле су допојасне представе аве Зосиме и Свете Марије Египћанке на бочним површинама горњег отвора на источном зиду. У љубаначкој цркви Светог Николе је пропуштено *Трократно одрицање Петрово*, чији је почетни део вероватно био на западном зиду, док је преостали на северном. Делимично сачуваном живопису из XVI века на северним зиду јужног анекса ове цркве (сграђеном осамдесетих година XIX века), фигурама Свете Петке и неидентификоване мученице са круном (Видоеска 2006: 153) треба прикључити композицију *Четрдесеторице Светих мученика из Севастије*. Није довољно истражено да ли су ове фреске, за које претпостављамо да су рад зографа који су осликали цркву, биле на њеној јужној фасади под тремом или је у исто време на том месту постојао и параклис.

[12] Видоеска 2006: 153–154.

[13] Видоеска 2006: 148, илустрације на стр. 152–153. Реч је о представама Светог Стефана у ниши проскомидије и Светог Јована Претече на јужном зиду наоса, које се датују у крај XV или почетак XVI века.

[14] Видоеска 2006: 152, без поделе њиховог рада.

[15] О радионици ангажованој у припрати Андреша (1560), црквама у Шишеву (1565), Градовцима, на јужној фасади Светог Спаса у Кучевишту, Трескавцу (1570), Добром Долу (1576) итд. в. Поповска-Коробар 2009: 137–154; Поповска-Коробар 2011: 313–323.

[16] Уз Претечину фигуру на старијем слоју написана је молитва Раде и Тодора (Видоеска 2006: 148), док је уз Светог Стефана у ниши проскомидије остатак натписа молитве непознатог ктитора.

[17] Расолкоска-Николовска 1983: 31–33.

*

У размартању програма, позиција слика у простору и стилских решења ваља указати на неколико момената. Смештање јеванђелиста у паровима у посебна поља на крајевима јашуњског свода, по иконографији уобичајеној за пандантифе,[18] заједничко је са љубаначком црквом, с тим што су они тамо одвојени од представа Христа Пантократора и Анђела Великог савета са по два пара херувима, који држе рипиде.[19]

Низ пророка и старозаветних личности у Јашуњи укључује паганског врача Валаама, Исуса Навина и Светог Јована Претечу,[20] који се не виђају често у оваквом поретку засведених цркава.[21] Не знамо какав је био случај у Радишанима, али у двоструко краћим сводовима љубаначке и побушке Богородичине цркве место међу пророцима у дијалошком односу је добио и Претеча, у власаници и са свитком, на коме је исписан текст о покајању.[22]

Позиционираност јашуњског *Силаска Светог духа* на прочељу апсидалног лука, са попрсјима апостола у медаљонима као у Матки,[23] иста је и у Љубанцима, али апостоли седе на полукружној клупи. У Побушком манастиру ова сцена је на западном зиду цркве,[24] са доминирајућим старцем Космосом, који стоји међу народима, држећи свитке – језике апостолских проповеди, слично иконографији у Поганову, где је такође на апсидалном луку.[25]

Иконографске разлике између јашуњске и других представа Богородице шире од небеса у олтарској конхи огледају се у томе што Богородица стоји на постаменту са Богомладенцем на грудима, који није у медаљону и нема свитак при благосиљању, док јој се клањају арханђели Гаврило и Михаило, приказани попрсно у медаљонима. У Радишанима они нису насликани уз допојасну Марију.[26] Сличности су у ликовном поступку: подела позадине на тамноплаву и неодређену боју сивозеленог тона, Богородичине сигле у црвеним медаљонима, њено постоље са истим украсом (Љубанци), цртеж, боја и драпирање



1. Анђели ђакони (Јашуња и Радишани)

1. Angels-Deacons (Jašunja and Radišani)

[18] Пејић и др. 2017: 127, сл. 25.

[19] Видоеска 2006: 152.

[20] Пејић и др. 2017: 129, сл. 29.

[21] Валаама пратимо кроз ансамбле тзв. охридског ликовног круга друге половине XV века и касније све чешће: Света Богородица – Драгалевци, 1476. године (Gerov 2002: 75–76), Свети Димитрије – Бобошево, 1487–1488. године (Суботић 1980: 135, 138) и Свети Илија – Грнчари на Преспи, слој из краја XV века (личне белешке), Света Петка Самарџијска – Софија, шездесете-седамдесете године XVI века, где је и попрсје Светог Јована Претече (Пенкова 1991: 34, сл. на стр. 39), Свети Никола – Велика Хоча, око 1577. године (Петковић 1965: 178) и другде. Христов крститељ међу пророцима у своду насликан је још у црквама из XVI века: Свети Атанасиј – Шишево, 1565. године (Петковић 1965: 164), Свети Спас – Добри Дол, 1576. године (Видоеска 1996: 168), недатирани живопис у Светом Пантелејмону – Нерези (личне белешке). О Исусу Навину у контексту пророчког фриза примери нам нису познати.

[22] Видоеска 2006: 152 (Љубанци). Приказ у Побушком манастиру према личним белешкама.

[23] Пејић и др. 2017: 132, сл. 22.

[24] Петковић 1965: 190.

[25] Живковић 1986: 19.

[26] В. Пејић и др. 2017: 125, сл. 22; Видоеска 2006: сл. на стр. 140–141.



2. Христос у гробу (Јашуња и Радишани) *2. Christ in Grave (Jašunja and Radišani)*

[27] Пејић и др. 2017: 125–126, сл. 22.

[28] У Радишанима није насликана Часна трпеза са Агнецом (Видоеска 2006: 143), у Љубанцима су писци литургије представљени до испод појаса, а анђели ђакони су изостављени, као и у Побужју.

[29] За већ компариране скопске фигуре Светог Јована Златоустог в. илустрације у Видоеска 2006: сл. 4–6.

[30] Осим у композицијама *Причешћа*, *Служење Свеше лишургије* и код Светог ђакона Романа, орнамент је у Јашуњи сликан и на почетку натписа (легенде) Светог Павла Тивејског. Имају га и радишански Свети Стефан и љубаначки Свети ђакони.

[31] Суботић 1987: 32–33; Пејић и др. 2017: 126, сл. 21, 23.

[32] Видоеска 2006: 148, фреска се налази у Музеју града Скопља.

мафориона. Лица мајке с дететом и арханђела су умиљатијег израза у скопској скупини споменика и највероватније их није сликала иста рука.

Истргнемо ли средишње језгро јашуњске представе *Служење Свеше лишургије*, која је свечанија због великог броја архијереја,[27] у околини Скопља налазимо несумњиве сликарске пандане групи Светог Јована Златоустог и Светог Василија Великог са саслужитељима анђелима ђаконима с рипидама, независно од тамошњих различитих решења (сл. 1).[28] Исте су им морфолошке карактеристике лица, покрети, одговарајућа одећа, текстови на свицима и натписи исписани веома сличним рукописом.[29] Као стилски везивни сигнал није занемарљив и орнамент на стихарима анђела ђакона и Светих ђакона, особито један специфичан мотив, налик стилизованом слову Ж, с додатним цртицама, понекад и с тачкама на вишој окомитој линији.[30]

У протезису Јашуње, где се јединственим иконографским решењем дословно ликовно представља служба проскомидије,[31] пажњу нам привлачи представа *Христа у гробу*, којој, упркос ретушима у пределу лица и косе, поуздану аналогију налазимо у Радишанима (сл. 2). Тамо је раслојена фреска,[32] аутентичног сликаног слоја, сачувана у већој мери, тако да се несметано пореде све појединости. Поред истоветног саркофага, волумена телесних делова, положаја и моделовања руку, груди, на којима су чак сачувани исти потези четке и означене брадавице црвеном бојом, испод браде је и мрка сенка истог специфичног облика, једина је разлика та што на позадини радишанског *Снешења Христовог*, како је и јашуњски зограф био насловио слику, стоји крст, на чијој горњој пречки пише *Цар славе*.



3. Свети Петар Александријски (Јашуња), Свети Никола (Љубанци)

3. Saint Peter of Alexandria (Jašunja), St Nicholas (Ljubanci)

[33] Илустративни су и архијереји публиковани у Видоеска 2006: сл. на стр. 151.

[34] Пејић и др. 2017: 149.

[35] Распоред у Суботић 1987: 28–29; Петковић 1965: 190, сл. 77; Видоеска 2006: 145.

[36] Фотографије в. у Пејић и др. 2017: сл. 23; Видоеска 2006: сл. на стр. 144–145.

[37] У *Првом јерусалимском рукопису* заступљен је Крискент Халкедонски, као старац округле браде, међутим, у паралелном грчком тексту стоји Κρίσπος. У *Књизи пајпа Данила* из 1674. године Крискент, епископ Халкедонски, има исти опис (Медић 2002: 175, 381). У старијим сликаним менолозима, географски ближим нашим примерима, наилазимо на слична имена међу мученицима: Старо Нагоричино – Крискент (Κρίσκον) и још два мученика (Тодић 1993: 82); Грачаница – Крискентије (Κρησκέντιος) и други (Тодић 1988: 103).

[38] Пејић и др. 2017: 137, сл. 34.

Из исте тематске целине бирамо Светог Петра Александријског, како бисмо илустровали велике сличности у обради лица старијих светитеља у црквама око Скопља, одакле је овде приложена љубаначка фигура Светог Николе (сл. 3).[33] Добро се виде све појединости вештог цртежа мрком и каткад црном бојом, уредни распоред праменова косматих делова, појачаних белим чуперцима међу обрвама, чиме се наглашава мудрост лика. Истичемо облик ушију, налик каквој шнали с иглом. Чини се баналним, међутим, оне су нам реални елемент за атрибуцију, јер уши истоветног облика или у форми упитника видимо на фрескама у свим разматраним ансамблима. Оно што је већ речено о пажљиво грађеном инкарнату јашуњских архијереја у медаљонима – тамнозелене сенке по ободу, брзи потези белом, мало румене испод јагодица,[34] односи се и на лица у скопској скупини.

Мање галерије архијереја у зони медаљона имале су радишанска црква Светог Ђорђа и црква Побушког манастира, где се не зна тачан број заступљених тзв. малих апостола, којих је седамдесеторица, али упоредивши јашуњски низ, утврдили смо да их је чак петорица са истим именима сачувано у Богородичиној цркви.[35] У литератури је Свети Крискент Халкедонски исправно прочитан у Јашуњи (СТЂЫ КРН(СКѲН)Т ХАЛКѴ/ДОНЬСКЫ), док се његове представе у Радишанима (___КРЫ(СКѲН)ТЬ/____ДѺНЬСК/ЫН) и Побушком манастиру (СТЂЫ КРН(СКѲН) Т ХАЛКЇДО(Н)СКЫ) везују за име Светог Криспа Халкедонског.[36] Без упуштања у истраживање проблема, бележимо чињеницу да се представе разликују једино у боји косе, дакле, по старости, чему је можда разлог недефинисана иконографија (изгледа) ређе сликаног архијереја.[37]

Поменули смо да је иконографија сцена Христолошких циклуса у трима посматраним црквама у области Скопске Црне Горе у односу на јашуњске са мањим одступањима, при чему наравно изузимамо посебно *Подизање на крсш*, са уметнутном епизодом Пилатовог доласка са коњаницима.[38] Наведимо примере међусобних разлика код сцена *Великих празника*: заступљен је већи број анђела у *Рођењу*



4. Тајна вечера (Јашуња, Радишани, Побужје и Љубанци)

4. Last Supper (Jašunja, Radišani, Pobožje Monastery and Ljubanci)

[39] Пејић и др. 2017: сл. 28.

[40] Пејић и др. 2017: сл. 27.

[41] Пејић и др. 2017: 148.

[42] В. сл. у Пејић и др. 2017: 10–11 (*Пут на Голготу*), сл. 22 (арханђел Гаврило из *Благовештења*, *Причешће апостола*), сл. 30 (*Христос пред Пилатом*).

[43] На пример, у сцени *Изгона трговаца из храма* (Марковић 2015: сл. 39) или *Скидање с крста* (Живковић 1986).

[44] В. сл. *Благовештења* у Видоеска 2006: 146–149. У сачуваним фрескама Радишана их нема.

[45] Пејић и др. 2017: 135, сл. 31.

Христовом (Побужје); у *Сретењу* је Богомладенац у рукама Симеона,[39] у Љубанцима такође, али не и у Побужју, где га држи мајка; скопске фреске немају необичне стилизације дрвета са секиром као у јашуњском *Крштењу*;[40] уместо кружне, Христос има овалну мандорлу у *Преображењу* (Побужје); стене у позадини *Васкрсења* различите су, а Христов химатион се виори само у Љубанцима итд.

Утиску о готово идентичним композицијама доприноси више фактора. Најпре је то колорит, сведен на земљане тонове, с тим што је присуство црвенкастог окера у Јашуњи, изгледа, последица неког пожара.[41] Независно од тога што се тематски садржај смештао на скученију површину, као у Богородичиној манастирској цркви, планови и симетрија су прилагођени тако да се фигуре волуменом и пропорцијама на одговарајући начин уклапају у целину. Педантно сликана архитектура, махом зидине, богато је декорисана бројним нишама, окруженим вињетама, немирним меандричним и зубастим фризовима. Осим полукружних ниша, у јашуњској цркви упадљиво су честе велике нише, неправилно петостране, налик „кућицама“,[42] које се спорадично виде и у ранијем сликарству (Свети Никита, Поганово),[43] а има их у Љубанцима и Побушком манастиру.[44] Крене ли се током Христових страдања, још на првој сцени тог циклуса видљива је изузетна блискост, својствена зографима које уједињује не само иконогрфаски предложак већ и начин рада.

Композицију *Тајне вечере*, оцењену као једно од најуспелијих остварења у јашуњској фреско-декорацији,[45] доследно и достојно су поновили сликари скопских компарираних ансамбала. Оштећења или ретуши не умањују сагледавање истоветности ликова и покрета учесника око трпезе, пуне минуциозно сликаног посуђа, као што су, рецимо, стаклени бокал и чаша у Радишанима (сл. 4).

Јашуњску сцену *Прања ногу* карактеришу гестови апостола у предњем плану групе, десно од Светог Петра, који је сам на клупи



5. Христос пред Аном и Кајафом (Јашуња, Радишани и Љубанци)

5. Christ before Annas and Caiaphas (Jašunja, Radišani and Ljubanci)

и у дијалогу с Христом. Сагнути, са по једним стопалом у рукама, да би се изули, двојица апостола на десном крају композиције окренути су супротно од других. То се понавља у Љубанцима и Побушком манастиру, а можда је тако било и у Радишанима, где је тај део фреске уништен.

И драматична атмосфера три догађаја – *Издајства Јудиног*, *Довођења Христа пред Ану и Кајафу* и *Ругања Христу*[46] – доживљава

[46] О овим јашуњским фрескама в. Пејић и др. 2017: 136, сл. 32–33.



6. Ругање Христу (Јашуња и Љубанци)

6. Mocking of Jesus (Jašunja and Ljubanci)

се као интерпретација једне исте сликарске групе. Томе овде доприносе сви иконографски и стилско-ликовни елементи, које не бисмо исцрпно набрајали (сл. 5 и 6). Из упечатљиво истог изгледа бројних војника, са детаљно сликаном опремом (шлемови, оклопи, оружје), издвојили бисмо карактеристични велики штит кружно избоченог облика, који се појављује у јашуњској сцени *Одрицања Петровог* (војник поред ватре),[47] а потом га држе они који клече у предњем плану љубаначког и побушког *Ругања Христу*.[48]

Светитељи у зони медаљона Јашуње, који у Љубанцима нису били предвиђени, а у побушкој цркви се услед рушења једино види Свети Мина,[49] могу се упоређивати само у радишанском Светом Ђорђу, где их је десетак релативно сачуваних. Овде смо за илустрацију изабрали попрсје Светог Ореста, чији изглед најбоље одражава ликовни поступак, и, мада можда није најсрећнији аналогни пример, верујемо да јашуњски Свети Мардарије добро илуструје заједничке карактеристике ликова и одеће, па и натписа (сл. 7). Тако је и код мученице Свете Варваре, при чему ниска отворена круна није слика-

[47] Према личним белешкама.

[48] У попису побушких фресака омашком је *Ругање* изостављено, уп. Петковић 1965: 190.

[49] Уп. Петковић 1965: 190, где се не помиње.



7. Свети Мардарије (Јашуња), Свети Орест (Радишани)

7. St Mardarius (Jašunja), St Orestes (Radišani)

на на њеној представи у радишанском медаљону (сл. 8). Да није одевних атрибута, она се изразом лица не би разликовала од мушких физиономија, слично сликању светитељки у Јашуњи.[50]

Поводом малобројних сачуваних представа Светих ратника у Радишанима и Љубанцима,[51] интересантно би било то што неки нису представљени на исти начин. Надасве изненађују Свети Теодор Тирон и Свети Теодор Стратилат, који су у првопоменутој цркви приказани фронтално у патрицијској одећи, док је у другој цркви примењено нешто ређе решење. Наиме, они у Љубанцима доминирају наосом, посебно што је на истом, јужном зиду испред њих Свети Агатоник у патрицијској одећи добио не само неугледно место него и неупоредиво мању фигуру, будући да је приказан испод прозора. Иконографија Светог Теодора Тирона и Светог Теодора Стратилата у пуној ратној опреми, сучељених, подигнутих погледа и молитвено пружених руку ка сегменту неба, одакле им Божје руке додељују мученичке венце, позната је у зидном сликарству од друге половине XIV века и различитих је типова. Према досадашњим резултатима истраживања, љубаначку представу бисмо уврстили у варијанту првог иконографског типа, која је осим у Поганову, знатно доцније (XVII век) сликана и у Костуру.[52] Стилске одлике нас и даље држе у уверењу о сродности живописа како у Радишанима, тако и у Јашуњи, где су пак двојица светих ратника са оружјем фронтално постављени.[53] Сасвим су у духу средњовековног сликарства ратничке представе Светог Димитрија и Светог Нестора у радишанској цркви и, упркос изгубљеним очима, сматрамо их најлепшим фигурама младалачког изгледа у споменицима које разматрамо. Осим мача уз ногу, Свети Нестор пред собом држи топуз – ређе сликано оружје, које за пасом опажамо код Светог Ђорђа у цркви Светог Никите.[54]



8. Света Варвара (Јашуња и Радишани)

8. St Barbara (Jašunja and Radišani)

[50] Уп. Пејић и др. 2017: сл. младих мученика и светих жена.

[51] За распоред и основни опис в. Видоеска 2006: 147, 150. Подсећамо да је у побушкој цркви најнижа зона фресака уништена.

[52] Trifonova 2010: 61, сл. 8. С краја XIV века фреска другачијег иконографског типа налази се у цркви Светих апостола Петра и Павла у Жичи, уп. Trifonova 2010: 56, сл. 5, са старијом литературом. У области под обновљеном Пећком патријаршијом поменимо још једну варијанту из друге половине XVI столећа у цркви Карпинског манастира, в. Машниќ 2010: 316, сл. 29.

[53] Пејић и др. 2017: сл. 17.

[54] Марковић 2015: 193, сл. 9.



9. Орнамент (Јашуња, Љубанци и Побужје)

9. Ornament (Jašunja, Ljubanci and Pobožje Monastery)

Не зна се да ли су српски светитељи Симеон и Сава уопште били насликани у љубаначкој и побушкој Богородичиној цркви, што би допунило евиденцију о њиховом честом постављању у пару јужно од улаза, као и у Радишанима.[55] Из те њихове оштећене представе не види се да ли је свети монах држао свитак, док је први српски архиепископ, овде одевен у полиставрион с омофором, истих одлика каквим га је насликао јашуњски зограф, укључући и одсуство тонзуре.[56]

Од нефигуралних мотива богатог репертоара Јашуње,[57] истакли бисмо вегетабилни орнамент лозице, која стиче волумен белим зарезима, начињеним пунијом четком, какве су и почетком XVI века сликали у капели Светог Николе у Кучевишту и цркви Светог Илије у Бањанима, на пример. Без раније тананости и нешто крупнији, врло сличан орнамент је у Љубанцима и Побушком манастиру сликан по ободу полукружних ниша протезиса и ђаконикона (сл. 9). Сокл пак јашуњске цркве, онај с мотивом белих палмета,[58] незнато сачуван и у поменутој бањанској цркви Светог Илије,[59] идентично је поновљен у Радишанима и Љубанцима, што показује дуготрајну виталност мотива.



10. Сокл (Јашуња, Радишани и Љубанци)

10. Socle (Jašunja, Radišani and Ljubanci)

[55] Гроздановв 2000: 334; Видоеска 2006: 146–147.

[56] Пејић и др. 2017: 144–145, сл. 39.

[57] Пејић и др. 2017: 146, сл. 24, 30, 35–37.

[58] Пејић и др. 2017: 145.

[59] Личне белешке. О цркви и датовању в. Расолкоска-Николовска 1993: 55–72.

У натписима на црквенословенском језику српске редакције у споменицима око Скопља досадашњи истраживачи виде језичку тачност као потврду гледишта да су се сликари образовали у пећким атељеима током друге половине XVI века.[60] Тај аспект нисмо били у могућности да стручно проверимо. Међутим, истаћи ћемо да су натписи повремено писани калиграфски, особито у просторима ближим оку посматрача, јер су их на фрескама често исписивали и сарадници сликара предводника. На неким површинама су натписи врло слични у овим црквама, чак и са јашуњским, али без тамошње ноте ликовности.[61]

*

Наведеним примерима стилских паралела зидног сликарства манастирске цркве Светог Јована Претече у Јашуњи из 1524. године и живописа у црквама из околине Скопља настојали смо да дамо основни подстицај даљим истраживањима. У недостатку историјских података о већини из компариране групе споменика, промишљамо о начину на који је дошло до тако блиских ликовних веза. Невеликој просторној раздаљини од Јашуње не погодује велики временски размак остварења, како се бар засад мисли. И да су, у односу на досадашња датовања, коју деценију старији ансамбли у црквама у Радишанима, Љубанцима и Побушком манастиру, у шта смо склони да верујемо, јашуњском би мајстору ангажман код Лесковца требало да буде међу првим радовима. Тешко да је тако млад, можда јеромонах Јаков, већ тада показивао велику вештину и да је имао толико дугачак радни век. Питање остаје отворено, а од хипотетичких опредељења нама је највероватније оно уобичајено – да је реч о истој радионици различитог састава, можда и породично повезаним сликарима. На истим иконографским предлошцима одлични ученици јашуњског мајстора су следили његов аутентични сликарски израз. Овим белешкама нисмо задирали у откривање непосредних старијих узора, што би даља трагања чинило још изазовнијим.

60 Петковић 1998: 92 (Побушки манастир); Видоеска 2006: 154 (Љубанци).

61 Пејић и др. 2017: 147.

Литература

Видоеска Б. 1996, *Црква Св. Спас, с. Добри Дол – Скопско,* Зборник, средновековна уметност 2, Музеј на Македонија, Скопје, 167–172.

Видоеска Б. 2006, *Дејноста на една сликарска работилница од последната деценија на XVI век во околината на Скопје*, Зборник, средновековна уметност 5, Музеј на Македонија, Скопје, 139–154.

Грозданов Ц. 2000, *Свети Симеон Немања и Свети Сава у сликарској тематици у Македонији (14–17. век)*, Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање, Београд, 321–336.

Живковић Б. 1986, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд.

Марковић М. 2015, *Свети Никита код Скопља, задужбина краља Милутина*, Београд.

Машниќ М. М. 2010, *Зидното сликарство од Картинскиот манастир Воведение на Богородица и неговите тематско-иконографски особености*, Патримониум.МК 7–8, 305–328.

Медић М. 2002, *Стари сликарски приручници,* II, Београд.

Пејић С., Ниношевић М., Трајковић В. 2017, *Јашуњски манастир Светог Јована Претече – пет векова*, Лесковац.

Пенкова Б. 1991, *Стенописите в църквата Св. Петка Самарджиска в контекста на балканското изкуство от XVI век*, Проблеми на изкуството 2, 32–42.

Петковић С. 1965, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Београд.

Петковић С. 1998, *Фреске манас̄тира Црне Реке и судбина Пећке сликарске радионице XVI века*, Манастир Црна Ријека и свети Петар Коришки, Приштина–Београд, 87–96.

Поповска-Коробар В. 2009, *Ат̄рибуција фресака на јужној фасади цркве Ваведења (Св. Сп̄аса) у Кучевиш̄т̄у*, Саопштења XLI, 137–154.

Поповска-Коробар В. 2011, *Зографи од кругот̄ на Јован Теодоров од Грамост̄а околу средината̄ на XVI век*, На траговима Војислава Ј. Ђурића, Београд, 313–323.

Расолкоска-Николовска З. 1983, *Црквата Св. Петка во Побужје*, Зборник – Археолошки музеј на Македонија X–XI, 25–40.

Расолкоска-Николовска З. 1993, *По т̄рагит̄е на зографит̄е во вт̄орат̄а деценија XVI на век во Скоп̄ска Црна гора*, Културно наследство 16, 55–72.

Суботић Г. 1980, *Охридска сликарска школа*, Охрид.

Суботић Г. 1987, *Зидно сликарс̄т̄во Свет̄ог Јована Прет̄ече у Јашуњи (1)*, Лесковачки зборник XXVII, 23–36.

Тодић Б. 1988, *Грачаница. Сликарс̄т̄во*, Београд–Приштина.

Тодић Б. 1993, *Ст̄аро Нагоричино*, Београд.

Хаџи-Васиљевић Ј. 1930, *Скоп̄ље и његова околина*, Београд.

*

Gerov G. 2002, *La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxiéme motié du XV^e – début du XVI^e siècle. Nouvelles données*, Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chadzidakis, Atina, 141–156.

Trifonova A. 2010, *The iconographical type of saints Theodore Teron and Theodore Stratelates facing each other and its diffusion during the Byzantine and post-Byzantine period*, Зограф 34, 53–64.

Viktorija S. Popovska Korobar

NOTE ON THE STYLE PARALLELS OF THE WALL PAINTINGS AT THE CHURCH OF SAINT JOHN THE FORERUNNER IN JAŠUNJA (1524)

The already well known Monastery of Saint John the Forerunner in Jašunja near Leskovac, founded in 1516/17 through the endeavours of Andronikos Kantakouzenos and his brothers, has recently received a monograph which comprehensively presents the monastery after years-long conservation and restoration works. As far as the wall paintings of the church are concerned which originate back in 1524 and are the endowment of a certain Peter (Petar) from Sofia, the studies conducted so far helped view the high quality work of his chief fresco painter, presumed to be hieromonk Jacob (Jakov), who expressed his education based on the classic values of the 14th-century art. In Janjuša, the painter produced several original iconographic solutions and no analogies to his authentic style have been found even in the later date artistic ensembles.

In connection with this, we would like to draw your attention to the style concurrence between the painted ensembles in three smallish churches from the surroundings of Skopje: Saint George in Radišani, Saint Nicholas in Ljubanci and Pobožje Monastery of the Holy Virgin, which the literature designates to the last decade of the 16th century albeit without any more reliable historical data. On the basis of the several painting components that were taken into consideration, it is our hypothesis that disciples of the main fresco painter from Jašunja worked on these three related ensembles, that is, that his workshop of variable composition was active over a longer period of time.

*Драган И. Војводић**

Универзитет у Београду,
Филозофски факултет

Иза магли историје Мајсторовине**

* dvojvodi@f.bg.ac.rs

** Чланак садржи део резултата остварених на пројектима *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (бр. 177036) и *Традиција, иновација и идентитет у византијском свету* (бр. 177032), које подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[1] Подаци и сазнања о Мајсторовини сабирани су углавном у сасвим кратким лексикографским јединицама, као и одељцима у прегледним књигама и чланцима: Millet 1930: 182–184; Дероко 1932: 131–132; Петковић В. 1950: 179: 275–276; Petković S. 1964: 372; Шћепановић 1979: 84–85; Likovna enciklopedija 1987: 234; Шупут 1991: 140; Јовановић, Глушац 1993: 212–217; Пејовић Т. 1995: 247–250; Марковић Ч., Вујичић 1997: 136–137; Медојевић 2001: 129–139; Петковић С. 2003: 72; Пејовић Т., Чиликов 2011: 328–331.

преосвећеном епископу будимљанско-никшићком,
господину Јоаникију, брижном чувару
и обновитељу црквених старина своје епархије

Апстракт: *Анализа ликовних особености остатака живописа и палеографије натписа у проскомидији Свете Тројице у Мајсторовини показује да је ту цркву осликао крајем XVI или почетком XVII века поп Страхиња из Будимље. На основу тога и разматрања свих досадашњих резултата истраживања споменика, као и писаних извора о њему, дати су обриси историје манастира сазданог у другој половини XVI, а запустелог у другој половини XVII столећа.*

Кључне речи: *манастир Мајсторовина (Равна Ријека), Полимље, сликар поп Страхиња из Будимље, српска постсизантијска уметност, епиграфика*

Манастир Мајсторовина, који је у давнини словио као Равна Ријека, с монументалном црквом посвећеном Светој Тројици, спада међу старе српске задужбине премало познате, готово изгубљене прошлости (сл. 1). Она је науци измицала пре свега због чињенице да је о тој одавно страдалој светињи сачувано мало поузданих изворних података.[1] Осим тога, интересовање за црквене древности Полимља, иако пробуђено још двадесетих година прошлог века и испрва прилично широко, задуго је потом било усмерено углавном ка најзначајнијим и најбоље очуваним задужбинама. Тек током



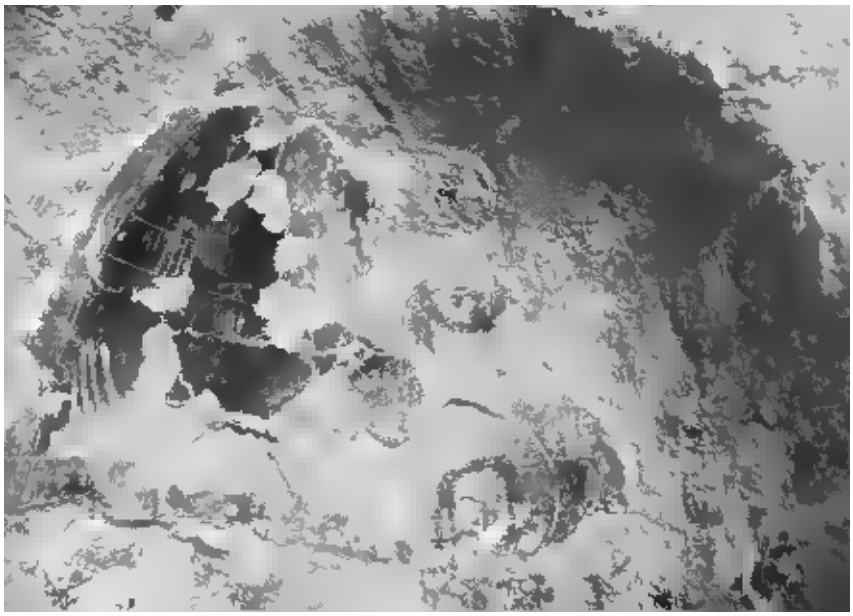
1. Црква Свете Тројице у манастиру Мајсторовини (снимак: Лазар Пејовић)

1. Church of the Holy Trinity at Majstorovina Monastery (photo by: Lazar Pejović)

последњих деценија почела се поклањати одговарајућа пажња и неким мањим или тек у виду археолошких остатака сачуваним споменицима. Ти новији истраживачки напори, који су најчешће претходили обнови запуштених светих места, значајно су допринели употпуњавању слике о изузетно живом духовном и културном животу Полимља, како у доба средњовековне српске државе, тако и у раздобљу након обнове Пећке патријаршије. Крајем минулог столећа пажња истраживача поклоњена је и Мајсторовини, такође у време припрема обнове тог давно запустелог манастира.[2] Дошло се тада до нових података и указано је на нека раније неискоришћена сведочанства о његовој прошлости. Изостао је пак покушај да се пронађу, систематски саберу, заиста темељно критички проуче и сучеле сви доступни подаци и знања о Равној Ријеци. Чини се да такав покушај сакупљања и систематског претресања оскудних извора о поменутом манастиру може допринети стварању потпуније и научно веродостојније слике о његовој прошлости.

ОСТАЦИ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА, ИДЕНТИТЕТ ЗОГРАФА И ВРЕМЕ ЖИВОПИСАЊА

На зидовима Мајсторовине претекло је тек понешто фрагмената фресака, који нису привукли довољно пажње истраживача. Лапидарно срочено мишљење о времену настанка равнорјечког живописа изнео је још Владимир Р. Петковић, датујући га сасвим оквирно у XVII век.[3] Поједини аутори прихватили су, без критичког разматрања, такво веома широко датовање.[4] Притом је на једном месту изнета и претпоставка о личности творца зидног сликарства Мајсторовине.[5] Нажалост, и Петковићева оцена о времену настанка живописа Мајсторовине и поменута претпоставка о зографу дати су без икаквог поткрепљујућег образложења или анализе. Тај пропуст представља утолико већи проблем што према мишљењу већине истраживача, с друге стране, остаци равнорјечког живописа не пружају могућност за његово поуздано датовање и одгонетања идентитета зографа. У науци је, заправо, у новије време преовладао став да се ваља уздржати од покушаја одређивања времена настанка фресака Мајсторовине.[6] Сигурно је, међутим, да је такво уверење произашло из површне проучености споменика и да вредност сачуваних



2. Остаци живоūиса у ниши ūроскомидије (снимак: Лазар Пејовић)

2. Remains of the wall paintings in the niche of the prothesis (photo by: Lazar Pejović)

[2] Споменик је археолошки истражен у периоду од 1991. до 1994. године (Јовановић, Глушац 1993: 212–217; Медојевић 2001: 139; Маркуш Ј. Б. 2010: 391).

[3] Петковић В. 1950: 179.

[4] Petković S. 1964: 372; Јовановић, Глушац 1993: 213; Медојевић 2001: 137.

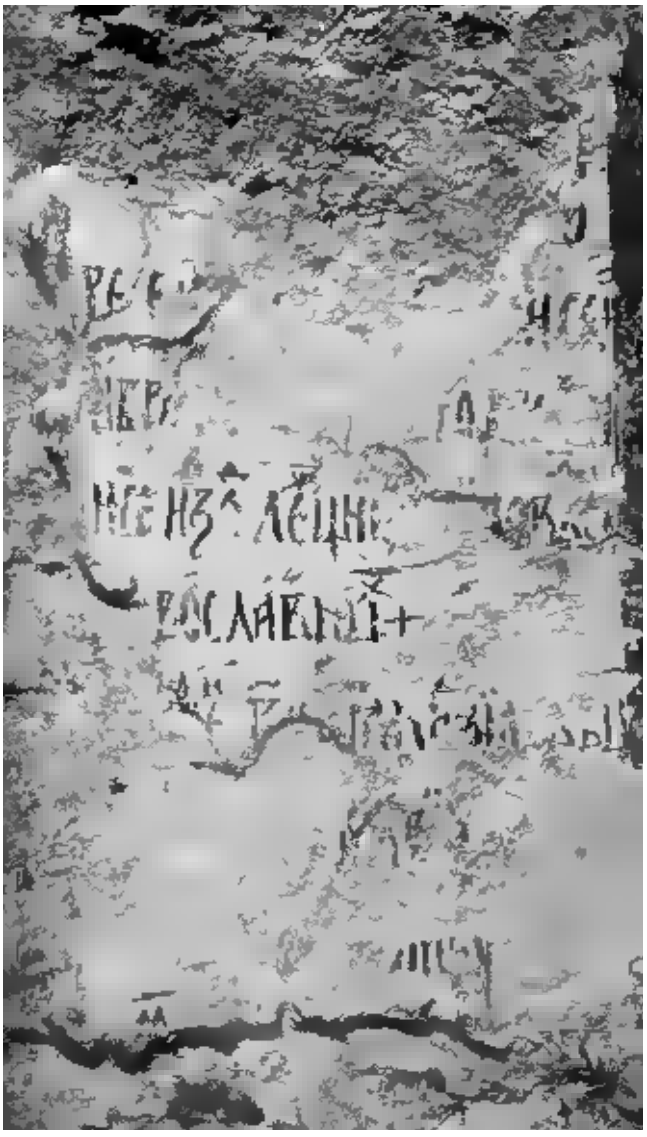
[5] Јово Медојевић је изнео претпоставку о томе да је Мајсторовину осликао поп Страхиња из Будимље. Његова претпоставка није наишла на одјек у науци вероватно стога што није образложена, што је поменути истраживач стручњак у области друштвене географије и што је истовремено попу Страхињи приписао и већи део живописа у Никољцу, у којем тај сликар засигурно није радио (Медојевић 2001: 137, 146). О зидном сликарству Никољца в. Пејић 2014: 50–131.

[6] Пејовић Т. 1995: 247–250; Марковић Ч., Вујичић 1997: 136–137; Пејовић К. Ј. 2002: 1144; Петковић С. 2003: 72; Пејовић Т., Чиликов 2011: 330.

фресака цркве Свете Тројице у Равној Ријеци као ликовно-историјског извора није добро процењена. Оне, без сумње, садрже знатно више података него што се то на први поглед може учинити. Пажљивије сагледани и детаљније проучени остаци живописа у Мајсторовини, иако веома скромни, представљају добру основу за утврђивање идентитета њиховог творца и времена настанка, омогућујући, надаље, одговоре на нека друга питања везана за историју тог манастира.

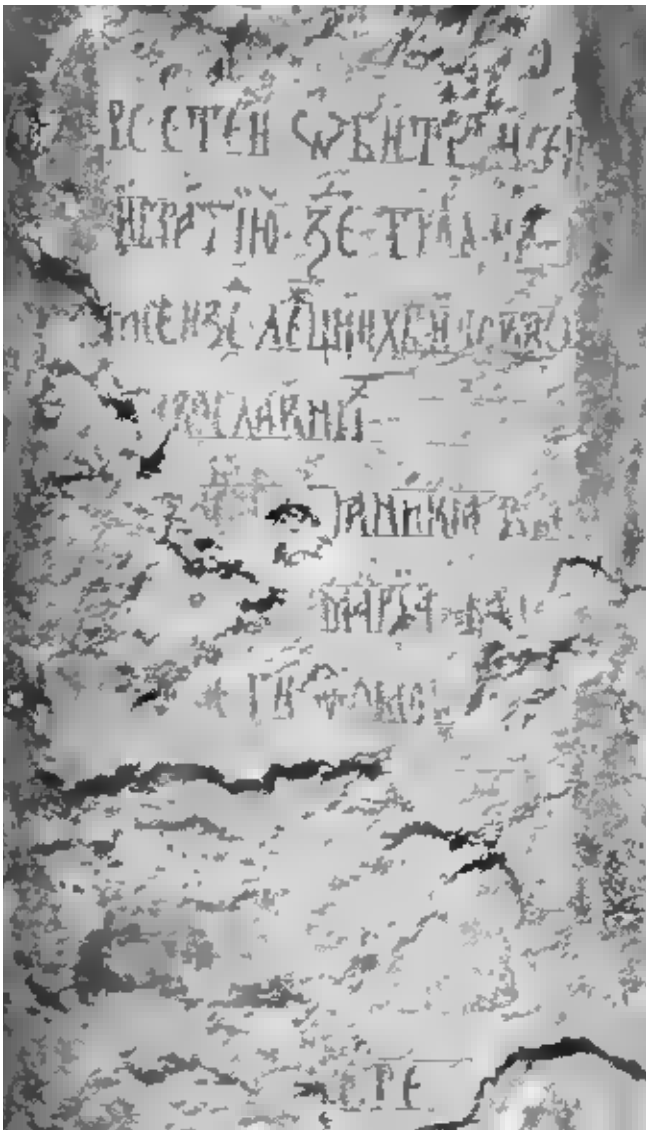
Највише хронолошки осетљивих података о сликарству Мајсторовине пружају остаци фресака у проскомидији и стара документација о њима. Живопис се ту одржао боље но другде у цркви благодарећи окрињу нише у којој се налази, усечене у источни, а делом и северни зид храма (сл. 2). Још увек су видљиви остаци попрсја Богородице Оранте – М(ήτ)ηρ <Θ(εο)ῦ> – с Младенцем на грудима и трагови веома оштећеног, до сада неишчитаног натписа (сл. 3). Тај натпис могуће је ипак бар делимично прочитати захваљујући подацима о неким његовим изгубљеним деловима које пружа једна стара фотографија Ђурђа Бошковића.[7] Она је начињена

[7] Негатив тог фотографског снимка похрањен је у Легату Ђурђа Бошковића, који се чува у Археолошком институту у Београду.



3. Натпис на северној страни проскомидије (снимак: Лазар Пејовић)

3. Inscription on the north side of the prothesis (photo by: Lazar Pejović)

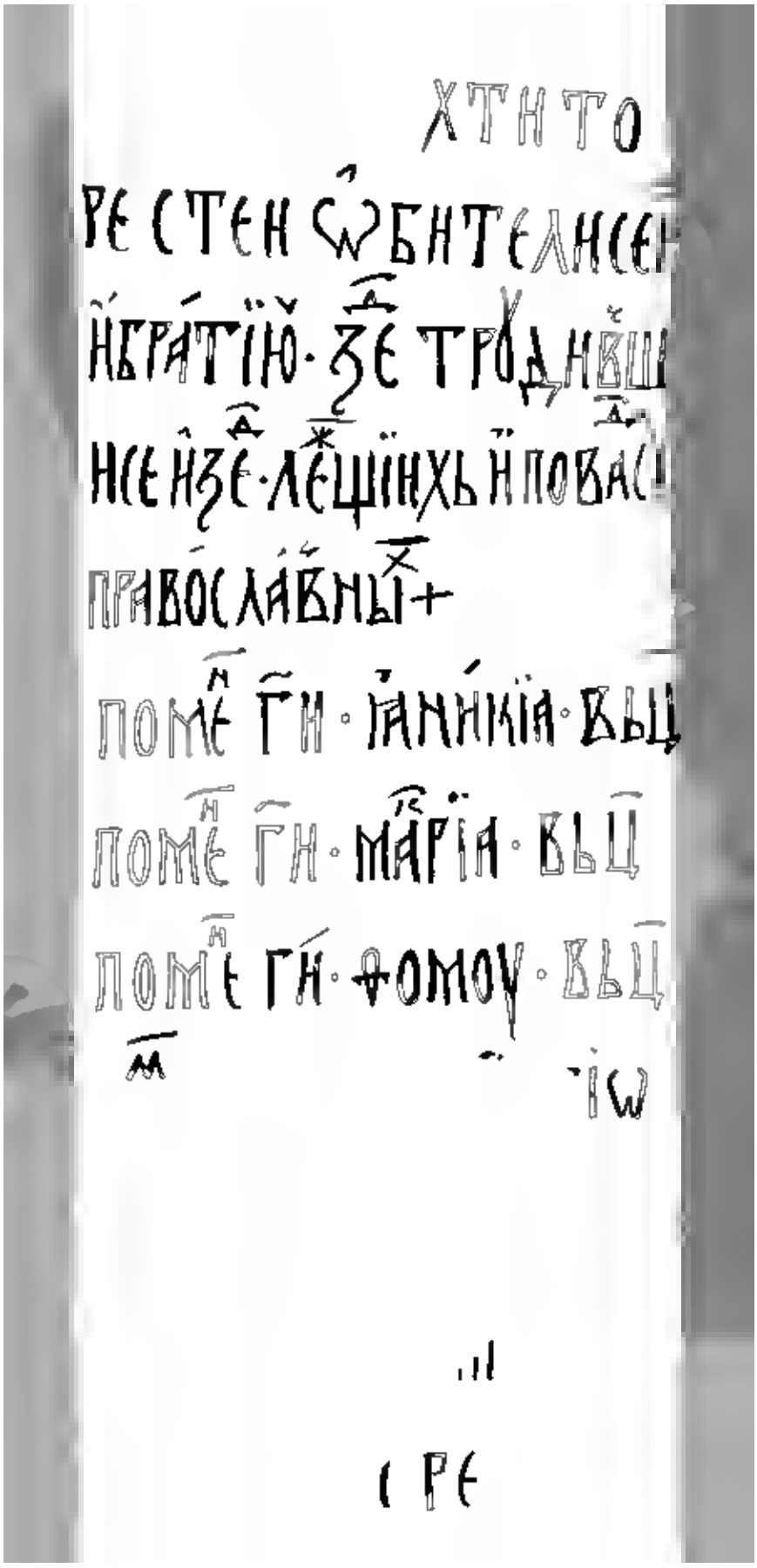


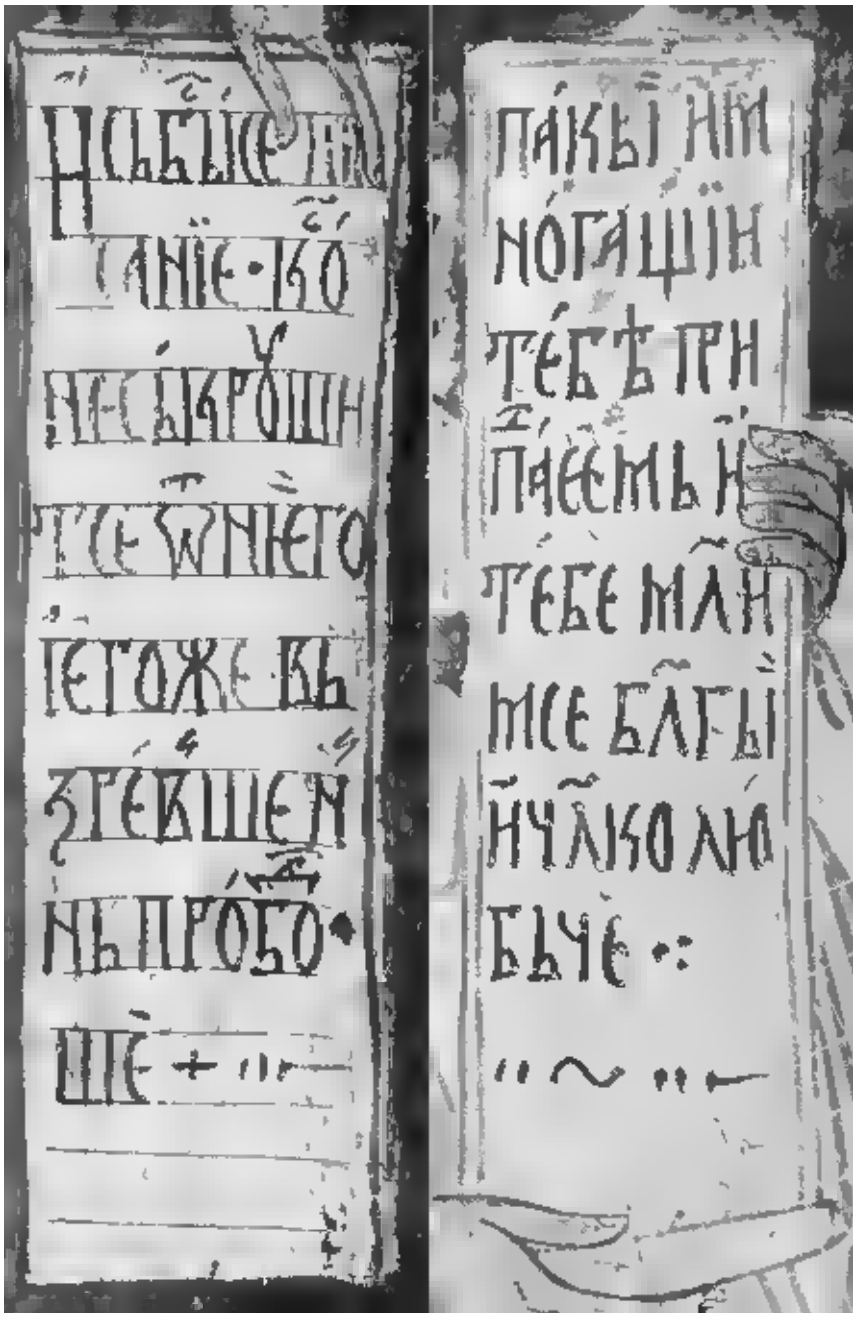
4. Натпис на северној страни проскомидије (снимак: Ђурђе Бошковић)

4. Inscription on the north side of the prothesis (photo by: Đurđe Bošković)

5. Натпис на северној страни проскомидије (цртеж: Маријана Марковић)

5. Inscription on the north side of the prothesis (drawing by: Marijana Marković)





6. Два свитка из Свете Тројице у Пљевљима (снимак: Бојана Стевановић)

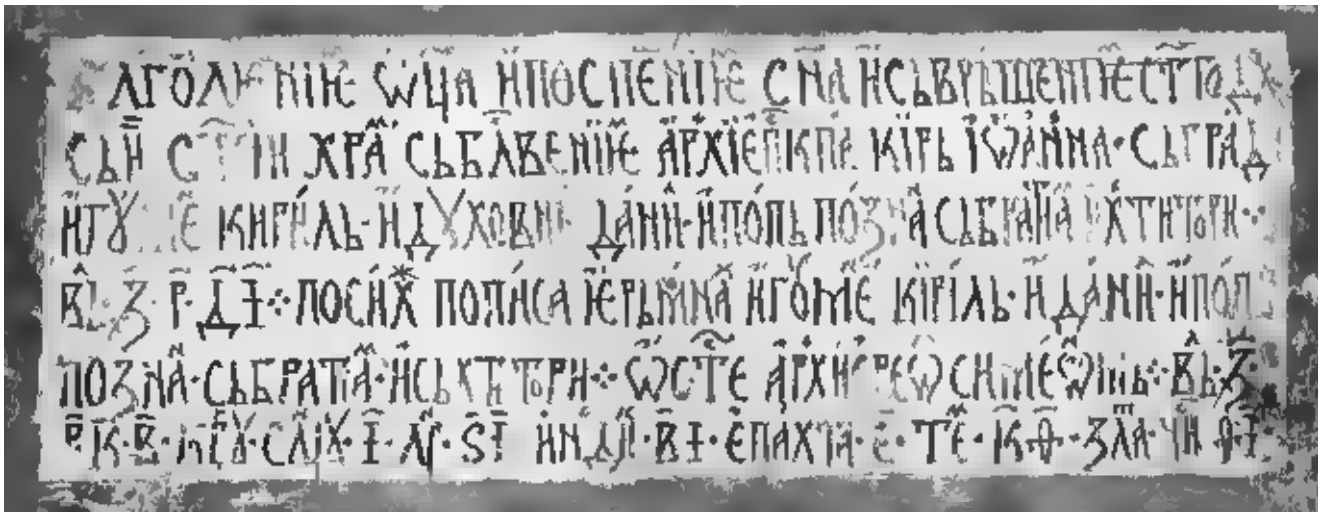
6. Two scrolls from the Holy Trinity in Pljevlja (photo by: Bojana Stevanović)

тридесетих година XX века, када је натпис био знатно боље очуван (сл. 4). Нажалост, већ у то време били су изгубљени почетни део натписа – судећи по расположивој површини зида на северној страни нише, неких четири или пет редова слова – и његова читава друга половина. Могло се, ипак, прочитати следеће (сл. 5):

... ⟨помени господи⟩ х⟨тит⟩о|ре с(ве)тен ѡбители сеи | и братїю · зде трѣд⟨нв'ш⟩|н се · и зде · л(є)жещїихъ и повасѣд(ѕ) | ⟨пра⟩вослав'ных(ь) + | ⟨пом⟩ен(и) г(оспод)и іанникїа вь ц(арьствѣ) [сн] | ⟨помени господи⟩ илак(а)рїа вь ⟨царьствѣ⟩ [сн] | пом⟩є⟨ни⟩ г(оспод)и ѳомоу ⟨вь царьствѣ⟩ [сн] | ... и ... ⟨і⟩ѡ.. | ... | ... | ... ре ... |... ...[8]

Ваљало би најпре обратити пажњу на формалне особености натписа, односно његове ортографске и палеографске одлике, а нарочито на рукопис којим је исписан. Правопис натписа у равнорјечкој проскомидији, посебно употреба слова ѧ у речи повасѣдѕ, као и палеографска својства већине слова, поготово слова ꙁ, к, в, ѡ или д,

[8] Колеги Виктору Савићу дугујем захвалност за проверу тачности читања натписа.



7. Ктиторски натпис из цркве Светог Николе у Подврху (снимак: Лазар Пејовић)

7. Ktetorial inscription from the Church of Saint Nicholas in Podvrh (photo by: Lazar Pejović)

[9] За рукопис којим је поп Страхиња исписивао натписе у монументалном сликарству и иконопису уп. Сковран 1959: сл. 3, 9; Петковић С. 1965–1966: сл. 2, 4, 7; Кајмаковић 1971: сл. 178–180, 183, 185; Петковић С. 1974: црт. на стр. 16–17; 46–48, 57, 70, сл. 20–22, 26–32; Петковић С. 1986: сл. 17, 19, таб. 24–27; Петковић С. 1995: сл. 54, 55; Петковић С. 2002: сл. 27 у боји; Сковран 2006: сл. 6–8, 10, 13–15; Петковић С. 2008: сл. 8–10, 17, 23–38; Чиликов 2010: ф. 54–56, 61, 70–73, ц. 8–10, 13, 16–24; Пејовић Т., Чиликов 2011: сл. на стр. 128, 131, 244, 246, 273, 310–313, 354; Ракић 2011: сл. 16; Матић 2017: сл. 42, 106, 107.

[10] Сковран 1959: сл. 3; Петковић С. 2008: сл. 24; Пејовић Т., Чиликов 2011: сл. на стр. 354.

упућују недвосмислено, али веома широко на доба турске власти над српским земљама, тј. на XVI и XVII век, као време његовог исписивања. Особен рукопис, међутим, сагледљив пре свега захваљујући старој фотографији, много је у том погледу речитији и одређенији. Дуктусом линија, пропорцијама и облицима слова, као и ритмом њиховог низања, он је толико препознатљив да се натпис може без икаквог двоумљења приписати руци попа Страхиње из Будимље.[9] Његов рукописни манир издваја се већ на први поглед изразито танком линијом прилично витких слова. Утиску о њиховој виткости доприносила је сасвим ретка и сведена употреба серифа, односно украсних задебљања. Притом, писмена саздана од по две или три вертикалне црте (н, н, ѡ или щ) обично су изведена лучним линијама, повијеним благо ка унутрашњости слова, и стога су приметно сужена у свом средишњем делу (сл. 7–8). Као изданак свог времена, поп Страхиња се ослањао на типологију слова развијену и широко прихваћену у XVI и XVII столећу. Добро упознат са свим могућностима, он користи каткад упоредо две или три типолошке варијанте истог слова, нарочито када је реч о писменима а, ѯ, д. Ипак, свим тим познатим типовима Страхиња је давао коначан облик на изразито особен и зато лако препознатљив начин, као када је реч о словима к или в. Само понекад он се мање или више издваја и типологијом слова. Тако рецимо, слова с и є исписује обично, насупрот већини својих савременика, у виду танког, сасвим благо повијеног лука (сл. 6, 8), без икакве измене дебљине линије и извијања кривине писмена на супротну страну да би се оно зашиљило у доњем делу. Тог обичаја држао се најдоследније на почетку своје самосталне делатности. Страхиња је такође доста често примењивао и карактеристично натписано слово ѫ у виду мале звездице (сл. 7).[10]

Тек поједине од поменутих црта рукописа попа Страхиње могу се препознати код неких других српских сликара његовог доба, но све оне заједно срећу се, и то у особеном споју, само на натписима плодотворног Будимљанина. Дакле, попут више него препознатљивог цртежа или типологије насликаних ликова, Страхињину руку одаје и самосвојан рукопис натписа. Природно, по типологији одређених слова и појединим особеностима рукописа, Страхињи су најсличнији сликари од којих је учио занат. Реч је о живописцима који су ослика-ли Брезојевицу, цркву Светог Ђорђа у Рибници, део зоне стојећих

фигура у олтару Никољца, олтарски простор, наос и припрату Мораче.[11] Када је, вероватно још у осмој деценији XVI века, почео да стиче сликарска знања у тајфи тих зографа, усвојио је од њих и основе калиграфске вештине. Њему је, по свему судећи, као ученику и помоћнику, претежно поверавано исписивање појединих сигнатура уз свете и натписа на свицима.[12] На тај начин је стицао рутину, а вероватно и наклоност ка одређеним решењима. Развијајући се касније као самосталан живописац, поп из Будимље је доста изменио и усавршио своју калиграфију, удаљивши се, по много чему, од својих учитеља и превазиђених узора. Због тога, осим блискости Страхињини натписи показују и јасне разлике у односу на натписе сликара од којих је учио. Слова на фрескама поменутих зографа су, по правилу, здепастијих пропорција, изведена дебљим и кружим линијама, са знатно више серифа, а вертикалне црте нису лучно повијене.[13] Тако је, рецимо, слово и увек шире и с потпуно водоравном цртицом, која спаја две вертикалне црте, док је код Страхиње та цртица увек бар мало искошена и нешто тања, као код слова „и“ у савременој српској ћирилици. Употреба при дну извијених и сужених слова ϲ и є много је чешћа код тих сликара него код Страхиње, а слово т има нешто другачију витицу, која се спушта са левог краја хоризонталне црте.

Страхињин рукопис такође је донекле сличан рукопису сликара који су крајем XVI столећа живописали цркву Светог Ђорђа у Будимљи,[14] а и са њима је поп Страхиња, како сматрамо, имао уметничких додира.[15] Међутим, по типологији и пропорцијама слова, дуктусу линија, употреби серифа итд., рукопис натписа на фрескама будимљанске катедрале знатно је ближи рукопису сликара Брезојевице, Рибнице, Никољца и Мораче него рукопису Страхињиних натписа из Пљеваља, Градишта, Озрена или Подврха.[16] Та веома занимљива чињеница заслужује посебно разматрање. У овој прилици пак ваља се ограничити на закључак да све калиграфске особености које раздвајају натписе у црквама осликаним руком попа Страхиње од натписа из Мораче и сродних споменика, раздвајају у истој мери Страхињин рукопис од рукописа пост-



8. Фрагменти натписа исписаних руком попа Страхиње, црква Светог Луке у Калудри

8. Fragments of the inscriptions written by the hand of Priest Strahinja, Church of Saint Luke in Kaludra

[11] О тим сликарима и попу Страхињи као њиховом ученику в. Петковић С. 1964: 541–554; Петковић С. 2002: 49–50; Ракић 2011: 584; Ракић 2012: 121.

[12] Зато је сасвим могуће да су неки од натписа у Морачи изведени управо његовом руком.Уп. нпр. Петковић С. 1986: Т. 15; Војводић 2006: сл. 1, 2.

[13] Уп. Сковран 1965–1966: сл. 1–5; Петковић С. 1964: сл. 3–8, 10–18; Петковић С. 1965: сл. 48–51; Петковић С. 1986: сл. 11–14, таб. 15–21; Ракић 2011: сл. 6. 7, 13; Кнежевић 2011: сл. 8; Пејић 2014: сл. 85, 87–90.

[14] Војводић 2011: Т. 29, сл. 3–7; Јовановић Г., Томовић 2011: 515–517, сл. 14.

[15] Војводић 2011: 561–562.

[16] О разликама рукописа попа Страхиње и сликара поствизантијског живописа у Ђурђевим ступовима у Будимљи в. Војводић 2011: 562.

византијских зографа Ђурђевих ступова у Будимљи. Због тога не би имала одржив основ помисао да је натпис у Мајсторовини извео неко од живописаца из две поменуте сликарске тајфе, а не Страхиња. Рукопис попа Страхиње још се много јасније одваја од рукописа осталих сликара његове епохе. Он је толико карактеристичан да је лако одвојив и од рукописа живописаца са којима је Страхиња заједнички осликао поједине храмове. У цркви Светог Николе у Градишту натписи изведени његовом руком[17] разликују се јасно од натписа сликара Јована,[18] мада се често дешавало да Страхиња испише пратећи текст уз представе које је Јован насликао.[19] Слично је било и у малом Богородичином храму у Градишту. Тамо је Страхиња извео већину натписа,[20] па је исписао и свитке уз ликове Мојсија и Давида, мада је те пророке насликао Јован.[21] Од натписа изведених Јовановом руком у Богородичиној цркви сачували су се само они на представама Рођења и Ваведења Богородице са источног зида. Страхињине и Јованове натписе још је лакше разликовати у припрати Пиве, где раде у различито време, један у вишим, а други у нижим зонама.[22] Исто тако, по типологији и облицима слова, Страхињини натписи разликују се већ на први поглед од натписа неког његовог помоћника у наосу и олтарском простору Свете Тројице Пљеваљске,[23] затим зографа који је завршио осликавање Јексе[24] и сликара озренске припрате.[25]

И ликовне особености представе Богородице Оранте с Христом на грудима у ниши проскомидије потврђују закључак о учешћу попа Страхиње у осликавању цркве у Мајсторовини. Иако веома оштећена, фреска показује неке елементе карактеристичног сликарског приступа и манира попа-зографа из Будимље. По њима, она се одваја сасвим јасно и од дела оних сликара чији су натписи изведени рукописом најсличнијим Страхињином. Ти елементи се препознају већ у типологији лика Христа Младенца, односно у карактеру цртежа и моделације обе делимично сачуване главе, као и прстију Богородичине руке (сл. 2, 9а).[26] Још су убедљивији у том смислу начин на који је оцртана контура главе Младенца, затим манир извлачења и истицања линије његових танких лучних обрва и паралелно постављених власи косе.[27] Када је реч о представама које су оштећене колико ликови из проскомидије Мајсторовине, значај за њихово атрибуисање имају и неки ситнији, периферни детаљи. Пажњу ваља скренути на оштре и закошене, у широким размацима постављене линије власи које се издвајају из масе косе и покривају највиши део чела (сл. 9а, 8г). Веома је карактеристичан и начин на који су нацртане Христове уши. Истоветно решење може се запазити на представама светих које је поп Страхиња насликао у другим храмовима (сл. 9а, 8б).[28] И колорит сачуваних делова фреске у Равној Ријеци одговара хармонијским односима многих његових дела. Најзад, ваља поменути и то да је недавно добро уочено да зону сокла цркве Свете Тројице у Мајсторовини краси сликана орнаментика „готово идентична“ оној откривеној на зидовима Калудре,[29] коју је осликао управо Страхиња.

Иако поствизантијско сликарство делимично сачувано у катедралном храму Будимљанске епархије засигурно није његово дело,[30] зна се да је поп Страхиња био уметнички и те како присутан у читавом Горњем и Средњем Полимљу. Живописао је цркве Светог Николе у Подврху и Светог Луке у Калудри,[31] а могуће је да је у Шудикови радио и на украшавању књига.[32] Остаци сликарства у Мајсторовини сведочанство су, дакле, о још једном сликарском подухвату попа Страхиње из Будимље у области из које је потекао. Нажалост, као и када је реч о зидном сликарству не много удаљене цркве Светог арханђела на Тари из 1591. године,[33] то је готово и једино што се

[17] Чиликов 2010: ф. 54–56, ц. 8–10, 13, 16–19.

[18] Чиликов 2010: ф. 57, 58, 213, 216, ц. 11, 12.

[19] Чиликов 2010: ф. 61, 63, 214, 215 (зона стојећих фигура).

[20] Чиликов 2010: ф. 70–73, ц. 20–24.

[21] Чиликов 2010: ф. 74.

[22] Уп. Пејовић Т., Чиликов 2011: сл. на стр. 244–249.

[23] Петковић С. 1974: црт. на стр. 18 (помоћниковом руком исписана сигнатура је у врху странице, а три сигнатуре исписане Страхињином руком су дате испод ње). Иначе, за Страхињине натписе у Пљевљима в. Петковић С. 1974: сл. 9, 10, 13, 26–32; Петковић С. 2008: сл. 8, 10–12, 15, 17, 21–39. За натписе које је извео помоћник в. Петковић С. 1974: сл. 8, 11, 12, 14, 15; Петковић С. 2008: сл. 13, 14, 16, 18, 20. Понегде је сигнатуру уз сам лик светога извео помоћник, а натпис на свитку који тај исти свети држи у рукама – поп Страхиња (Петковић С. 2008: сл. 9).

[24] Петковић С. 1965–1966: сл. 1, 5 (други сликар), сл. 2, 7 (Страхиња).

[25] О разликама између рукописа тих сликара и Страхињиног рукописа в. Кајмаковић 1971: 233, сл. 187.

[26] Изворност моделације Христовог лика нарушена је донекле мрљом уз десну страну носа, насталом услед промене боје изазване топлотом.

[27] Петковић С. 2008: сл. 8, 13, 16, 26.

[28] Петковић С. 1974: сл. 31; Петковић С. 2008: сл. 9, 13, 16, 26; Ракић 2011: сл. 15.

[29] Лутовац 2011: 283.

[30] Војводић 2011: 561–562.

[31] Сковран 2006: 121–125; Ракић 2011: 583–584.

[32] Мано-Зиси 2011: 538–540.

[33] Стојановић 1902–1926: књ. I, бр. 817; Петковић С. 1963: 114, са старијом литературом.



9. а) Христос Младенац, Мајсторовина; б) Свети Прокопије, Богородичина црква у Градишту; в) Свети Димитрије, Богородичина црква у Градишту; г) млади апостол, Калудра

9. a) Christ the Holy Child, Majstorovina; б) Saint Procopius, Church of the Holy Virgin in Gradište; в) Saint Demetrius, Church of the Holy Virgin in Gradište; г) young apostle, Kaludra

може утврдити. Података за разматрање некада веома развијеног тематског програма уништеног живописа Мајсторовине нема ни приближно довољно. Појава представе Богородице Оранте с Младенцем на грудима у ниши проскомидије сасвим је неочекивана и неусклађена с широко прихваћеним програмским решењима примењиваним при

осликавању тог дела храма. Она дозвољава само да се наслути како је у програму Мајсторовине било и других занимљивости и одступања од уобичајеног. Мало је вероватно да ће се икада доћи и до одговора на питања о томе да ли је Страхиња осликавајући велики равнорјечки храм Свете Тројице – дуг 18,85 m, а у поткуполном простору широк 10,45 m – имао помоћника и када је тачно окончао своје дело. Стилска и палеографска анализа указивале би на ранији период Страхињине делатности. Тако се, рецимо, слово ѧ, односно ѩ, среће више пута у натпису из Мајсторовине, али ниједном у заобљеној и извијеној варијанти уобичајеној за познија Страхињина дела.[34] Када је реч о Страхињином иконопису, таква заобљена и извијена слова ѧ и ѩ, потпуно су преовладала већ на морачким иконама из 1599/1600. године.[35] У живопису почињу да буду веома честа у Пиви (1603/1604) и Озрену (око 1605), да би у цркви Светог Николе у Подврху, осликаној 1613/1614. године, била готово равноправно заступљена оба основна Страхињина облика тих писмена. Заобљена и извијена слова ѧ и ѩ стекла су осетну превагу у натписима у проскомидији Мораче (око 1617), а потпуно доминирају у обе старије цркве манастира Градишта (1619/1620) и Јекси (око 1621).[36] Слична хронологија промена може се пратити и у примени алтернативних облика неких других слова, попут слова ѧ.[37] Рекло би се зато да је живопис цркве Свете Тројице у Равној Ријеци поп Страхиња извео негде у последњој деценији XVI или на самом почетку XVII столећа.

САДРЖАЈ НАТПИСА У ПРОСКОМИДИЈИ, ЛИЧНОСТИ ПОМЕНУТЕ У ЊЕМУ И НЕКА ХРОНОЛОШКА ПИТАЊА

Осим разматрања палеографских одлика писма и ликовних особености живописа, од користи за расветљавање историје светотројичке цркве и равнорјечког манастира могу бити и подаци које пружа сам текст натписа у проскомидији. По својој форми, садржини и месту на којем је исписан, поменути натпис представља прилично уобичајену појаву. Одавно је запажен обичај, негован још у току независности српске средњовековне државе, а очуван касније, да се имена личности заслужних за оснивање, настанак и одржавање неке задужбине (ктитори, приложници, неимар, сликари, епископи, игумани, братство итд.) исписују у оквиру молитвеног натписа на неком од зидова протезиса.[38] Такви натписи били су стално пред очима свештенослужитеља док су вршили обред проскомидије и издвајали из просфоре честице за живе и мртве, молитвено изговарајући њихова имена.[39] Текст исписан на северном зиду протезиса манастира Равне Ријеке уобличен је на основу појединих молитава, какве су оне у уводном делу старих српских поменика.[40] С обзиром на то да је почетак натписа оштећен, не може се установити да ли су ктитори били поменути поименце. Следи потом скупни помен монашке братије равнорјечког манастира, помен оних који почивају у манастиру и православних људи свуда у свету. Након тих уопштених помена, моли се Господ да се у своме Царству сети оних који су имали нарочит углед или заслуге. Од некада очевидно веома дугог списка имена сада су читљива само три, са самог почетка помена одређених личности: Јоаникије, Макарије и Тома. Реч је, с обзиром на начин на који су наведена и простор у којем су исписана,[41] о именима тада живих. Та имена су монашка, али, мимо обичаја, њихов калуђерски позив није истакнут у натпису, као што није поменут ни њихов чин, па се морамо домишљати о томе да ли је реч о монасима, јерођаконима, јеромонасима, односно настојатељима или архијерејима.

[34] За облик писмена ѧ, оштро ломљених линија, који је поп Страхиња преузео од својих учитеља и чешће га користио у почетку своје самосталне делатности, па и у Мајсторовини, в. Петковић С. 1974: црт. на стр. 16–17, 46–48, 59, 70; сл. 20–22, 26–31; Петковић С. 2008: сл. 8, 10, 17, 21, 23–26, 28–38. За касније чешће коришћени заобљенији и извијенији облик тог слова уп. Петковић С. 1965–1966: сл. 2, 7; Чиликов 2010: ф. 54, 55, 61–63, 70, 71–73, ц. 9, 10, 18, 20, 21.

[35] Матић 2017: сл. 42, 106, 107.

[36] За објављене примере в. литературу сабрану у нап. 9.

[37] За облик писмена ѧ, који је поп Страхиња преузео од својих учитеља и испрва чешће користио, в. Петковић С. 1974: црт. на стр. 16–17, 46–48, 59; сл. 20, 26; Петковић С. 2008: сл. 10, 17, 21, 28, 33–36, 38. За касније чешће коришћени облик тог слова уп. Петковић С. 1965–1966: сл. 2, 7; Чиликов 2010: ф. 54, 61, 70, 71, 73, ц. 9, 10, 16, 20, 21.

[38] Поповић Д., Тодић, Војводић 2011: 98–103, са старијом литературом.

[39] Мирковић 1961: 87.

[40] Тако је, рецимо, у рачанском, крушедолском, сопоћанском и неким другим поменицима (в. Поменик Раче 2005: л. 3а, 3б, 4б; Поменик Крушедола 1996: л. 3, 3б).

[41] У периоду од XIV до краја XVII века у проскомидији православних храмова исписивана су углавном имена личности које су биле живе у време осликавања. За те натписе уп. литературу донету у: Поповић Д., Тодић, Војводић 2011: 102, нап. 166.

Бар једно од навединих имена може се довести у везу с неком личношћу значајном за живот Равне Ријеке крајем XVI или почетком XVII века, када је настао натпис у којем је оно поменуто. Два записа, један из 1594, а други од 31. јула 1598. године, у рукописима повезаним с Равном Ријеком, или доведеним у везу с њом, помињу извесног „кир Макарија“ као игумана манастира.[42] Љубомир Стојановић је веровао да су оба записа из једног те истог рукописа, јер су крајем претпрошлог века оба забележена у Вољавчи, па је сматрао да је година 1594. у запису писара јеромонаха Данила погрешна. У белешци уз тај запис навео је следеће: „манастир Равна Река, в. бр. 6471 – биће година погрешна јер је рукописан г. 7106.“[43] Дакле, Стојановић је био уверен у то да је једино писар Дионисије у другом од помнутих записа навео тачну годину настанка књиге у којој се и потписао. У Вољавчи се до данас заиста сачувао само један рукопис, минеј за фебруар, пореклом из Равне Ријеке, чији су сви листови на броју, иако доста оштећени (Вољавча 1).[44] Он, међутим, садржи тек један стари запис, и то на самом крају, онај Дионисијев од 31. јула 1598. године.[45] У њему се вели да се „смерни чрнац“ Дионисије, потписан тајнописом (ѕвсєѣѡїє), трудио о том минеју – односно да га је преписао и, по свему судећи, илуминирао – о трошку (трудом и подвигом) игумана Макарија и братије манастира Равне Ријеке, при храму Ваведења Богородице.[46] Којем манастиру је припадао тај ваведењски храм, није тешко закључити. С обзиром на време и подручје настанка рукописа, као и на веома карактеристичну формулацију записа и име писара, јасно је да је реч о у манастиру Вранштици, посвећеном Ваведењу Богомајке. Тамо је „јеромонах“ Дионисије, потписан такође тајнописом (ѕвсєѡїє), преписао нешто раније, 27. априла исте оне, 1598. године, при игуману Томи, један минеј за новембар са записом сроченим на истоветан начин као и запис из равнорјечког минеја.[47] Поређење дуктуса писма и скромне илуминације два поменута рукописа потврђује, уз све наведено, да је реч о делима истог писара-илуминатора.[48]

Пошто записа јеромонаха Данила нема у минеју за фебруар преписаном у Вранштици – што се због датирања тог записа и могло очекивати – сигурно је да се Данилова белешка налазила у неком другом, данас изгубљеном рукопису Вољавче. Братство тог манастира поседовало је још крајем XIX века известан број рукописних књига.[49] И када је у питању минеј који је преписао Данило, време његовог настанка, као и име писара, садржај и стилизација записа, могу, изгледа, помоћи одгонетању места настанка рукописа. Та књига је највероватније дело добро познатог писара Данила јеромонаха, који се преписивачком делатношћу бавио у Шудикови.[50] Ако је то заиста тако, онда се може закључити да је поменути писар преписивао књиге и 1594. године, дакле, бар две године дуже но што се раније мислило.[51] У сваком случају, Данилов запис је хронолошки веома близак Дионисијевом, помиње игумана с истим именом и налазио се у рукопису који се заједно с равнорјечким минејом за фебруар обрео у Вољавчи. Вероватно је стога да је и изгубљена вољавачка књига коју је јеромонах Данило преписао 1594. године заиста првобитно припадала Равној Ријеци. Надаље, то би значило да је игуман Макарије био настојатељ манастира Мајсторовине бар неколико година, а свакако 1594. и 1598. године. Чини се сасвим извесним да је управо он молитвено поменут при почетку натписа из равнорјечке проскомидије, међу најугледнијим заслужницима.

Знатно је теже одговорити на питање ко су Јоаникије и Тома, чија су имена записана испред и иза Макаријевог. Могуће је да је у време осликавања Мајсторовине њен игуман био Јоаникије, а да је Макарије тада био само истакнути члан братства, који ће тек поста-

[42] Стојановић 1902–1926: књ. III (стр. 459–460), бр. 5995 и бр. 5996; књ. IV, бр. 6448 и бр. 6471.

[43] Стојановић 1902–1926: књ. IV, бр. 6448.

[44] Богдановић 1982: 52 (бр. 557), 258. Рукопис се чува у епархијском музеју у манастиру Каленићу.

[45] Тај запис (у једнини!) бележи и Богдановић 1982: 52.

[46] Стојановић 1902–1926: књ. IV, бр. 6471. Због тога је јасно да рукопис није преписан у Равној Ријеци, како погрешно наводи Суботин-Голубовић 1999: 167 (бр. 93), јер је Равна Ријека посвећена Светој Тројици. Иначе, издавач овог записа доноси име писара само у разрешеном облику, не преносећи га онако како је дато у рукопису – тајнописом.

[47] Стојановић 1902–1926: књ. I, бр. 887. Реч је о рукопису бр. 56 манастира Свете Тројице код Пљеваља (Богдановић 1982: 63). Ту је Дионисије у потпису изведеном тајнописом испустио једно слово.

[48] За палеографску анализу рукописа у два разматрана минеја и потврду мишљења да су они дело истог писара захваљујемо се и овом приликом госпођи Катарини Мано-Зиси.

[49] Тако је Феликс Каниц у рану јесен 1888. године „при прегледању мале библиотеке“ у цркви манастира Вољавче нашао три рукописа: „један Минеј писан 1664, други из Св. Тројице из 1775 *(у оригиналном немачком издању стоји: 1755)*, оба са укусним вињетама; трећи из 1664. из манастира Добриловине“ (Kanitz 1904: 468; Каниц 1985: 475). Када се пажња обрати на забележене године, оправдано је, чини се, поставити питање с колико тачности их је Каниц забележио и с колико пажње је проучио све записе у рукописима. Вреди, рецимо, скренути пажњу на чињеницу да у још увек постојећем минеју – доспелом у Вољавчу из Равне Ријеке, у којем заиста има „укусних вињета“ – испод Дионисијевог записа из 1598. године и белешке Сїа книга манастира С(вє)тїє Тронце стоји знатно позније белешка писа Спасое поповь 1755. Она је, очевидно, завела Каница. Осим тога, није сигурно да је поменути путописац видео све србуље Вољавче.

[50] О писару Данилу из Шудикове и о његовим потписима в. Мано-Зиси 2007–2008: 267–283.

[51] За то мишљење, које је изнела Катарина Мано-Зиси, најбољи познавалац Даниловог преписивачког опуса, уп. Мано-Зиси 2007–2008: 269; Мано-Зиси 2011: 538.

ти или је већ био настојатељ, можда с чином проигумана. Сличан чин и ранг могао је имати и Тома. Ипак, један писани извор, о којем ће касније бити више речи, као да се противи оваквом тумачењу. Он пружа известан, додуше, недовољно чврст основ за закључак да је пре Макарија дужност равнорјечког игумана вршио неки јеромонах Висарион, а после Макарија јеромонах Теодосије. Ваља зато скренути пажњу и на чињеницу да су имена Јоаникије и Тома носила у последњој деценији XVI столећа, управо онда када је Макарије управљао Равном Ријеком, двојица игумана Мајсторовини релативно блиских обитељи. С тим манастирима она је, изгледа, одржавала посебне везе. У питању су настојатељи Добриловине и Вранштице. Тома, игуман Вранштице, већ је поменут.[52] У његовом манастиру преписан је по жељи Макарија и равнорјечке братије минеј за фебруар, а вероватно и преосталих једанаест минеја, који су чинили једну рукописну целину у поседу Мајсторовине. Они су сви, као и друге драгоцености, однети и заложени знатно касније на чување у Добриловину,[53] чији је храм посвећен Светом Ђорђу, приликом обнове из 1609. године добио план, облике и пропорције по угледу на Мајсторовину.[54] Када се обнова припремала, игуман Добриловине био је јеромонах Јоаникије, поменут у једном запису из 1592/1593. године (ѵл лето ѕ҃. тн(сѳ)цно ѳ҃.а҃.).[55]

Како год било, податак који пружа стара Бошковићева фотографија о томе да је у разматраном натпису с краја XVI или почетка XVII века било поменуто име неког Јоаникија није нимало занемарљив. Он има већи научни значај но што на први поглед може изгледати. Не тако давно, скренута је пажња на један занимљив документ од 19. јула 1926. године, *Допис свештеника Цветка Пойовића Комисији за разграничење шума испред Одбора манастира Мајсторовине*.[56] У њему се истиче да је цркву Свете Тројице у Равној Ријеци „подигао први наш патријарх Јоаникије, о чему тврди натпис који се у манастиру налази“.[57] Из тога је закључено да је реч о „натпису над улазним вратима манастира Свете Тројице који се очувао до 1926. године“, и из којег се види „да је манастир сазидан у вријеме Првог патријарха српског Јоаникија у 14. вијеку“.[58] Недоумица везаних за тај податак и његово тумачење, међутим, има доста. Изазива их, најпре, чињеница да је Александар Дероко управо 1926. године обишао Мајсторовину, коју је архитектонски снимио и на чије се време настанка касније осврнуо.[59] Он не бележи скромне остатке фресака у цркви, јер га, као историчара архитектуре, нису интересовали. Сигурно је пак да му ктиторски натпис о подизању цркве, исписан, наводно, изнад улаза кроз који је морао проћи, не би промакао. Ово утолико пре што су такви натписи у XIV веку – за разлику од натписа о осликавању, извођених фреско-техником – уклесивани, по правилу, у камене надвратнике.[60] Такве надвратнике храм Свете Тројице у Равној Ријеци није имао. Осим тога, један од настављача *Даниловог зборника*, говорећи у кратком житију архиепископа и патријарха Јоаникија (1338–1354) о његовој задужбинарској делатности, истиче само патријархов труд на опремању, украшавању и материјалном збрињавању Пећке патријаршије, односно подизању цркава Светог Илије на Кармилу и Светог Николе на Тавору.[61] Списак поменутих Јоаникијевих забужбина није, дакле, нарочито дуг. С обзиром на ту чињеницу и величину храма Свете Тројице у Равној Ријеци, тешко је поверовати да би настављач *Даниловог зборника* пропустио да узвелича патријарха као ктитора-оснивача тог храма да га је овај заиста саградио. Трага о тој знатној цркви нема ни у другим изворима из доба независности српске средњовековне државе. Најстарији писани помени манастира Равне Ријеке потичу тек с краја XVI столећа.

[52] В. горе и уп. записе Стојановић 1902–1926: бр. 887 и бр. 6471.

[53] Стојановић 1902–1926: књ. I, бр. 1559; књ. II, бр. 4581.

[54] Уп. Ђурић 1975: 21–22, нап. 58; Шупут 1991: 140.

[55] Стојановић 1902–1926: књ. I, бр. 854.

[56] Документ је пронашао у Архиву Југославије и објавио га Медојевић 2001: 132–133.

[57] Медојевић 2001: 133, редови 15–17 одозго.

[58] Медојевић 2001: 130. Ове закључке преузели су поједини аутори, па и Маркуш 2010: 389.

[59] Дероко 1932: 121, 132.

[60] О обичајима који се тичу техника и материјала коришћених за извођење натписа о изградњи и живописању српских храмова у средњем веку в. Војводић 2013: 12–13, 15–16. Изградња цркве помиње се само у оним фреско-натписима у којима се истовремено говори о њеном осликавању.

[61] Данилови настављачи 1989: 128.

Надаље, архитектонска својства равнорјечког храма Свете Тројице уопште не одговарају особеностима српског градитељства из времена патријарха Јоаникија. Још у првој половини XIV века дошло је до широког продора византијских градитељских концепција у српску архитектуру.[62] Оне каткад у потпуности обележавају новоподигнуте грађевине, а каткад се преплићу са старим рашким традицијама. Чак и тамо где се задржао најснажнији утицај српске архитектуре XIII столећа, напуштан је или знатније модификован, нарочито средином XIV века, план рашког храма с правоугаоним певничким просторима уз поткуполни травеј, примењен у Равној Ријеци.[63] Велики истраживач Габријел Мије датовао је својевремено Мајсторовину, користећи се искључиво Дероковим цртежима, у XIV век, и то на основу њених сличности с архитектуром Јежевице, Благовештења у Каблару и Светих Срђа и Вакха на Подима код Херцег Новог.[64] Веровао је да су сва та три храма подигнута у XIV столећу. Потоњи истраживачи прихватили су у први мах тако изведено Мијеово датовање Мајсторовине.[65] У савременој науци, међутим, показано је да Јежевица и Благовештење Кабларско потичу из доба обновљене Пећке патријаршије.[66] За цркву на Подима сада се сматра да је задужбина краља Твртка (након подизања Новог 1382, а пре смрти 1391), или пак, што је вероватније, херцега Стјепана Вукчића Косаче (1435–1466).[67] Због свега наведеног, Мајсторовина се данас – заједно с Троношом, Тавном, Возућом, Јежевицом, Благовештењем Кабларским, Добриловином и неким другим храмовима – без двоумљења препознаје као плод развојних токова српске архитектуре XVI и XVII века, који су пак проистекли из угледања на зрело рашко градитељство XIII столећа.[68] Из истих концепцијских темеља израсла је и нешто старија црква на Подима.[69]

Како онда објаснити податак који даје свештеник Цветко Поповић? Важно је приметити да се он у свом допису позива на „ктиторски“ натпис као на још увек постојеће сведочанство. Притом Поповић не указује на неко одређено место у цркви на којем се тај натпис налази,[70] односно не вели уопште да је смештен над улазним вратима. Сасвим је сигурно да је 1926. године било још увек лако читљиво име „Јоаникије“ у фреско-натпису с краја XVI или почетка XVII века у проскомидији Мајсторовине, што потврђује нешто млађа фотографија Ђурђа Бошковића. Због тога, али и свега претходно наведеног, не треба ни најмање сумњати у то да Поповић говорећи о „натпису који се у манастиру налази“ мисли, заправо, на онај једино очувани – фреско-натпис у проскомидији. У Јоаникију, неодређено поменутом, у реченом натпису, он је препознао најзнатнију личност с тим именом у српској црквеној историји – првог нашег патријарха – иако сам фреско-натпис из доба турске власти не пружа основ за то. Поповић је, штавише, првом патријарху приписао и улогу ктитора. У томе није морало бити лоше намере. Мада писмен и образован, поменути свештеник, председник Одбора манастира Свете Тројице, није могао познавати палеографију у мери која би му омогућила да закључи да поменути натпис не потиче из XIV века. Могуће је такође да је почетни део натписа са формулацијом ... ѯ⟨тнт⟩о|ре с(ве)тєн ѡвнтєлн сєн ..., био боље очуван неколико година пре Бошковићеве посете. Иако није повезан с Јоаникијевим именом, он је вероватно заварао Поповића. И племенита намера да се, захваљујући значају ктитора, олакша додела спорних шума манастиру, могла је допринети сигурности с којом је у Јоаникију из натписа у проскомидији препознат баш први српски патријарх и приписано му ктиторство над Равном Ријеком. Шуме су представљале кључну материјалну основу планиране обнове манастира.[71]

[62] Бабић-Ђорђевић 1981: 476–486; Бабић-Ђорђевић 1981а: 641–654; Војводић 2016: 271–275, 281–291, са старијом литературом; Стевовић 2016: 317–329, са старијом литературом; Марковић М. 2017: 232–239, са старијом литературом.

[63] Паче, Прерадовић 2017: 185–207; Војводић 2017: 242–251.

[64] Millet 1930: 182–184.

[65] Дероко 1932: 132; Петковић В. 1950: 179; Petković S. 1964: 372.

[66] Чанак-Медић 1970: 199–220; Шупут 1984: 68–70; Петковић С. 1995: 71; Шупут 1991: 97–100; 102–104.

[67] Ђурић 1970: 453–458.

[68] Ђурић 1975: 21–22, нап. 58; Шупут 1984: 68–80; Шупут 1991: 140; Јовановић В., Глушац 1993: 212; Петковић С. 1995: 71; Ракић 2016: 497–499. Због свега тога мора се одбацити и народно предање које везује Мајсторовину, као и Блишкову у Средњем Полимљу, за Вукана Немањића. Тај потомак Светог Симеона нестао је с историјске сцене и пре но што је концепцијски потпуно уобличен план цркве зреле рашке архитектуре. За поменута предања о ктитору Мајсторовине и Блишкове в. Пејовић Т. 1995: 248; Медојевић 2001: 99; Пејовић Т., Чиликов 2011: 329.

[69] Ђурић 1970: 458–459.

[70] Медојевић 2001: 133, редови 15–17 одозго.

[71] Медојевић 2001: 132–133.

ОБРИСИ РАВНОРЈЕЧКЕ ПОВЕСНИЦЕ

По одликама своје архитектуре и по особеностима зидног сликарства, које је бар делом извео поп Страхиња из Будимље, црква Свете Тројице у Мајсторовини несумњиво припада уметничким токовима обновљене Пећке патријаршије. Спорадична поправка и украшавање храмова и манастирских целина у Полимљу започети су и нешто пре 1557. године (Соколац, Заступ итд.).[72] Не чуди зато што уз Метохију, Стару Херцеговину и Паштровиће, долина Лима спада међу она древна српска подручја на којима су дамари духовног и културног живота били најснажнији након поновног васпостављања Патријаршије.[73] Обнављају се у другој половини XVI и почетком XVII столећа и изнова живопишу старе немањићке задужбине, попут Ђурђевих ступова у Будимљи, Давидовице, Милешеве или Светог Николе Дабарског.[74] Осим њих, поправља се, проширује или из темеља подиже и осликава читав низ храмова и монашких насеобина, као што су Брезојевица, Калудра, Шудикова, мали храм у селу Будимљи, Света Јања у Лубницама, Никољац, Подврх, Блишково, Куманица, Мили, Житин, Мажићи итд.[75] Оживљавају и дограђују се многа стара анахоретска станишта, у којима се подвизавало мноштво еремита.[76] Уочено је чак да је број монаха у Горњем Полимљу тада био већи но у доба независности српске државе.[77] Упоредо, расте потреба за богослужбеним књигама, па се развија преписивачка делатност у манастирима попут Никољца, Шудикове или Вранштице.[78] Наравно, права слика културних и духовних активности током XVI и XVII столећа у овом подручју може се стећи тек када се те активности сагледају упоредо с црквеноуметничким стваралаштвом у суседном Потарју. Полимље и Потарје су чинили јединствену геокултурну целину, с мноштвом живих унутрашњих веза, а поједини њихови делови припадали су и истим епархијама. Изградња монументалног храма Свете Тројице у манастиру Равној Ријеци и његово осликавање представљају аутентичан део те заиста херојске и надахњујуће црквене и културне обнове, спровођене уз огромне материјалне жртве, увећане разним турским наметима – нарочито тешким управо од краја XVI столећа.[79] Намеће се, ипак, питање да ли је на простору равнорјечког манастира или у његовој близини постојало раније неко светилиште.

О постојању неке старије цркве на месту садашње нема трагова у народном памћењу,[80] а не могу га потврдити ни материјална сведочанства сачувана у самој Мајсторовини. У основу југозападног пиластра између припрате и наоса храма Свете Тројице уграђен је, додуше, праг врата неке старије грађевине, а приликом рашчишћавања цркве откривена је и греда прероманичке олтарске преграде, оквирно датована у IX–XI век.[81] Украшена рељефом у виду преплета двочлане траке, та греда није била у секундарној употреби у цркви Свете Тројице, јер на њој нема трагова прераде.[82] Захваљујући археолошким ископавањима поуздано је утврђено да постојећи храм Свете Тројице није подигнут на темељима старије цркве.[83] У њему пронађени малобројни клесани делови потичу вероватно с неког неутврђеног локалитета у близини, на основу којег је од турских власти можда и добијена дозвола за обнову. О томе да је такав локалитет постојао, сведочиле би и „две црквене пећине“, поменуте у повељи краља Уроша I манастиру Светог Петра на Лиму (1254–1263),[84] убициране у врлетима званим *Крши Светог Саве*, високо изнад Мајсторовине.[85] Ако се у XIII столећу ту заиста налазило анахоретско станиште, оно је морало бити повезано с неком оближњом лавром. Догађало се изгледа у XVI веку да обновљени манастир буде

[72] Косановић 1871: 181; Шћепановић 1979: 86; Станић 1987: 246–248; Пејић 2016: 469; Медојевић 2001: 208.

[73] Шћепановић 1979: 84–87.

[74] Кандић, Поповић С., Зарић 1995: 30–31, 79–81; Пејић 2009: 120–182; Војводић 2011: 553–562; Војводић 2015: 177–190.

[75] Бошковић 1938: 92–95; Сковран 1959: 356–365; Медојевић 2001: 96–99, 162–185, 208; Пешић 2001: 85–94; Поповић Д., Поповић М. 2004; Поповић М. 2005: 79–89; Поповић Д. 2011: 379–394; Лутовац 2011: 277–311; Кнежевић 2011: 249–269; Пејић 2014: 37–136.

[76] Поповић Д. 2002: 47–60; Лутовац 2007: 75–87; Поповић Д. 2007: 133–145; Поповић Д. 2011а: 323–337; Поповић Д., Поповић М. 2015: 77–186.

[77] Дашић 1986: 144.

[78] Шћепановић 1979: 83–87; Суботин-Голубовић 1999: 108, 116, 137, 150–152, 153–155, 189–190; Мано-Зиси 2005: 119–139; Мано-Зиси 2011: 533–541.

[79] Шћепановић 1979: 100–101.

[80] Јовановић В., Глушац 1993: 214.

[81] Јовановић В., Глушац 1993: 213–215, сл. 4; Пејовић Т. 1995: 249–250; Пејовић Т., Чиликов 2011: 330–331.

[82] Јовановић В., Глушац 1993: 213–215, сл. 4; Пејовић Т. 1995: 249–250; Пејовић Т., Чиликов 2011: 330–331.

[83] Јовановић В., Глушац 1993: 212–217; Пејовић Т., Чиликов 2011: 331.

[84] Мошин, Ћирковић, Синдик 2011: бр. 64, л. 72–73. У повељи се при одређивању граница имања цркве Светог Петра изричито помиње село Равна Ријека, али не и црква или манастир у њему.

[85] Поповић Д. 2007: 141–143.



10. Прва страница равнорјечког Минаја за фебруар, 1598, манастир Вољавча (снимак: Музеј СПЦ, у Београду)

10. First page of the Ravna Rijeka's Menaion for February, 1598, Voljavča Monastery (photo by: Museum of the Serbian Orthodox Church, in Belgrade)

премештен и прилично удаљен од свог првобитног места,[86] па не треба искључити могућност да је нека старија равнорјечка лавра приликом обнове добила садашњи, знатније измењен положај. Ваља ипак напоменути и то да су у доба туркократије, упркос строгим одредбама османских централних власти, подизани каткад и потпуно нови храмови, неутемељени у претходној традицији.[87] У сваком случају, постојећи храм Свете Тројице и манастир Равна Ријека морали су бити сагрђени до 1598. године. Вероватно је да се то догодило и нешто пре 1594. године. Крајем XVI или на самом почетку XVII столећа црква је била и осликана.

Из помињаних записа у равнорјечким рукописима види се да игуман Макарије и његово братство управо током последње деценије XVI века улажу средства и у опремање храма богослужбеним књигама.[88] Сведочанство о томе пружају још две књиге пореклом из Мајсторовине. Псалтир с последовањем из Равне Ријеке, сада у Повјесном музеју Хрватске у Загребу, писан је на хартији с воденим знацима какви се могу пронаћи у српским рукописима настајалим између 1585. и 1595. године.[89] Оковано четворојеванђеље „монасти-

[86] Пешић 2001.

[87] Петковић С. 1965: 47–49; Шћепановић 1979: 84.

[88] Стојановић 1902–1926: књ. IV, бр. 6448 и бр. 6471.

[89] Мошин 1971: 45.

ра Светие и живоначелние Троице, зовом Равна Река“,[90] које је касније доспело у манастир Пакру у Славонији,[91] преписано је и илуминирано – према резултатима недавно спроведених истраживања колеге Зорана Ракића – такође негде око 1595. године.[92] Одавно је утврђено да је тај рукопис дело дијака, односно даскала Димитрија из Јањева[93] – дакле, лица које није припадало братству Равне Ријеке. Када се овом податку придружи сведочење раније разматраних записа о томе да је равнорјечки минеј за фебруар настао у Врањштици, а да је једна друга равнорјечка књига написана вероватно у Шудикови,[94] чини се мало изгледним да је у самој Мајсторовини постојала преписивачка радионица. Заправо, ниједан извор не упућује на то. Домишљања о постојању скрипторијума у Равној Ријеци изведена су искључиво на основу чињенице да је манастир поседовао релативно богат књижни фонд.[95] Он је бар делимично познат, односно могућ је увид у онај његов део који је постепено преношен у манастир Добриловину. Када је крајем XVII столећа или у XVIII веку одатле однет у Никољац, он је и пописан. Чинили су га: једно велико оковано јеванђеље, дванаест минеја, три триода, три служабника, два јеванђеља, два псалтира, три октоиха, типик, Златоуст, Поуке Јефрема Сирина и два пролога.[96]

Сигурно је, међутим, да је библиотека Равне Ријеке била и богатија но што показује попис рукописа тог манастира у Никољцу. Зна се бар за једну књигу манастира Мајсторовине која није заведена у попису. Осим комплета од дванаест равнорјечких минеја заложених 1658. године у Добриловини,[97] па одатле пренетих у Никољац, у записима се помиње још један минеј. Њега је неки Аврамије засебно донео из Равне Ријеке за пет гроша и приложио га Добриловини у трајно власништво.[98] У време Велике сеобе, када се „расеја по свој земљи српски народ“, однет је у Сентандреју равнорјечки псалтир с последовањем, који се, како је речено, сада чува у Загребу.[99] Из Сентандреје он је после неколико деценија доспео у славонски манастир Пакру. Вероватно истим путем у Пакру је из Мајсторовине стигло и помињано четворојеванђеље, преписивачко и илуминаторско дело дијака Димитрија, оковано 1660/1661. године.[100] Могуће је ипак да је то управо оно наведено на почетку пописа из Никољца, а не треба искључити ни могућност да се у Пакри нашао и један од два пописана псалтира. Ово је утолико вероватније што међу рукописима који сада припадају библиотеци цркве Светог Николе у Бијелом Пољу није препозната ниједна од тридесетак равнорјечких књига донетих из Добриловине.[101]

Величина храма Свете Тројице и веома садржајан књижни фонд при њему сведоче о томе да је у Мајсторовини било окупљено по броју знатно, духовно уздигнуто братство. Нажалост, познато нам је име тек понеког од равнорјечких калуђера. У поменику манастира Сопоћана забележена су имена јеромонаха Стефана (л. 16’) и јеромонаха Тимотеја (л. 22’) из Равне Ријеке.[102] Стефаново име написано је руком сопоћанског монаха Пахомија, који је писање поменика започео негде између 1608. и 1614. године.[103] Јасно је зато да се јеромонах Стефан подвизавао у Равној Ријеци у првим деценијама XVII столећа. Име јеромонаха Тимотеја није записао Пахомије већ га је касније унео неки други писар. Ако је то учињено пре преношења поменика из Сопоћана у Црну ријеку (до 1689), што је готово сигурно,[104] онда је вероватно да је Тимотеј био јеромонах у Равној Ријеци негде током друге четвртине XVII века. Наиме, изнет је прилично добро поткрепљен закључак да је у самим Сопоћанима поменик попуњаван тек негде до средине XVII столећа.[105] У *Добриловинском катастику* – вођеном, како се верује, такође већ од почетка XVII

[90] Стојановић 1902–1926: књ. I, бр. 1574.

[91] Рукопис није изгубљен, како се некада сматрало. Уп. Босанац 2016: 192.

[92] Колега Зоран Ракић, коме се и овом приликом захваљујемо за податак о времену настанка рукописа, објавиће резултате својих истраживања Равнорјечког четворојеванђеља из Пакре у раду под насловом *Уметничка опрема Равноречког четворојеванђеља из манастира Пакре*.

[93] Radojčić 1950: 58–59; Ракић 2013: 163, 165–170.

[94] О томе подробније в. горе у тексту.

[95] Шћепановић 1979: 84; Медојевић 2001: 130, 136.

[96] Стојановић 1902–1926: књ. II, бр. 4581; Ћоровић 1934: 171.

[97] Стојановић 1902–1926: књ. I, бр. 1559.

[98] Стојановић 1902–1926: књ. I, бр. 1561.

[99] Стојановић 1902–1926: књ. II, бр. 4426; Мошин 1971: 44–45.

[100] Стојановић 1902–1926: књ. I, бр. 1574.

[101] Пејић 2014: 164–165, 182.

[102] Снимци Сопоћанског поменика доступни су на сајту http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Serbian_Manuscripts/. Раније је тај поменик био објављен само делимично, без навођења имена монаха. Уп. Jagić 1891: 124 и Тодић 2002: 285, н. 47, са другом старијом литературом.

[103] Тодић 2002: 280–282.

[104] Како ће се показати, Мајсторовина је око 1690. године већ била запустела.

[105] Тодић 2002: 291.

века – поменута су три равнорјечка игумана: јеромонаси Висарион, Макарије и Теодосије.[106] Ако би у овом Макарију из *Катастика* био препознат онај раније помињани настојатељ Равне Ријеке с краја XVI и вероватно почетка XVII века, онда би у Теодосију ваљало видети неког његовог наследника из првих деценија XVII столећа, а у Висариону Макаријевог претходника, можда првог игумана Мајсторовине. Међутим, није извесно да је у *Добриловинском катастику* поменут баш тај Макарије. Шест деценија након 1598. године, срећне се – у запису од 2. децембра 1658. године – сведочанство о још једном равнорјечком настојатељу с истим именом – Макарије.[107] Око две година касније (1660/1661) забележено је у Мајсторовини деловање духовника Герасима.[108] Биће пак да је поменути Аврамије, који је приложио у трајно власништво један равнорјечки минеј Добриловини, припадао братству тог другог манастира.

Као велики манастир, Равна Ријека је несумњиво располагала и одговарајућим поседима за издржавање братства. Успомену на те поседе сачувало је неколико топонима у околини манастира: Калуђерски до, Попово прло, Манастирски станови.[109] Но, насупрот локалној традицији, која говори о великом богатству манастира Мајсторовине, његово братство се релативно брзо суочило с материјалним потешкоћама. У вези с тим ваља се осврнути на народно предање, према којем је манастир био у некаквој својинској зависности у односу на Дечане.[110] Познати писани извори и историјске околности нимало не потврђују такву традицију, напротив. Из пописа властелинства манастира Дечани у повељама које су му издали краљеви Стефан Дечански и Душан, а потврдили и допунили Лазаревићи, излази да дечанска лавра током XIV и XV века није имала метохе у Равној Ријеци.[111] Мора се одбацити и претпоставка да је манастир Мајсторовина био приложен Дечанима касније, током XVI и XVII века, за шта у изворима такође нема ни најмањег наговештаја. Тешко је поверовати у то да би метох добростојеће обитељи, као што су били Дечани, могао у другој половини XVII столећа доживети тако брзу и потпуну материјалну пропаст као Равна Ријека. Када би и запао у материјалне потешкоће, метох засигурно не би у тражењу излаза заобишао матични манастир, нити би му то било допуштено. Како се из претходно реченог могло видети, монаси и настојатељи Равне Ријеке били су приморани на то да односе своје књиге у Добриловину и тамо их залажу. Осим књига, у Добриловину се преносе из Мајсторовине и неке реликвије, богослужбени сасуди и одежде: крст „окован у Ивана Короичића“, панагија с честицом Часног дрвета, чаша, двадесет четири суда од бакра (?), путир сребрн, дискос, звезда и лажица, епитрахиљ с дугметима и одежде од свиле итд.[112] Није познато да је и један једини предмет из Равне Ријеке доспео у Дечане, нити да су Дечанци икада полагали право на заложену имовину Мајсторовине. Све то говори у прилог закључку да манастир Равна Ријека није био ни у каквим посебним имовинско-правним односима с Дечанима.

Одрицање од богослужбених књига, сасуда и одежди, макар сматрано и привременим, сведочи о стагнацији духовних активности у манастиру, а вероватно и о смањењу броја монаха у њему. Ипак, живот у Мајсторовини није намах замро. Године 1660/1661. мајстор Ђуро Стефановић оковао је сребрним оковом, о трошку равнорјечког духовника, оно четворојеванђеље које је доспело у славонску Пакру.[113] Изгледа, међутим, да се пропадање манастира није могло зауставити. У поменутом запису с краја XVII или почетка XVIII века

[106] Шекуларац 1988: 51, таб. XXVII.

[107] Стојановић 1902–1926: књ. IV, бр. 6471; Ћоровић 1934: 166.

[108] Стојановић 1902–1926: књ. I, бр. 1574.

[109] Медојевић 2001: 129.

[110] Шћепановић 1979: 99.

[111] Ивановић 1952–1953; Ивић, Грковић 1976.

[112] Стојановић 1902–1926: књ. II, бр. 4581.

[113] Стојановић 1902–1926: књ. I, бр. 1574.

о преносу рукописа и других равнорјечких драгоцености из Добриловине у Никољац, о тој имовини се говори као о бившој својини, тј. оставштини Равне Ријеке: да се зна що бн равнорѣчко свое се w҃несе нз манастнра Добрнловнне да се зна манат манастнра Рав'нѣ Рѣке що се донесе оу Николнац оу црьквѫ.[114] У сваком случају, равнорјечке књиге, одежде и сасуди нису враћени у Мајсторовину. Из тога је закључено, чини се исправно, да је тај манастир запустео пре краја XVII века.[115] Након неуспелог покушаја из 1926. године, здања Мајсторовине обновљена су тек у периоду од 1994. до 2000. године, када изнова постају богослужбено монашко станиште.[116]

[114] Стојановић 1902–1926: књ. II, бр. 4581.

[115] Петковић В. 1950: 275–276; Шћепановић 1979: 84; Петковић С. 2003: 72. Није јасно на основу ког извора Сретен Петковић наводи годину 1673. као време када се „растура" братство Мајсторовине, што прихвата Маркуш 2010: 389–390, ако није реч о ослањању на једно недовољно поуздано тумачење В. Ћоровића (Ћоровић 1934: 171).

[116] Маркуш 2010: 391.

Извори

Данилови настављачи 1989, *Данилови настављачи. Данилов ученик, други настављачи Даниловог зборника*, Београд.

Ивић П., Грковић М. 1976, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад.

Мошин В., Ћирковић С., Синдик Д. 2011, *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама Србије, Босне и Дубровника*, Београд.

Поменик Крушедола 1996, *Поменик манастира Крушедола*, прир. М. Томић, М. Војкулеску, Београд.

Поменик Раче 2005, *Поменик манастира Раче*, прир. Т. Јовановић, Бајина Башта.

Стојановић Љ.1902–1926, *Стари српски записи и натписи*, I–VI, Београд.

*

Литература

Бабић-Ђорђевић Г. 1981, *Класицизам доба Палеолога у српској уметности*, Историја српског народа, 1, Београд, 476–495.

Бабић-Ђорђевић Г. 1981а, *Разгранавање уметничке делатности и појава стилске разнородности*, Историја српског народа, 1, Београд, 641–663.

Богдановић Д. 1982, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд.

Босанац Л. 2016, *Манастир Пакра у Славонији*, Пакрац.

Бошковић Ђ. 1938, *Манастир Мили на Лиму*, Старинар XIII, 92–95.

Војводић Д. 2006, *Портрети Вукановића у манастиру Морачи*, Манастир Морача, ур. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд, 73–90.

Војводић Д. 2011, *Постивизантијско сликарство сликарство Ђурђевих ступова у Будимљи*, Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, ур. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд, 553–562.

Војводић Д. 2013, *Српски властеоски портрети и ктиторски натписи у Богородичиној цркви у Ваганешу*, Косовско-метохијски зборник 5, 1–21.

Војводић Д. 2015, *Зидно сликарство Давидовице. Допуне ишчитавању тематског програма и датовање*, Зограф 39, 177–190.

Војводић Д. 2016, *Српска уметност од почетка XIV столећа до пропасти државе Немањића*, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд, 271–297.

Војводић Д. 2017, *Доба зрелог средњег века (1322–1455)*, Уметничко наслеђе српског народа на Косову и Метохији. Историја. Идентитет. Угроженост. Заштита, ур. Д. Војводић, М. Марковић, Београд, 241–269.

Дашић М. 1986, *Васојевићи од помена до 1860. године*, Београд.

Дероко А. 1932, *На светим водама Лима. Немањићке цркве и манастири у Полимљу*, Гласник Скопског научног друштва XI, 121–136.

Ђурић В. Ј. 1970, *Косаче*, Историја Црне Горе, II/2, Титоград.

Ђурић В. Ј. 1975, *Милешева и дрински тип цркве*, Рашка баштина 1, 15–29.

Ивановић Р. 1952–1953, *Дечанско властелинство. Историјско-географска обрада*, Историјски часопис IV, 173–226.

Јовановић В., Глушац Љ. 1993, *Археолошка истраживања цркве Свете Тројице у Мајсторовини код Бијелог Поља 1991. године*, Гласник Српског археолошког друштва IX, 212–217.

Јовановић Г., Томовић Г. 2011, *Старосрпски натписи из манастира Светог Ђорђа код Берана и из околине*, Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, ур. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд, 499–530.

Каниц Ф. 1985, *Србија. Земља и становништво од римског доба до краја XIX века*, I, Београд.

Кнежевић Б. 2011, *Манастири и цркве Будимљанске епархије*, Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, ур. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд, 249–269.

Лутовац П. 2007, *Манастирски комплекс Ћелије у Калудри*, Милешевски записи 7, 75–87.

Лутовац П. 2011, *Резултати нових археолошких истраживања на подручју Будимљанске епархије*, Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, ур. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд, 277–311.

Кајмаковић З. 1971, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево.

Кандић О., Поповић С., Зарић Р. 1995, *Манастир Милешева*, Београд.

Косановић С. 1871, *Српске старине у Босни*, Гласник Српског ученог друштва XXIX, 158–*188*.

Мано-Зиси К. 2005, *Рукописне књиге Полимља у XVI веку*, Милешевски записи 6, 119–139.

Мано-Зиси К. 2011, *Књиге Будимљанске епархије у 16. веку*, Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, ур. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд, 533–541.

Мано-Зиси К. 2007–2008, *Писар јеромонах Данил у манастиру Шудикови*, Археографски прилози 29–30, 267–283.

Марковић М. 2017, *У време првих Немањића (од 1168. до смрти краља Милутина)*, Уметничко наслеђе српског народа на Косову и Метохији. Историја. Идентитет. Угроженост. Заштита, ур. Д. Војводић, М. Марковић, Београд, 221–239.

Марковић Ч., Вујичић Р. 1997, *Споменици културе Црне Горе*, Нови Сад – Цетиње.

Маркуш Ј. Б. 2010, *Обнова и градња манастира и храмова у Црној Гори. Љетопис обнове, санације, реконструкције и изградње у Митрополији црногорско-приморској 1990–2010*, Цетиње.

Матић М. 2017, *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије 1557–1690*, Београд.

Медојевић Ј. 2001, *Цркве у бјелопољском крају*, Пријепоље.

Мирковић Л. 1961, *Манастир Пустиња. Историја манастира Пустиње*, Богословље V (XX)/1–2, Београд.

Мошин В. 1971, *Ћирилски рукописи у Повјесном музеју Хрватске. Копитарева збирка словенских рукописа и Цојсов ћирилски одломак у Љубљани*, I–II, Београд.

Паче В., Прерадовић Д. 2017, *Стваралачке везе с уметношћу Западне Европе*, Уметничко наслеђе српског народа на Косову и Метохији. Историја. Идентитет. Угроженост. Заштита, ур. Д. Војводић, М. Марковић, Београд, 185–207.

Пејић С. 2009, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд.

Пејић С. 2014, *Црква Светог Николе у Никољцу*, Београд.

Пејић С. 2016, *Уметност српских земаља у првом столећу османске владавине*, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд, 457–471.

Пејовић К. Ј. 2002, *Мајсторовина*, Енциклопедија православља, II, Београд, 1144.

Пејовић Т. 1995, *Манастири на тлу Црне Горе*, Нови Сад – Цетиње.

Пејовић Т., Чиликов А. 2011, *Православни манастири у Црној Гори*, Подгорица–Београд.

Петковић В. 1950, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд.

Петковић С. 1963, *Делатност зографа попа Страхиње из Будимље*, Старине Црне Горе 1, Цетиње, 113–127.

Петковић С. 1964, *Трагом једне сликарске групе из друге половине XVI века*, Зборник Филозофског факултета у Београду VIII, 541–*554*.

Петковић С. 1965, *Зидно сликарство на подручју обновљене Пећке патријаршије. 1557–1614*, Нови Сад.

Петковић С. 1965–1966, *Црква Јекса код Црнојевића Ријеке*, Старине Црне Горе 3–4, Цетиње, 85–99.

Петковић С. 1974, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд.

Петковић С. 1986, *Морача*, Београд.

Петковић С. 1995, *Српска уметност XVI и XVII века*, Београд.

Петковић С. 2003, *Културна баштина Црне Горе*, Нови Сад.

Петковић С. 2002, *Манастир Морача*, Манастир Морача.

Петковић С. 2008, *Манастир Света Тројица у Пљевљима*, друго допуњено издање, Београд.

Пешић Б. 2001, *Манастир Мажићи. Истраживања и обнова цркве Св. Ђорђа*, Гласник Друштва конзерватора Србије 25, 85–94.

Поповић Д. 2002, *Пећинске цркве и испоснице у области Полимља – досадашњи резултати и правци даљег проучавања*, Милешевски записи 5, 47–60.

Поповић Д. 2007, *Пештерно монаштво горњег Полимља. Истраживања у 2005. и 2006. години*, Милешевски записи 7, 133–145.

Поповић Д. 2011, *Комплекс манастира Шудикове*, На траговима Војислава Ј. Ђурића, ур. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд, 379–394.

Поповић Д. 2011а, *Исихастирије манастира Ђурђеви ступови у Будимљи*, Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, ур. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд, 323–337.

Поповић Д., Поповић М. 2004, *Манастир Куманица на Лиму*, Београд.

Поповић Д., Поповић М. 2015, *Келије манастира Св. Николе у Дабру*, ПЕРІВОΛОΣ. Зборник у част Мирјане Живојиновић, 1, ур. Б. Миљковић, Д. Џелебџић, Београд, 177–186.

Поповић Д., Тодић Б., Војводић Д. 2011, *Дечанска пустиња. Скитови и келије манастира Дечана*, Београд.

Поповић М. 2005, *Остаци манастирског комплекса у Житину*, Милешевски записи 6, 79–89.

Ракић З. 2012, *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд.

Ракић З. 2011, *Зидно сликарство 16. и 17. века у Горњем Полимљу. Брезојевица и Калудра*, Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија, ур. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд, 577–584.

Ракић З. 2013, *Димитрије даскал – српски писар и илуминатор друге половине XVI века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор LXXIX, 163–178.

Ракић З. 2016, *Уметност обновљене Пећке патријаршије (1557–1690)*, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд, 497–512.

Сковран А. 1965–1966, *Фреске цркве Св. Ђорђа под Горицом у Титограду*, Старине Црне Горе 3–4, Цетиње, 125–134.

Сковран А. 1959, *Црква Светог Николе у Подврху код Бијелог Поља*, Старинар IX–X, 356–365.

Сковран А. 2006, *Црква манастира Светог Николе у Подврху*, Манастир Светог Николе у Подврху 1606–2006, ур. Г. Марковић, Београд, 111–161.

Станић Р. 1987, *Црквено градитељство у милешевском крају од XV до XVII века*, Милешева у историји српског народа, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 239–250.

Стевовић И. 2016, *Византијске и романо-готичке концепције у српској архитектури и скулптури XIV столећа (до 1371. године)*, Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд, 317–329.

Суботин-Голубовић Т. 1999, *Српско рукописно наслеђе од 1557. године до средине XVII века*, Београд.

Тодић Б. 2002, *Сопоћански споменик*, Саопштења XXXIV, 279–292.

Ћоровић В. 1934, *Манастир Добриловина*, Годишњица Николе Чупића XLIII, 164–177.

Чанак-Медић М. 1970, *Благовештење под Кабларом*, Саопштења IX, 199–220.

Чиликов А. 2010, *Пастровске цркве и манастири. Зидно сликарство*, Подгорица.

Шекуларац Б. 1988, *Добриловина и Добриловински катастик*, Мојковац.

Шћепановић Ж. 1979, *Средње Полимље и Потарје. Историјско-етнолошка расправа*, Београд.

Шупут М. 1991, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век*, Београд.

Шупут М. 1984, *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690*, Београд.

*

Jagić V. 1891, *Kritischer Anzeiger*, Archiv für slavische Philologie 13, 118–128.

Kanitz F. 1904, *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Band 1, Land und Bevölkerung*, Leipzig.

Likovna enciklopedija 1987, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, II, Zagreb.

Millet G. 1930, *Études sur les églises de Rascie*, L'art Byzantin chez les Slaves. Les Balkans. Premier recueil, ed. G. Millet, Paris, 147–194.

Petković S. 1964, *Majstorovina*, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, Zagreb, 372.

Radojčić S. 1950, *Stare srpske minijature*, Beograd.

Dragan I. Vojvodić

BEHIND THE MISTS OF THE HISTORY OF MAJSTOROVINA

In the prothesis of the monumental church of the Holy Trinity at Majstorovina Monastery, which in the past used to be called Ravna Rijeka Monastery (Fig. 1), there are quite modest fragments of fresco paintings preserved. There are still visible remains of the bust of the Virgin Orans with the Holy Child on her chest and traces of very damaged, so far unread inscription (Fig. 2). The handwriting in which the inscription was made is so distinct by a particular ductus of the lines, proportions and the shape of the letters, as well as the rhythm of their sequencing, that it may be attributed without any doubt to the hand of Priest Strahinja from Budimlja, the Serbian painter who was active at the end of the 16th century and the first decades of the 17th century (Fig. 3–5). Already at first glance, his handwriting manner sets itself apart with an exceptionally fine line of rather slender letters. The impression regarding their slenderness was contributed to by quite a rare and moderate use of serifs or the ornamental thickening. In this, the letters consisting of two or three vertical strokes (н, н, ѣ or ш) are usually done in arched lines, mildly bent towards the interior of the letter, thus being noticeably narrowed in their middle section (Fig. 6–8). The painting characteristics of the depiction of the Virgin Orans with Christ on her chest in the niche of the prothesis confirm the conclusion regarding the involvement of Priest Strahinja in the painting of the church in Majstorovina. Judging by all, the wall paintings in the Church of the Holy Trinity in Ravna Rijeka were created some time in the last decade of the 16th century or the beginning of the first decade of the 17th century.

It is possible to read the inscription from the prothesis from Majstorovina partially thanks to the data on some of its lost parts that are provided by an old photograph (Fig. 4, 5). By its form, contents and the place on which it was written, the said inscription constitutes a rather common occurrence and it was shaped up on the basis of some prayers, such as those in the introductory part of the old Serbian *Pomenici* (books with the list of the late individuals to be mentioned in paryers for the salvation of their souls. The damaged beginning of the inscription with the mention of the ktetors and the collective mention of the monastic brethren of Ravna Rijeka Monastery used to be followed in the past by obviously a very long list of the names of certain individuals out of which only the first three are readable now: Joanikije, Makarije and Toma. At least one of those names written by the hand of Priest Strahinja may be brought into connection with a person of importance for the life of Ravna Rijeka at the end of the 16th century or the beginning of the 17th century. Two records, one from 1594 and the other from 31 July 1598 mention a "kir (master) Makarije" as the abbot of that monastery. A question which is difficult to answer reliably remains, however, and that is who Joanikije and Toma mentioned before and after Makarije are. It is quite possible that at the time when Majstorovine was painted, its abbot was Joanikije and that Makarije was only a distinguished member of the brotherhood who either was or was yet to become the superior. Toma may have also been of a similar rank. Nonetheless, it is important to draw the attention to the fact that the names Joanikije and Toma belonged in the last decade of the 16th century, precisely at the time when Makarije was the head of Ravna Rijeka, to two abbots of the communities relatively close to Majstorovina – Dobrilovina and Vranštica. The written sources have confirmed the link between Ravna Rijeka and those two monasteries.

In the times when the inscription in the prothesis of the Holy Trinity was not thoroughly studied, it was concluded that the epitaphic mention of Joanikije in Majstorovina refers to the Serbian archbishop and first patriarch (1338–1354) of the same name, as the ktetor of the katholicon. Taking into consideration the time when the inscription was written and the context in which the name Joanikije appears in it, it is quite clear that the said conclusion is unsustainable. Against this conclusion there is a fact that Ravna Rijeka monastery is not mentioned in the list of the ktetorial enterprises of Patriarch Joanikije, provided by the continuer of the Archbishop Danilo II's anthology (the lives of the Serbian kings and archbishops), nor is it mentioned in any other known source from the 14th or the 15th century. The first written mention of the monastery comes from the very end of the 16th century. The architectural features of the church, on the basis of which it was dated within the contemporary science back to around 1600, as well as the style of the wall paintings made by the hand of Priest Strahinja fully correspond to this period. Thus, a conclusion imposes itself that the building of the monumental church of the Holy Trinity at Ravna Rijeka Monastery and its painting constitute a part of the tempestuous and fruitful development of the church life and culture in the region around the valley of the Lim river after the renewal of Peć Patriarchate. There used to be a rather well-stocked library from which books were pawned to Dobrilovina Monastery already around the middle of the 17th century, since Ravna Rijeka started to have financial problems. It was for the same reason that relics and other valuables were taken from Ravna Rijeka to Dobrilovina, which were later together with the books transferred to Nikoljac. Since they were never taken back to Majstorovina from there, it has been concluded that the monastery was deserted before the end of the 17th century and that its accelerated physical decay started then.

*Алекса А. Јеликић**

Републички завод за заштиту
споменика културе – Београд

Војин Р. Николић

Републички завод за заштиту
споменика културе – Београд

Технологија израде зидних слика у цркви Благовештења манастира Крушедола

* aleksa.jelikic@heritage.gov.rs

Апстракт: *Физичко-хемијским анализама, применом инфрацрвене (FTIR), раманске и енергодисперзивне спектроскопије (SEM EDS), као и техника оптичке и електронске микроскопије, извршена је карактеризација пигмената, везива и других употребљених материјала, утврђена стратиграфија слојева, анализиран однос структурних јединица и објашњен технолошки поступак сликања сва три историјска слоја заступљена у цркви Благовештења манастира Крушедола. Првобитно сликарство олтара, наоса и припрате из XVI века по техници сликања је блиско зидним сликама егзонартекса из XVII века. Оба слоја настала су комбинованом техником, коришћењем фреско, мезофреско и секо начин сликања, док је новији живопис из XVIII века технолошки значајно различит.*

Кључне речи: *Крушедол, зидно сликарство, технологија сликања, фреско, мезофреско, секо, пигменти, везива*

1. УВОД

Најзначајнији фрушкогорски манастир – Крушедол – задужбина је српских деспота Бранковића. Основао га је деспот Георгије Бранковић са својом мајком Ангелином.[1] Изграђен је између 1509. и 1516. године.[2] Временом, манастир је стекао статус меморијалног центра верског и националног идентитета и постао маузолеј светих деспота, архијереја, великана и династије Обреновић.[3] Више слојева сликарства видљиво је на зидовима цркве посвећене Благовештењу. Приметне су три целине. Главна манастирска црква осликана је први пут средином пете деценије XVI века. Сликарство трема настало је половином XVII века. Првобитно сликарство олтара је страдало четрдесетих година XVIII века. После презиђивања овог дела храма, живописана је полукалота апсиде, свод олтарског простора и спољна страна тријумфалног лука. Остале површине остале су неосликане јер су радови прекинути.[4] Ново осликавање започето је почетком шесте деценије XVIII века живописањем припрате, олтара и на крају наоса.[5] Садашњи изглед и презентација, којом су откривени делови првобитног сликарства, последица је конзерваторских радова изведених у XX веку.[6] На нижим деловима зидова припрате видљив је декоративно осликан сокл и доњи део стојећих фигура прве зоне првобитног сликарства. Поједини детаљи старијег слоја местимично су читљиви на оштећеним деловима новог сликарства. У наосу је новији слој уклоњен са пиластера који носе куполу. Старије зидне слике видљиве су и на отвореним конзерваторским сондама у певницама. Сликарство трема очувано је на западном зиду храма у представи *Страшног суда*, а откривено је у току конзерваторских радова 1962. године, јер је било прекречено у време обнове цркве.[7]

[1] Тимотијевић 2008: 14.

[2] Тимотијевић 2008: 20.

[3] Тимотијевић 2008: 9–11.

[4] Тимотијевић 2008: 258–259.

[5] Тимотијевић 2008: 263.

[6] Тимотијевић 2008: 229.

[7] Тимотијевић 2008: 249.

2. ЦИЉЕВИ ИСТРАЖИВАЊА

Главни циљ истраживачких радова на зидном сликарству цркве Благовештења манастира Крушедола јесте израда ефикасног програма конзерваторско-рестаураторских интервенција, како би се овај јединствени и сложени ансамбл зидних слика, који се на неким местима састоји од сукцесивних слојева сликарства, презентовао на најбољи могући начин. Сложени поступак истраживања сликарства и развој конзерваторско-рестаураторске методологије одвијао се фазно. Оформљен је интердисциплинарни тим, сачињен од више стручњака различитих профила: конзерватора рестауратора, фотографа, хемичара, технолога, архитеката и историчара уметности из неколико институција Републике Србије.[8] После тога уследила су конзерваторска испитивања и израда документације са детаљним описом стања, евидентираним типовима оштећења, хемијских, физичких и биолошких промена, претходних рестаураторских интервенција и сл.[9] Радови поверени физичко-хемијској лабораторији Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд подељени су у четири засебне целине. Мерења влаге вршена су на свим зидовима цркве до висине до које се могло досегнути без коришћења скеле, након чега су израђене мапе топографске дистрибуције садржаја воде, док је присуство влаге у вишим зонама проверено термовизијом. Хиперспектрална снимања урађена су на репрезентативним композицијама, са којих је махом вршено узорковање и *in situ* анализа. Снимана је видљива, UV флуоросцентна и инфрацрвена фотографија, како би се прикупиле додатне информације битне за конзерваторско-рестаураторски поступак. Главни циљ је ипак била карактеризација коришћених материјала и структурних компоненти, утврђивање стратиграфије, технологије сликања и стања сликарства сва три историјска периода. Део анализа односи се и на рестаураторске материјале коришћене током интервенција у XX веку.

3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ДЕО

3.1 Недеструктивне и неинвазивне анализе

За добијање прелиминарних информација, као и у случајевима када год је било могуће, примењене су недеструктивне аналитичке технике. UV флуоросцентном фотографијом добијене су информације о површини, евентуалним премазима који флуоросцеирају и пигментима подложним овом феномену. Термографском анализом дошло се до података о потклобучењима, пломбираним површинама, границама понтата и ђорната, скривеним архитектонским и градивним елементима, влажним зонама. Микроталасним методом квантификован је садржај влаге у зидовима. IR рефлектографија послужила је откривању цртежа, подслика и проби визуелизације првобитног пресликаног живописа. Снимања су вршена модификованом камером Canon 1000, осетљивом од 340–1200 nm, и сетом одговарајућих филтера. Елементарна анализа рађена је преносним рендгентским флуоросцентним спектрометром (XRF) Thermo Scientific Niton XL3t Gold, како би се избегло узимање великог броја узорака. Из истог разлога је коришћен и преносни раманski спектроскоп – модел B&W TEK Ramanex 1064 nm. Тиме је избегнуто оштећивање живописа, а број узетих фрагмената за анализу у лабораторији сведен на минимум.

[8] Тим Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд, у саставу: Алекса Јеликић, дипл. хемичар, Војин Николић, дипл. инж. технологије, др Татјана Трипковић, дипл. хемичар, Соња Послушни, сликар рестауратор, извео је део истраживачких радова који су предвиђени планом. Истраживања су координисана са носиоцима пројекта, стручњацима Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Петроварадин из Новог Сада, предвођених д. и. а. Светланом Бакић и сликарем рестауратором Оливером Брдарић, као и са стручним тимом Технолошког факултета у Новом Саду, предвођеним проф. др Јањом Раногајец. Задаци су тематски подељени између учесника, али се ипак део истраживања и хемијских анализа преклапао. У овом раду коришћени су искључиво резултати лабораторије Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд. Средства за истраживачке радове одобрена су на конкурсу Министарства културе и информисања Републике Србије за финансирање и суфинансирање пројеката из области истраживања, заштите и коришћења непокретног културног наслеђа 2016. године.

[9] Конзерваторска испитивања обавила је мешовита екипа Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Петроварадин, у саставу: руководилац Оливера Брдарић, сликар конзерватор саветник, Владимир Петровић, сликар конзерватор, Драгана Јелић Трбојевић, академски сликар, и тим конзерватора рестауратора Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд, у саставу: Соња Послушни, сликар рестауратор саветник, Милодарка Коцев, сликар рестауратор саветник, и Драган Станојевић, сликар рестауратор саветник.

3.2 Анализе узорака

Физичко-хемијска анализа и карактеризација материјала зидних слика вршена је двојако. Иако су коришћене недеструктивне аналитичке технике, ипак се скоро читава студија ослања на анализи микрофрагмената припремљених у виду пресека. Резултати методолошки различитих техника рада су поређени међусобно, допуњавани и верификовани. Узорци су узимани из свих стратума сликарства захватајући подлогу, пигменте и везива припремних и сликаних слојева, па и накнадних сликарских интервенција до саме површине. Плански су одабране различите зоне у циљу одабира репрезентативних узорака и покривености целе палете боја (сл. 1). Вођено је рачуна о величини, минималној количини и захватању са већ оштећених места, како би читав процес био у најмањој мери инвазиван.[10] Узето је шест узорака са сликарства XVI века (1–6), једанаест узорака са новијег сликарства из XVIII века (7–17) и шест узорака са сликарства егзонартекса из XVII века (18–23). Узорци су затапани у акрилатни полимер и полирани абразивима како би се добили пресеци, који су анализирани микроскопским и спектроскопским техникама. Светлосна микроскопија дозвољава прелиминарну карактеризацију материјала бојеног слоја и подлоге, као и преглед стратиграфије, увид у димензије слојева, величину и облик зрна пигмената, и пружа значајне податке о техници сликања путем разматрања текстуралних односа између различитих стратиграфских јединица. Микроскопске технике такође пружају општу индикацију о природи везива на основу оптичких и структурних карактеристика слојева, помоћу реакција бојења или посматрањем под различитим изворима светла. Узорци су проучавани микроскопом Olympus BX 51 TRF са дигиталном камером DP27. Раманска спектроскопија је молекуларна аналитичка техника, погодна за анализу неорганских материјала. Везивањем са микроскопом омогућава се идентификација компоненти изузетно малих димензија (до 1μm). Пигменти свих слојева анализирани су на раманском микроскопу Thermo Scientific DXR коришћењем ласера 780 nm. Инфрацрвеном спектроскопијом (FTIR) идентификована су

[10] *ICOMOS-ови принципи за очување и конзервацију-реставрацију зидног сликарства* 2013: 237–241.

1. Места са којих су узети узорци

1. Places from which samples were taken



органска везива инструментом Thermo Scientific Nicolet FTIR и S10 у ATR моду. Скенирајућом електронском микроскопијом са енергодисперзивном спектроскопијом (SEM EDS) одређен је елементарни састав микрофрагмената сликаних слојева. Анализа је урађена у лабораторији Рударско-геолошког факултета у Београду на инструменту JEOL JSM–6610LV.

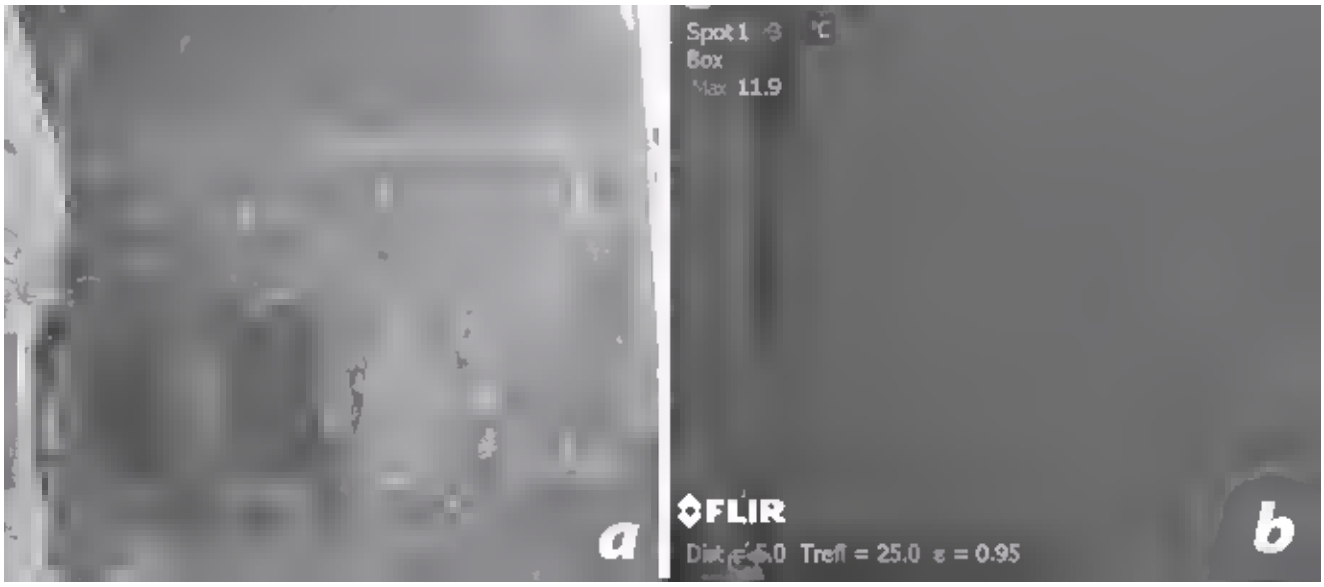
4. РЕЗУЛТАТИ И ДИСКУСИЈА

Слојевитост сликарства унутрашњости храма приметна је и посматрањем припремљених пресека под микроскопом. Разликују се два јасно одвојена слоја: први, унутрашњи стратум првобитних зидних слика, и други, спољашњи слој новог сликарства. Првобитно сликарство унутрашњих целина цркве из XVI века је по техници сликања веома блиско сликарству егзонартекса из XVII века и зато су разматрана заједно, док је новије сликарство XVIII века у технолошком смислу значајно другачије.

4.1. Сликарство XVI и XVII века

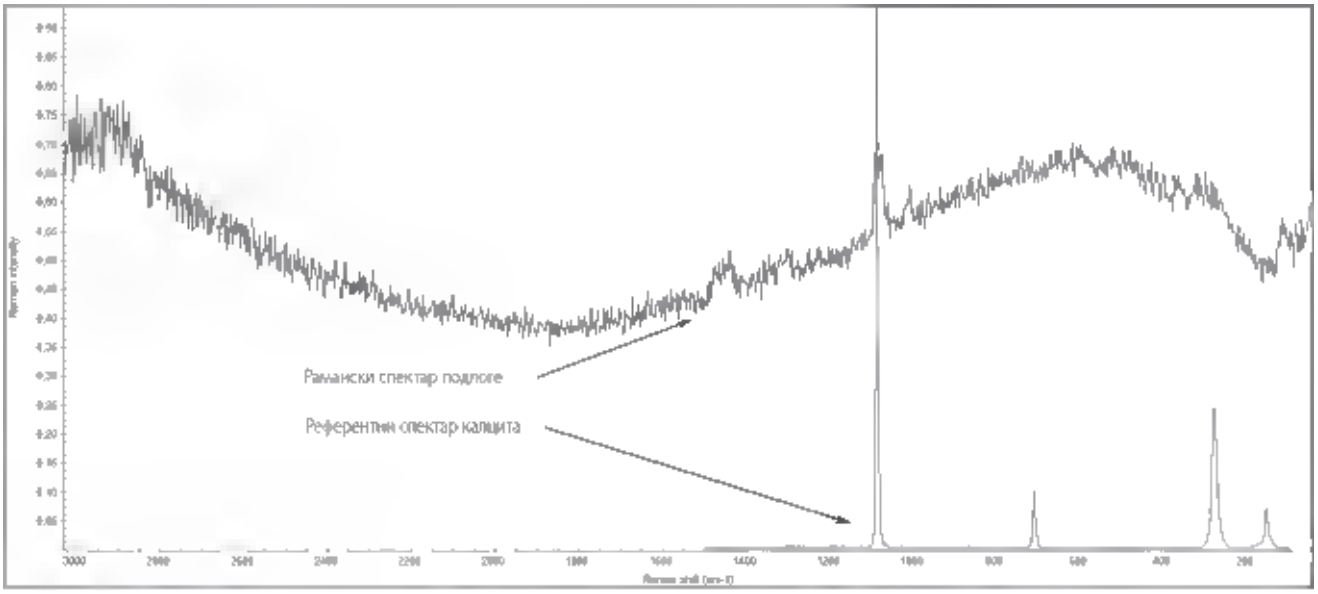
Спојеви малтера указују на примену технике понтата са хоризонталним и вертикалним трендом одвајања различитих сцена зидних слика. Спојеви различитих малтерних површина старијег слоја видни су термографски. Ново сликарство не ослања се у потпуности на распоред и димензије композиција старог сликаног слоја (сл. 2). Обичај је био да се слика од највиших зона ка поду. Вероватно је и овде примењен исти образац. Малтер је нанет у једном слоју. Не уочава се базни (аричо) и површински слој (интонако), иако је услед глачања приметна финија структура завршне подлоге. Цртежи сепијом или угљеноцрном не виде се на снимцима начињеним инфрацрвеном рефлектографијом. Могуће је да се поклапају са завршним сликаним линијама, па нису јасно изражени. На откривеним деловима нису запажене угребане линије цртежа на фреско-малтеру.

Малтер и пигменти су анализирани раманском и SEM EDS спектроскопијом. Анализе подлоге сликарства XVI и XVII века са различитих узорака, узетих са више сцена из наоса, припрате и егзонартекса, показују хемијски скоро идентичан састав. Главна компо-



2. а) Снимак композиције на северној страни припрате под директним светлом; b) Термовизијски снимак исте сцене, на ком је видна понтата, која се не поклапа са бордуром сликарства из XVIII века

2. a) Photo of the composition on the north side of the narthex under direct light; b) Thermo visual image of the same scene. In the thermo visual image there is a visible pontata that does not coincide with the border of the 18th-century painting



3. Раманска спектар подлоге и референтни спектар калцита

3. Raman spectrum of the base and the reference spectrum of the calcite

нента је калцит (сл. 3). Поред калцијума, угљеника и кисеоника, детектовани су силицијум и гвожђе, услед присуства честица песка и оксида гвожђа (табеле 1–3). Подлога зидних слика првобитног сликарства је кречни малтер са пешчаним агрегатом и другим примесама, које су присутне у примарним изворима из којих је добијан креч.

Индиције о присутним пигментима, добијене XRF испитивањима, потврђене су раманском спектроскопијом и SEM EDS анализом. Палета мајстора првобитног сликарства ограничена је на пигменте грчке тетрахромије, отпорне у алкалној средини (табела 1).[11] Бојени слој чине угљеноцрна, кречнобела, хематит, окер и њихове мешавине. На сцени са које су узети узорци нема зелене земље, али је вероватно била присутна, пошто се визуелно опажа на ступцима у наосу. Могуће је да је поменути пигмент на неким местима прешао у свој црвени варијетет услед пожара и изложености високим температурама. Палета пигмената је нешто сужена у односу на раскош других значајних српских средњовековних цркава, али и у односу на сликарство егзонартекса, где се, осим поменутих, јављају и зелена земља, капут мортум и азурит (табела 2). Сви пигменти типични су за историјско фреско-сликарство.

[11] Hale 1966: 20.

Узорак	Слојеви на попречном пресеку	XRF	SEM EDS	Раманска спектроскопија	Пигмент	Начин сликања
1	(2) Црвена	Ca,Fe, K, S	Ca, O, C, Fe, K, Mg, Al, Si	Fe_2O_3 x H_2O	Хематит	Секо
	(1) Подлога		Ca, O, Si	$CaCO_3$	Калцит	
2	(2) Бела	Ca, K, S	Ca, O, C	$CaCO_3$	Кречнобела	Фреско
	(1) Подлога	Ca, K, S	Ca, O, C	$CaCO_3$	Калцит	
3	(2) Црна		Ca, O, C	C, $CaCO_3$	Угљеноцрна	Мезофреско
	(1) Подлога		Ca, O, C	$CaCO_3$	Калцит	
4	(3) Бела	/	Ca, O, C, Al, Si, Cl	$CaCO_3$	Кречнобела	Мезофреско
	(2) Црвена		Ca, O, C, Fe, K, Mg, Al, Si	Fe_2O_3 x H_2O + C	Хематит + угљеноцрна	Секо
	(1) Подлога		Ca, O, C, Mg, Si, Fe	$CaCO_3$	Калцит	
5	(3) Калцијум-сулфат	/	Ca, O, C, S	$CaSO_4$	/	
	(2) Црвена		Ca, O, C, Fe, K, Mg, Al, Si	Fe_2O_3 x H_2O + C	Хематит + угљеноцрна	Секо
	(1) Подлога		Ca, O, C, Mg, Si	$CaCO_3$		
6	(2) Црна	Ca,Fe, K, S	Ca, O, C, K, Mg, Al, Si, Cl	C, $CaCO_3$	Угљеноцрна, кречнобела	Фреско
	(1)) Подлога		Ca, O, C, Mg, Al, Si,	$CaCO_3$	Калцит	

Табела 1. Хемијски састав подлоге и бојеног слоја сликарства XVI века

Table 1. Chemical composition of the base and the painted layer of the 16th-century painting

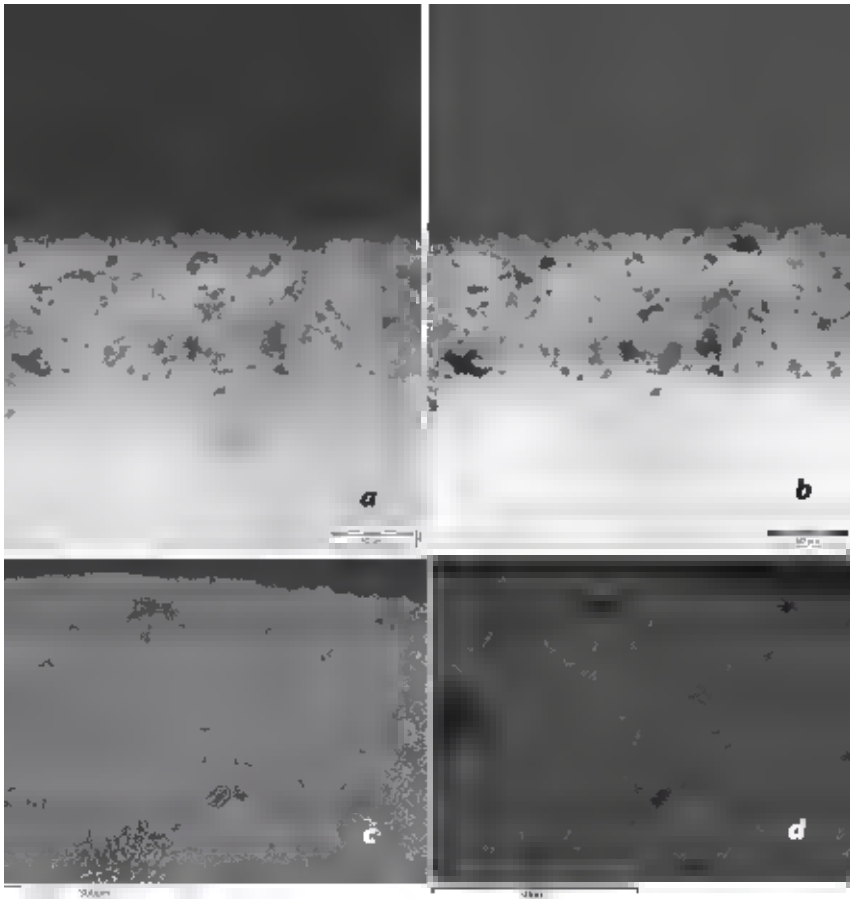
Узорак	Слојеви на попречном пресеку	XRF	SEM EDS	Раманска спектроскопија	Пигмент	Начин сликања
18	(3) Бела	/	Ca, O, S, Si,	$CaSO_4$	Калцијум--сулфат	
	(2) Жута	/	Ca, O, Fe, Al, Si,	FeOOH	Гетит-окер	Секо
	(1) Подлога	/	Ca, O, Al, Si, Mg	$CaCO_3$	Калцит	
19	(2) Црвена	/	/	Fe_2O_3 x H_2O + C	Капут мортум, угљеноцрна	Фреско
	(1) Подлога	/	/	$CaCO_3$	Калцит	
20	(3) Плава	/	Ca, Cu, O, Al, Si,	$Cu_3(CO_3)_2(OH)_2$	Азурит	Секо
	(2) Црна	/	Ca, O, Al, Si, Mg, Fe	C + $CaCO_3$	Угљеноцрна, кречнобела	Мезофреско
	(1) Подлога	/	Ca, O, Al, Si, Mg, Fe	$CaCO_3$	Калцит	
21	(3) Зелена	/	/		Зелена земља	Секо
	(2) Црвена	/	/	Fe_2O_3 x H_2O + C + $CaCO_3$		Секо
	(1) Подлога	/	/	$CaCO_3$	Калцит	
22	(3) Бела	/	/	$CaCO_3$	Калцит	
	(2) Црна	/	/	C + $CaCO_3$	Угљеноцрна, кречнобела	Мезофреско
	(1) Подлога	/	/	$CaCO_3$	Калцит	
23	(3) Бела	/	/	$CaSO_4$	Калцијум-сулфат	
	(2) Црвена	/	/	Fe_2O_3 x H_2O	Хематит	Фреско
	(1) Подлога	/	/	$CaCO_3$	Калцит	

Табела 2. Хемијски састав подлоге и бојеног слоја сликарства XVII века

Table 2. Chemical composition of the base and the painted layer of the 17th-century painting

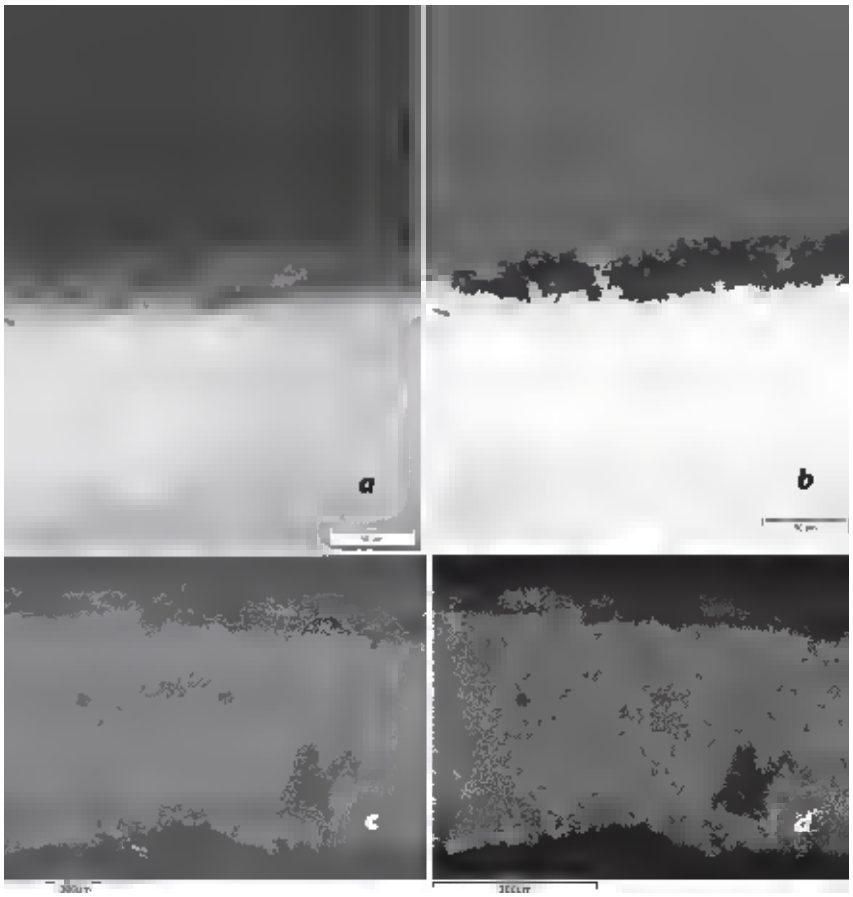
[12] Медић 1999: 257, 405.

Начин сликања је комбинован. Интересантно је да доминира секо-техника, иако је уобичајеније да је већи део површина изведен у фреско-техници. Присутни су делови сликани на свежем малтеру, док су жељени ликовни ефекти добијени досликавањем мезофреско-техником и секо-техником. У фрескобојеном слоју зрна пигмената различитих димензија су дисперговања у површински слој креча и окружена честицама калцијум-карбоната, услед чега су постала део самог малтера. Њихов удео је променљив. Код узорака са површина сликаних фреско-техником линија раздвајања бојеног слоја и подлоге је нејасна због различите дифузије пигмената у танак површински слој малтера. Дебљине бојених слојева варирају у великој мери, што је изражено на узорцима 2, 6, 19, 23 и додатно потврђује фреско-начин наношења (сл. 4). Процес везивања угљен-диоксида и кратко време у којем је кречни малтер влажан нису дозвољавали извођење искључиво фреско-техником, већ су сликане површине довршаване мезофреско-техником (узорци 3, 4, 20, 22) и секо-техником (узорци 1, 4, 5, 18, 20, 21) (сл. 5). Специфични тонови, који се канонски сликају темпером, као што је азурноплава на црном подслику, такође су секо аплицирани.[12] Код секо-технике линија раздвајања подлоге и бојеног слоја је јасна и правилна, као што је у случају узорка 5 (сл. 6a). Кључни доказ је ипак присуство органског везива у бојеном слоју које флуоросцеира при излагању ултраљубичастом светлу (сл. 6b). Тон боје је често добијан мешавином угљеноцрне и кречнобеле у различитим односима са оксидима гвожђа. Светла и акценти су извођени наношењем кречнобеле на основну боју (сл. 6c). Подсликавање је видно код површина сликаних плавим азуром (7a), али и на другим местима, као што је случај на одори светитеља у егзонартексу, где је испод зелене подсликано комплементарном црвеном бојом (сл. 7b). Често се на површинском слоју узорака сликарства наоса и припрате налази танак и транспарентан беличасти депозит, за који је раманском спектроскопијом утврђено да је калцијум-сулфат и да се



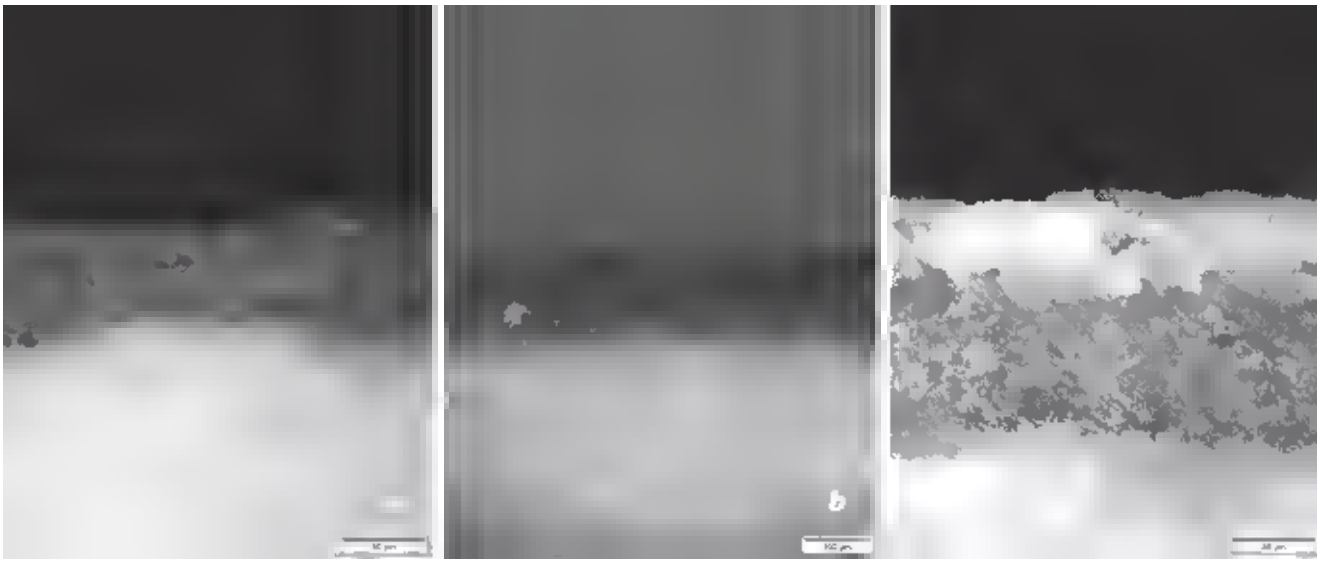
4. *Микростратиграфија узорка бр. 6. Пример фреско-начина сликања: а) микроскопски снимак под одбијеним светлом; b) снимак под ултраљубичастим светлом; c) снимак под електронским микроскопом; d) дистрибуција калцијума кроз слојеве пресека. Линија раздвајања између бојеног слоја и подлоге није правилна и јасно уочљива. Приметна је велика концентрација калцијума у бојеном слоју*

4. *Microstratigraphy of sample no. 6. Example of the fresco painting technique; a) Microscopic image under reflected light; b) Image under the ultraviolet light; c) Image under electronic microscope; d) Distribution of calcium through the layers of the cross-section. The separation line between the painted layer and the base is not regular and is clearly visible. There is noticeable high concentration of calcium in the painted layer*



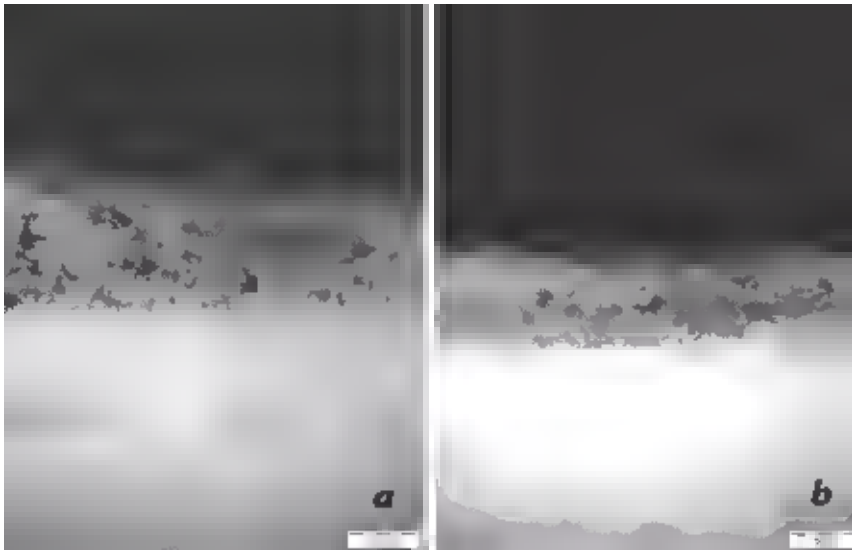
5. *Микростратиграфија узорка бр. 3. Пример мезофреско-начина сликања: а) микроскопски снимак под одбијеним светлом; b) снимак под ултраљубичастим светлом; c) снимак под електронским микроскопом; d) дистрибуција калцијума кроз слојеве пресека. Линија раздвајања између бојеног слоја и подлоге је правилна и јасна, али је видно присуство калцијума у бојеном слоју*

5. *Microstratigraphy of sample no. 3. Example of the mezzo-fresco painting technique; a) Microscopic image under reflected light; b) Image under the ultraviolet light; c) Image under electronic microscope; d) Distribution of calcium through the layers of the cross-section. The separation line between the painted layer and the base is regular and clear, but there is visible presence of calcium in the painted layer*



6. a) Микроскопски снимак под одбијеним светлом узорка бр. 6: линија раздвајања бојеног слоја и малтера је јасна и правилна, што је одлика секо-начина сликања; b) микроскопски снимак под ултраљубичастим светлом узорка бр. 18: кроз бојени слој флуоросцеирају остаци органског везива; c) микроскопски снимак под одбијеним светлом узорка бр. 4: пример извођења осветљења наношењем кречнобеле преко основне боје

6. a) Microscopic image under reflected light of sample no. 6. The separation line between the painted layer and the plaster is clear and regular which is a characteristic of the secco-fresco painting technique; b) Microscopic image under the ultraviolet light of sample no. 18. Remains of an organic binder fluoresce through the painted layer; c) Microscopic image under reflected light of sample no. 4. Example of creating a light effect by applying lime white over the basic colour



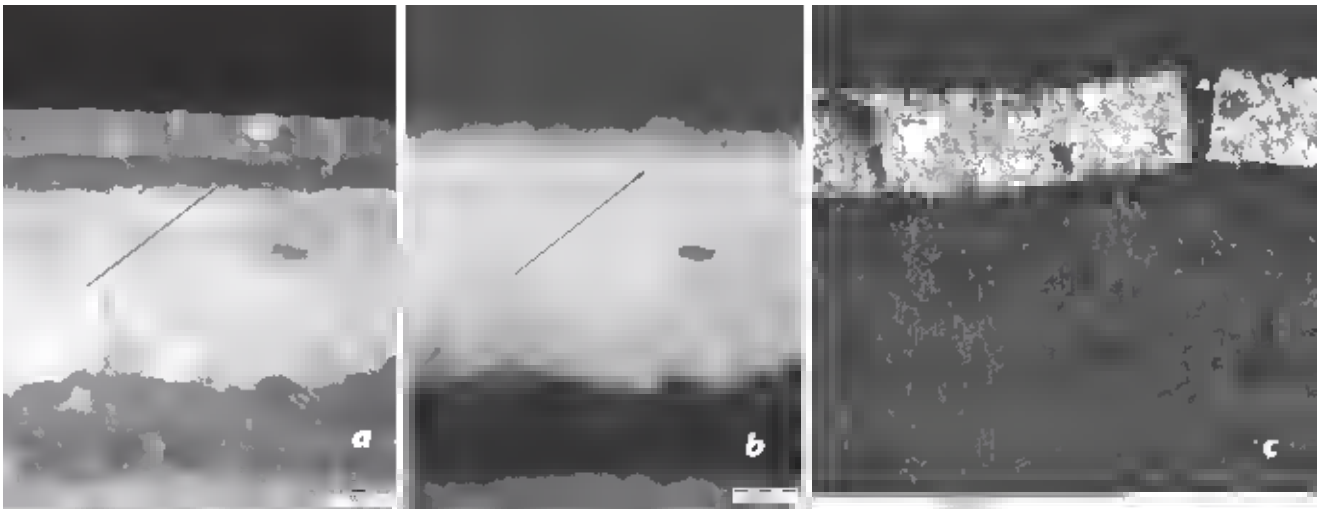
7. a) Микроскопски снимак под одбијеним светлом узорка бр. 20: плава подсликана црном; b) микроскопски снимак под одбијеним светлом узорка бр. 21: зелена подсликана црвеном

7. a) Microscopic image under reflected light of sample no. 20. Blue underpainted by black; b) Microscopic image under reflected light of sample no. 21. Green underpainted by red

јавља услед ефлоресценције присутних сулфата у зиду. На површини зидних слика трема уочен је танак слој калцита, што није необично с обзиром на чињеницу да је ово сликарство било прекречено у обнови цркве, па су резидуе калцијум-карбоната остале на површини и након конзерваторског уклањања кречног премаза.

4.2. Сликарство XVIII века

Сликарство настало у XVIII веку покрива првобитни живопис. Анализирани узорци (7–17) садрже све стратуме: од подлоге, преко првобитног бојеног слоја, закључно са завршним сликарством.



8. Микростратиграфија попречног пресека узорка бр. 14: а) микроскопски снимак под видљивим светлом; b) микроскопски снимак под ултраљубичастим светлом; с) снимак под електронским микроскопом. На сва три снимка стрелицом је означен импрегнациони тутkални слој између старог и новог сликарства

8. Microstratigraphy of the cross-section of sample no. 14: a) Microscopic image under the visible light; b) Microscopic image under the ultraviolet light; c) Image under electronic microscope. In all three images, the arrow marks the impregnation animal glue layer between the old and the new paintings

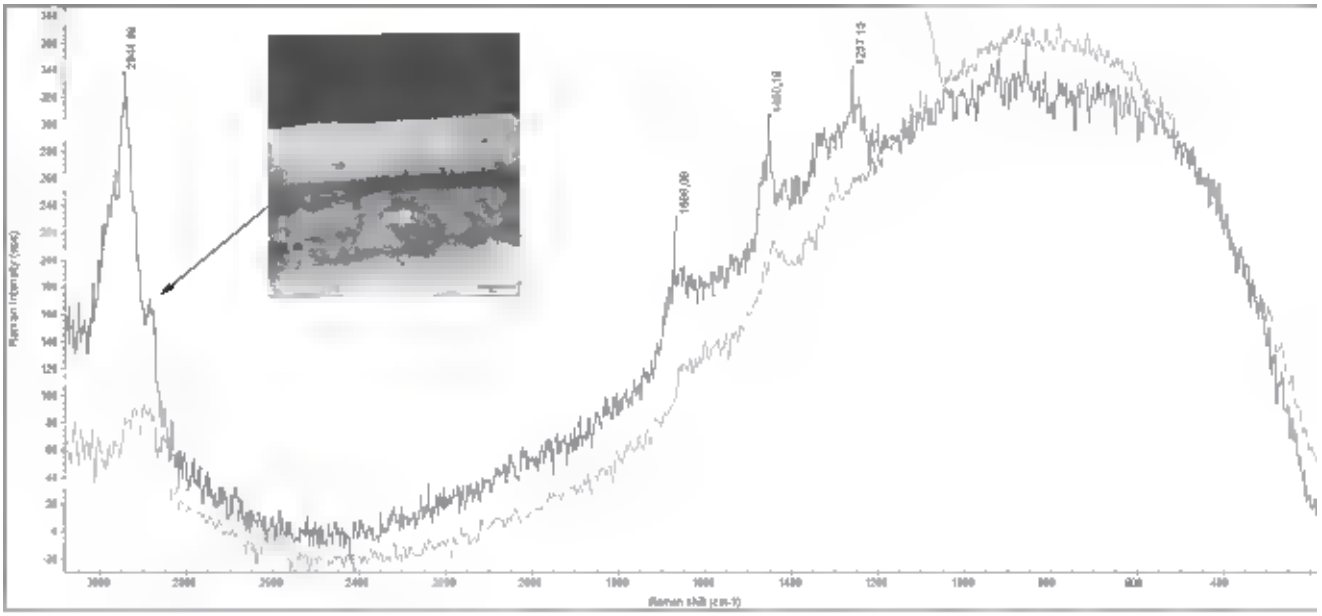
Микростратиграфија новог слоја показује комплекснију грађу изведену секо-техником, углавном сукцесивним наносом боје, како би се добио коначни тон. Запажа се више фаза сликарског поступка, и то од импримаруре, подсликавања, сликања и наношења лазура на појединим местима.

Преко првобитног сликарства аплициран је припремни импрегнациони слој (импримаруре) како би се омогућило осликавање новим медијумом. Микроскопска анализа показује постојање међуслоја између старог и ново сликарства (сл. 8). У сликарским поступцима је уобичајено да се на порозну подлогу наноси темперни медијум да би се спречило продирање уљаног везива у поре кречног малтера. Некада се у овај слој додају пигменти или пунилац, али у овом случају нису видљива њихова зрна, па премаз у техничком смислу представља само импрегнацију зидне површине која ће се осликавати, без намере мајстора да њоме утиче на жељени тон. Излагањем ултраљубичастом светлу под микроскопом, импримаруни слој флуоросцеира плавичастом бојом (сл. 8b). Иако ова техника рада није строго специфична и не води крајњем закључку о хемијском саставу, она упућује на присуство материјала протеинске природе.[13] Међутим, изузетно мала дебљина овог слоја (10 μm) не дозвољава успешну карактеризацију инфрацрвеном спектроскопијом (μFTIR), те је анализа урађена индиректно, SEM EDS и раманском спектроскопијом. Елементарни састав импримаруре одговара саставу протеина, док се раманski спектар добро поклапа са референтним спектром туткала (сл. 9). Присуство елемената Al, Si, Mg, Ca, K, Fe у траговима може да укаже на евентуално минимално додату количину пуниоца, попут биркреде или каолина. Премазивање казеином или туткалом (ређе шелаком) био је уобичајени начин третирања површине код припреме за сликање уљаним бојама на зиду.[14]

За идентификацију хемијске природе везива изабран је мали узорак беле, узет са места где је дошло до подљуспавања, под претпоставком да ће се одатле добити најрепрезентативнији IR спектар, који садржи апсорпционе траке само органског материјала и оловно-

[13] Mounier, Daniel, Bechtel 2009: 274.

[14] Mayer 1951: 244.

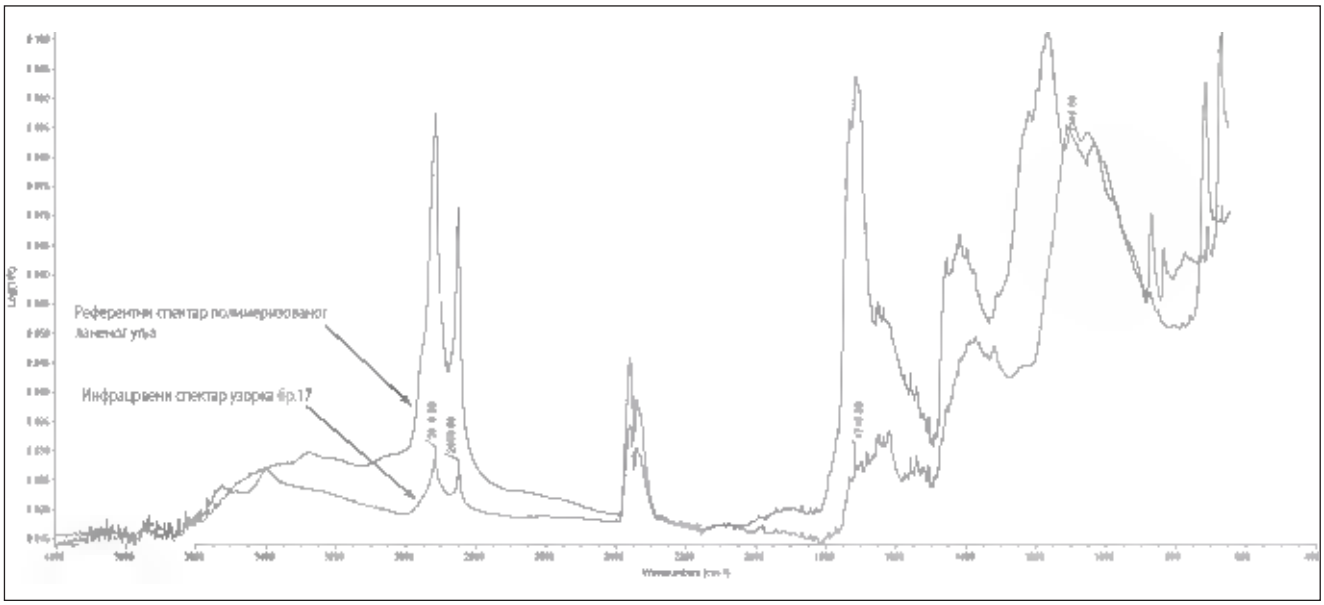


9. Раманski спектар имрегнационог слоја и референтни спектар коштаног шуткала

9. Raman spectrum of the impregnation layer and the reference spectrum of the bone glue

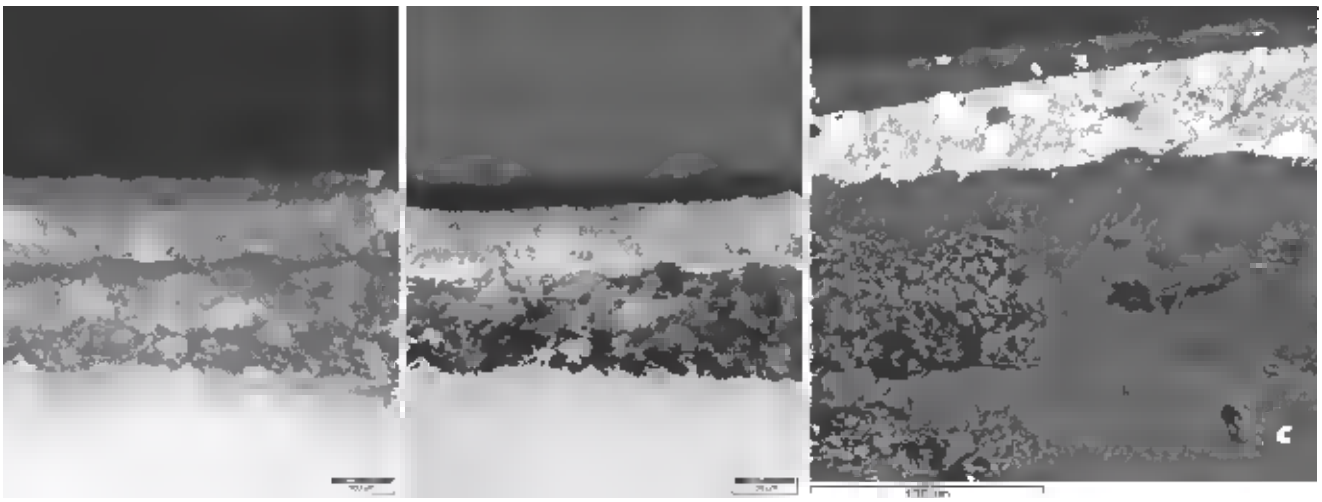
[15] Socrates 2001: 333–336.

беле у односу на друге, сложеније узорке, које чине смеше везива и већег броја пигмената. Резултат показује да је употребљено везиво уљаног типа. У инфрацрвеном спектру узорка присутни су карактеристични пикови метиленских група на 2850cm^{-1} и 2918 cm^{-1}, апсорпциони максимум естарске групе на 1743 cm^{-1}, као и максимум на 1112 cm^{-1}, типичан за остарела сушива уља. Уочавају се пикови мањег интензитета на 1653 cm^{-1} и 1559 cm^{-1}, који се приписују протеинима (NH I, 1655 cm^{-1} и NH II, 1565 cm^{-1}), али се они вероватно јављају због присуства туткалне импрматуре у анализираном узорку.[15] Инфрацрвени спектар показује добро слагање са референтним спектром лабораторијски припремљеног и остарелог узорка полимеризованог ланеног уља (сл. 10).



10. Инфрацрвени спектар узорка бојеног слоја новог сликарства и референтни спектар полимеризованог ланеног уља

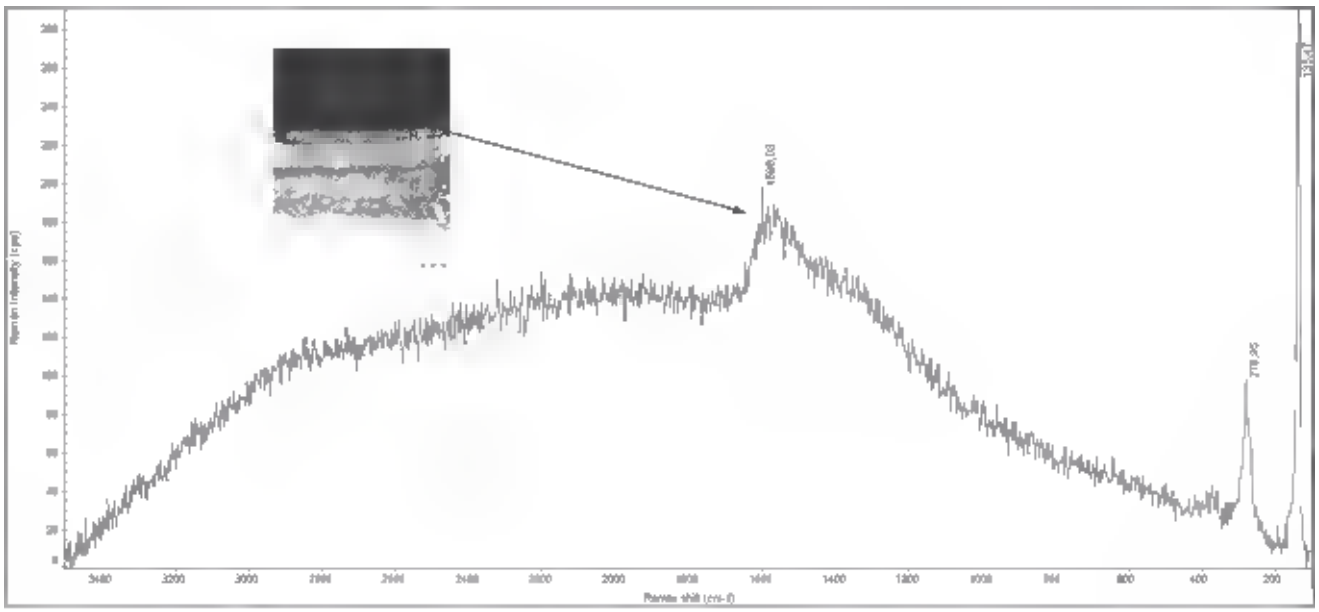
10. Infrared spectrum of the sample of the painted layer of the new paintings and the reference spectrum of the polymerised linseed oil



11. Микростратиграфија попречног пресека узорка бр. 11: а) микроскопски снимак под видљивим светлом; b) микроскопски снимак под ултраљубичастим светлом; с) снимак под електронским микроскопом

11. Microstratigraphy of the cross-section of sample no. 11: a) Microscopic image under the visible light; b) Microscopic image under the ultraviolet light; c) Image under electronic microscope

Палета пигмената сликарства XVIII века није ограничена њиховом постојаношћу у алкалној средини, као што је случај са осталим живописом цркве. Она је шира и богатија. XRF, раманском и SEM EDS спектроскопијом идентификовани су оловнобела, вермилион, угљеноцрна, пруско плава, бакар-резинат, индиго, окер, хематит (табела 3). Пажњу скрећу пруско плава, синтетички пигмент, који је врло брзо нашао место на палети радионица крушедолских мајстора Јова Василијевича и Стефана Тенецког, с обзиром на то да је уведен 1724. године, и бакар-резинат, који се све више избегава од почетка XVIII века, због уочене особине дисколорације при изложености светлу.[16] Бакар-резинат налази се у виду транспарентног лазура на површини пресека узорка 11, у којем нема видљивих зрна пигмента, већ се цео слој опажа као стаклести аморфни филм зелене боје (сл. 11).[17] У лазурном филму је EDS анализом доказано присуство бакра, док у раманском спектру постоји пик на 1600 cm^{-1}, типичан за овај пигмент, који отклања сумњу у то да је у питању вердигрис у уљаном везиву (сл. 12).[18] Површине сликане овим пигментом данас изгледају више смеђе него зелене услед његове склоности ка губитку колорита. При конзерваторско-рестаураторском третману треба нарочиту пажњу обратити на ове партије јер је пигмент осетљив на дејство киселина и база, али и растворан у већини органских растварача.[19]



12. Раманский спектар површинског лазурног слоја узорка 11, у којем је идентификован бакар-резинат

12. Raman spectrum of the surface glaze layer of sample 11 in which copper resinate was identified.

16 Conti, Striova, Aliatis, Possenti, Massonet, Muehlethaler, Poli, Positano 2014: 1186.

17 Kühn 1970: 33.

18 Conti, Striova, Aliatis, Possenti, Massonet, Muehlethaler, Poli, Positano 2014: 1191.

19 Kühn 1970 : 30.

Узорак	Слојеви на попречном пресеку	XRF	SEM EDS	Раманска спектроскопија	Пигмент	Начин сликања
7	(4) Црвена	Pb, S, Hg, Ca, As, Fe	Pb, Hg, S, As, Ca, Al	$HgS + 2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$	Вермилион, оловнобела	Секо
	(3) Импрегнација		C,O, Ca, Pb	Туткало	Импрегнација	
	(2) Црна		Ca, O, C	$C + CaCO_3$	Угљеноцрна, кречнобела	Мезофреско
	(1) Подлога		Ca, O, C, Al, Si	$CaCO_3$	Калцит	
8	(4) Плава	Pb, S, Fe, Ca, As	Pb, Fe, Ca, Al,Si, Mg, O, K, Cl	$Fe_4[Fe(CN)_6]_3 \cdot xH_2O$	Пруско плава	Секо
	(3) Импрегнација		C,O, Al, Si	Туткало	Импрегнација	
	(2) Црвена		Fe, Ca, Al,Si, Mg, O	Fe_2O_3 x H_2O	Хематит	Секо
	(1) Подлога		Ca, O, C, Al, Si	$CaCO_3$	Калцит	
9	(4) Сива	Pb, S, Fe, Ca, As, Ba	Pb, Ca, O	$2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2 + C$	Оловнобела, угљеноцрна	Секо
	(3) Импрегнација		Ca, C, O, Al, K, Mg, Fe Si, Pb	Туткало	Импрегнација	
	(2) Црвена		Ca, Fe, C, O, Al, K, Mg, Si,	Fe_2O_3 x $H_2O + C$	Хематит, угљеноцрна	Секо
	(1) Подлога		C, O, Mg, Si, Ca	$CaCO_3$	Калцит	
10	(2) Плава	Pb, S, Ca, As, Ba, Fe	/	$Fe_4[Fe(CN)_6]_3) \cdot xH_2O$	Пруско плава, оловнобела	Секо
	(1) Подлога		/	$CaCO_3$	Калцит	
11	(6) Зелена	Pb, S, Cu, Ca, As, Ba, Fe, K	Cu, Pb, Ca, O	$Cu\ (C_{19}H_{29}COO)_2$	Бакар-резинат	Секо
	(5) Плава		Pb, O, Ca, As	$2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$	Индиго, оловнобела	Секо
	(4) Импрегнација		/	/	Импрегнација	
	(3) Црвена		Ca, O, Al, K, Si, Fe,	Fe_2O_3 x $H_2O + C$	Хематит, угљеноцрна	Секо
	(2) Црна		Ca, C, O, Al, K, Mg Si, Fe, Cl	$C + CaCO_3$	Угљеноцрна	Мезофреско
	(1) Подлога		/	$CaCO_3$	Калцит	
12	(3) Плава	Pb, S, Fe, Cu, As, Ca	O, Al, Si, Ca, K, Mg, Fe, Cl, As, Pb, Na	/	Индиго, оловнобела	Секо
	(2) Црна		/	$C + CaCO_3$	Угљеноцрна, кречнобела	Фреско
	(1) Подлога		/	$CaCO_3$	Калцит	
13	(6) Инкарнат	Pb, S, Fe, Ca, As, Ba, Hg, K	Pb,O,C, Al, Si, Ca, Fe	$2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2 +$ $FeOOH + HgS, + C$	Оловнобела, окер, вермилион, угљеноцрна	Секо
	(5) Зелена		Pb,O, Al, Si, Ca	/		
	(4) Плава		Pb,O, Al, Si,	$2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$	Индиго, оловнобела	Секо
	(3) Импрегнација		C,O, Al, Si	Туткало	Импрегнација	
	(2) Браон		Ca,O, Al, Si, Fe,	Fe_2O_3 x H_2O	Сиена	Секо
	(1) Подлога		/	$CaCO_3$	Калцит	
14	(5) Плава	Pb, S, Fe, Ca, As, Ba	Ca, O, Si, Al, Mg, K, Fe, Pb	/	Пруско плава, оловнобела	Секо
	(4) Импрегнација		Pb, O, Ca, Mg	Туткало	Импрегнација	
	(3) Бела		Ca, O, Si	$CaCO_3$	Кречнобела	Мезофреско
	(2) Црвена		Ca, O, Si, Al, K, Fe,	Fe_2O_3 x $H_2O + C$	Хематит, угљеноцрна	Секо
	(1) Подлога		Ca, O, Si	$CaCO_3$	Калцит	
15	(4) Жута	Pb, S, Fe, Ca, As, B	Pb, O, Ca, Si, Fe, Al	$2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$	Окер, оловнобела	Секо
	(3) Импрегнација		/	Туткало	Импрегнација	
	(2) Црвена		/	Fe_2O_3 x $H_2O + C$	Хематит, угљеноцрна	Фреско
	(1) Подлога		/	$CaCO_3$	Калцит	
16	(6) Златни листић	Pb, S, Fe, Ca, Au, Ag, Cu	/		Златни листић	
	(5) Окер		/		Окер, оловнобела	Секо
	(4) Црвена		/		Болус	Секо
	(3) Смеђа		/		Сиена	Секо
	(2) Жута		/		Окер	Фреско
	(1) Подлога		/		Калцит	
17	(4) Бела	Pb, S, Ca, As,	/	$2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$	Оловнобела	Секо
	(3) Импрегнација		/	Туткало	Импрегнација	
	(2) Црвена		/	Fe_2O_3 x H_2O	Хематит	Секо
	(1) Подлога		/	$CaCO_3$	Калцит	

Табела 3. Хемијски састав подлоге и бојених слојева сликарства XVIII века

Table 3. Chemical composition of the base and the painted layers of the 18th-century wall paintings

[20] Зековић 2012 : 196.

[21] Арсен, у количини од 12%, детектован рендгентском флуоросцентном спектроскопијом на инкарнату руке светитеља упућује на могуће присуство једињења овог елемента.

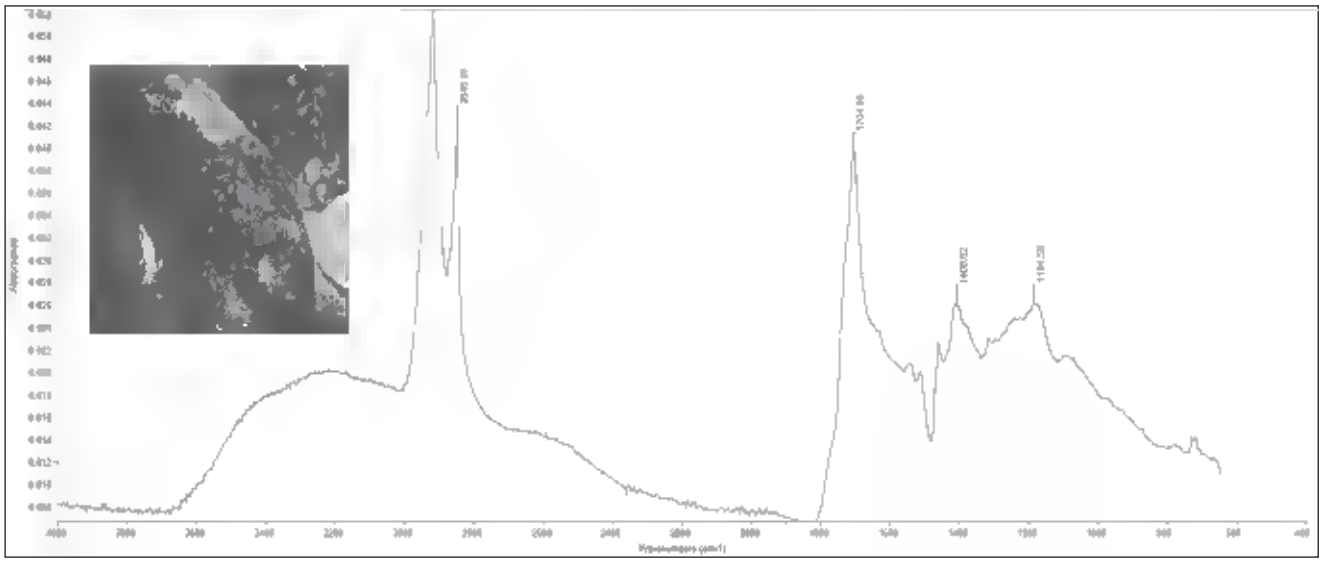
[22] Брдарић 2017: 126.

[23] Петровић 2017: 105–114.

[24] Брдарић 2017: 127.

[25] Katsibiri 2003: 49–53.

Зидно сликарство Благовештењске цркве настало у XVIII веку изведено је техником уља на зиду. Ова техника дозвољава већу креативну слободу, стварање сјаја, полутонова, комбинацију сјајних и мат површина, лазурно и пастуозно наношење, али и примену оних пигмената који нису погодни за фреско-сликарство.[20] Уљано сликарство Крушедола настало је двојаким приступом. Тамо где се завршавало лазурима, сликано је у више слојева употребом прозирних и полупрозирних тонова (узорци 11, 13), док је негде сликано пастуозније, само једном бојом, техником *al prima* (узорци 7, 9, 10, 15, 17). Цртежи нису видљиви на попречним пресецима. Могуће је да се одмах ишло на подсликавање уобичајено за ову врсту сликарства. На пресецима су видна подсликавања комплементарним и другим бојама. Боја инкарната добијана је мешавином оловнобеле, окера, угљеноцрне и вермилиона (узорак 13).[21] Старењем сликарског медијума дошло је до тамњења и повећања кртости, што је узроковало појаве кракелура, љуспања и пулверизације, видљиве на неким деловима. Лакови, понекад наношени као заштитни премази, нису детектовани ни на једном узорку. Евентуални оригинални лак могао је бити уклоњен у претходним рестаураторским интервенцијама.[22] UV флуоросцентном фотографијом уочене су зоне накнадног лакирања.[23] Анализа узорка са површине композиције из друге зоне припрате инфрацрвеном спектроскопијом показује присуство рубин-шелака, који је највероватније коришћен као фиксатив пулверизованог бојеног слоја у рестаурацији зидних слика рађеној у другој половини XX века (сл. 13).[24]



13. Инфрацрвени спектар рубин-шелака, заосталог у виду депозита по уљаном сликарству после претходне рестаурације, изведене у XX веку

13. Infrared spectrum of the ruby shellac that has remained in the form of deposit over the oil paintings after the previous restoration carried out in the 20th century

Златни орнаменти на плавој одори Богородице на источном зиду припрате анализирани су XRF спектроскопијом. Удео сребра и бакра од око 16% води закључку да је коришћено злато чистоће мање од 24 карата. Злато је наношено у виду листића. За причвршћивање декорација по одорама употребљен је мурдент, иако није експлицитно доказано. На то упућује мат изглед златних украса.[25] На попречном пресеку узорка са ореола светитеља из јужне певнице запажају се два раздвојена слоја окер боје. Доњи слој потиче од првобитног сликарства, док је површински слој изведен уљаном техником. Између њих је приметна смеђа импрегнација. Присутни су гвожђе, калцијум, калијум, силицијум и злато. То су елементи типични за минерале гетит и лепидокроцит, хидратисане оксиде гвожђа (FeOOH), у сликарству познатије као окер пигмент, којим се сликају ореоли. Стратиграфска анализа показује да је ореол новог сликарства био позлаћен.

5. ЗАКЉУЧАК

Истраживање материјалног аспекта сложене структуре зидног сликарства у цркви Благовештења манастира Крушедола спроведено је физичко-хемијским анализама, применом инструменталних аналитичких техника инфрацрвене (FTIR), раманске и енергодисперзивне спектроскопије (SEM EDS), оптичке и електронске микроскопије. На основу добијених резултата изводи се неколико закључака. Сликарство XVI века, заступљено у олтару, наосу и припрати, као и сликарство егзонартекса, настало је комбинованом техником. Основни тонови сликани су на влажном кречном малтеру (фреско), док су досликавања вршена додавањем пигмената у кречну воду или кречно млеко (мезофреско). Наглашене линије и завршни потези изведени су секо-техником, највероватније пигментима у јајчаном везиву. Палета употребљених пигмената је скромна и типична за средњовековно фреско-сликарство. Заступљени су кречнобела, угљеноцрна, хематит, окер и њихове мешавине. У зидним сликама трема присутни су још азурит, капут мортум и зелена земља. Колорит откривеног првобитног сликарства у доњем делу првих зона у припрати одликује једноличан сепија тон. Могуће је да је ово сликарство претрпело промене услед пожара и високих температура. На површини је кристализован танак слој сулфата, који додатно умањује колорит, док је у егзонартексу по површинском слоју идентификован калцит у траговима као последица непотпуног уклањања кречног премаза у ранијим конзерваторским радовима.

Сликарство којим је у XVIII веку прекривен првобитни живопис рађено је уљаном техником. Евидентна је употреба шире палете пигмената, укључујући и оне некомпатибилне у алкалној средини. Детектовани су оловнобела, вермилион, угљеноцрна, пруско плава, бакар-резинат, индиго, окер и хематит. Кречна подлога импрегнирана је туткалом како би се смањила упијајућа моћ кречног малтера и омогућило сликање техником уља на зиду. Приметно је сликање у једном слоју, али и грађење подсликавањем и наношењем лазура до финалног тона. Услед неодговарајућих амбијенталних услова, али и тока времена, местимично је дошло до оштећења бојеног слоја типично за уљано сликарство у виду кракелура, љуспања и пулверизације. Поменути деградациони процеси потпомогнути су супфлоресценцијом сулфата испод бојеног слоја. За аплицирање украса по одеждама и ореолима светитеља коришћено је злато у виду листића, причвршћено на подлогу, највероватније мурдентом, због мат изгледа. Оригинални лак није примећен на површини пресека, али јесте присуство рубин-шелака, који је коришћен за фиксирање бојеног слоја у конзерваторским радовима извођеним у XX веку.

Литература

Брдарић О. 2017, *Методологија и резултати истраживања на зидном сликарству цркве манастира Крушедол*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXX, 115–134.

Зековић З. 2012, *Саборна црква у Београду – конзервација и реставрација зидног сликарства*, Наслеђе XIII, 195–207.

ICOMOS-ови принципи за очување и конзервацију-реставрацију зидног сликарства 2013, Модерна конзервација 1, Београд, 237–241.

Медић М. 1999, *Стари сликарски приручници* I, Београд.

Петровић В. 2017, *Примена фотографије у ултраљубичастом светлу у истраживачким радовима на зидним сликама манастира Крушедол,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXX, 105–114.

Тимотијевић М. 2008, *Манастир Крушедол* I, Београд.

*

Conti. C, Striova J., Aliatis I., Possenti E., Massonet G., Muehlethaler C., Poli T., Positano M. 2014, *The detection of copper resinate pigment in works of art:contribution from Raman spectroscopy*, Journal of Raman spectroscopy 45/11–12, 1186–1196.

Hale G. 1966, *The technique of fresco painting*, New York.

Katsibiri O. 2003, *Investigation of the technique and materials used for mordant gilding on byzantine and post-byzantine icons and wall paintings*, Doctoral thesis, Northumbria University.

Kühn H. 1970, *Verdigris and Copper Resinate*, Studies in Conservation 15/1, 12–36.

Mayer R. 1951, *The artist`s handbook of materials and techniques*, London.

Mounier A., Daniel F., Bechtel F. 2009, *Gilding techniques in mural paintings: three examples in the romanesque period in France*, Proceedings of the 37th International Symposium on Archaeometry, Sienne, 274–278.

Socrates G. 2001, *Infrared and Raman characteristic group frequencies – Tables and charts*, Chichester, 1–340.

Aleksa A. Jelikić
Vojin R. Nikolić

TECHNOLOGY USED FOR THE CREATION OF THE WALL PAINTINGS IN THE CHURCH OF ANNUNCIATION OF KRUŠEDOL MONASTERY

Krušedol Monastery, the endowment of the Serbian despots from the Branković family, was built between 1509 and 1516. The church contains wall paintings from three historical periods. The original wall paintings of the main sections of the temple were done around the middle of the 16th century. The painting of the exonarthex was done a century later, while the original wall paintings were covered by the new ones in the 18th century. In order to prepare a project for conservation and restoration works on this complex painting ensemble, surveying works have been conducted. By using the physical and chemical analyses, by applying the infrared (FTIR), Raman and energy-dispersive (SEM EDS) spectroscopies, and by using the optical and electronic microscopy, we have done the characterisation of the pigments, binders and other used materials, and have established the stratigraphy of the layers and analysed the relation between the structural units. We have also explained the technological procedure for creating the paintings in all three historical layers present at the Church of Annunciation of Krušedol Monastery. We have used non-destructive analytical techniques whenever it was feasible. In this way we have obtained preliminary information and indications, but most data have nonetheless been obtained through an analysis of the taken micro fragments. The analysis of the base layer of the 16th and 17th-century painting from different samples taken from several scenes in the naos, narthex and exonarthex shows that the main component is calcite. Therefore, this means we are dealing with lime plaster with sand. In the painted layer of the 16th-century frescoes, we have detected pigments of Greek tetrachromia: charcoal black, lime white, hematite, ochre and their mixtures, while in the porch in addition to these mentioned colours there are also green earth, caput mortuum and azurite, the pigments typical of the historic fresco painting. By the painting technique, the original 16th-century wall paintings in the sanctuary, naos and narthex are close to the 17th-century wall paintings from the exonarthex. Both layers were made using a combined technique. There are fresco batches that were done on

fresh plaster, while the desired painting effects were achieved through additional painting using mezzo-fresco and fresco-secco techniques. The specific pigments and tones that are canonically painted using tempera, such as azure blue on black underpainting, are applied using the fresco-secco technique. On the surface of the old wall painting in the interior of the church, there is an often visible thin transparent layer of calcium sulphate created through salt efflorescence, while on the wall painting in the porch there are thinner layers of calcium carbonate. The newer wall paintings from the 18th century, created by painting over the original, are technologically significantly different since they were done using oil paints. Over the original wall paintings, a preparatory impregnation layer was applied for which it was established to be animal glue that enables painting with a new medium. The infrared spectrum shows presence of all absorbent ribbons typical of dryable oils. An oil-type binder was used. The palette of the painter of the 18th-century layer is broader and more abundant in comparison to the previous painting. Through the XRF, Raman and SEM EDS spectroscopies, we have identified: lead white, vermilion, charcoal black, prussian blue, copper resinate, indigo, ochre and hematite. In some places, the painting was done in layers using transparent and translucent tones, while in other places the painting was done more pastosely, using only one colour. In the cross-sections it is possible to see underpainting done in complementary and other colours.

*Владимир М. Симић**

Универзитет у Београду,
Филозофски факултет

Погреб и постхумни портрет митрополита Павла Ненадовића: цртежи Теодора Крачуна и Захарије Орфелина**

* vmsimic@f.bg.ac.rs

** Чланак је резултат рада на пројекту *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба* (бр. 177001), који финансијски подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[1] Marek 2007: 27; Belting 2011: 84–124.

[2] Hengerer 2007: 371–372.

[3] Тодоровић 2010: 162–167. О схватању смрти и погребним обичајима у XVIII веку в. Тимотијевић 2006: 251–263.

Апстракт: *Погреб митрополита Павла Ненадовића 1768. године имао је облик барокне симболичке манифестације са религиозно-политичким значајем. Упркос томе што се радило о једној од најважнијих и најутицајнијих личности тог доба, није остало пуно података како је тај догађај изгледао. Један сачувани опис, који је начинио Захарија Орфелин, као и цртежи, које су израдили он и Теодор Крачун, објашњавају концепт архијерејске репрезентације у контексту културе сећања. Погреб у којем је кроз Сремске Карловце пронесено и погребено митрополитово тело, као и постхумне представе на којима је оно приказано, имали су за циљ да учврсте његову слику у колективном памћењу. У тексту се разматра погреб митрополита Ненадовића и настанак Орфелиновог и Крачуновог цртежа. Такође се анализира проблем креирања сећања на почившег митрополита кроз симболичку презентацију његовог тела у контексту меморијалне културе Срба у доба барока.*

Кључне речи: *митрополит Павле Ненадовић, Захарија Орфелин, Теодор Крачун, портрет, погребне церемоније, цртеж, XVIII век, Карловачка митрополија*

Политичка моћ презентована у церемонијалу погреба српских епископа у XVIII веку није се манифестовала само кроз поредак говора или простора у којима се обично конституисао политички дискурс, већ и кроз производњу и употребу различитих „слика“.[1] Иако је ритуал развијан око тела имао јасан пропагандни смисао, представљао је и облик јавне репрезентације институције, којим се наглашавало јединство између хетерогених друштвених група. Износећи тезе о погребима хабзбуршких владара, које су у одређеном степену прихватљиве и за случај митрополита Павла Ненадовића, поједини истраживачи су наглашавали да сам чин погреба није био појединачни кохерентни догађај већ један низ сачињен од више њих, сваки са различитим учесницима и разноврсним облицима понашања. Обухватао је и активне и пасивне учеснике, и оне који су деловали и оне који су све то само посматрали, или касније о томе читали или замишљали, посматрајући графичке листове. Од тренутка владареве смрти ређале су се бројне фунералне церемоније испуњене службама, молитвама, звоњавом и процесијама. Те свечаности су пратили профани облици комуникације, који су се тицали политичких, организационих и пропагандних аспеката.[2]

Питањем погреба карловачких митрополита у XVIII веку српска историографија се само спорадично бавила.[3] Највећи број публикованих извора тицао се описа сахрана темишварских епископа, који су потом послужили као главни извор за истраживање и разумевање овог феномена. Каснији истраживачи су се углавном оријентисали на ритуале извођене приликом погреба, полазећи од концепата теа-

тралности барокне културе. Као компаративни материјал користили су сличне католичке церемоније извођене током XVII и XVIII века. Понекад би занемаривали чињеницу да нема подробно описаних сахрана српских епископа пре средине XVIII века, а парадоксално, примери погреба који су имали највише „барокних“ карактеристика одиграли су се у XIX веку. Заокупљеност развијеним барокним церемонијама у досадашњим истраживањима условила је мању посвећеност проблему репрезентације тела преминулог архијереја и његовој функцији у меморијалној култури, а управо се оно налазило у центру свих перформативних, симболичких, литургичких и уметничких радњи. У барокном погребном церемонијалу тело је постајало носилац заједничког сећања, средство за хомогенизацију заједнице и објекат јавне патриотске побожности. Ипак, упоређујући описе сахрана темишварских епископа Георгија Поповића, Софронија Кириловића и Петра Петровића са погребом митрополита Павла Ненадовића стиче се јасна слика о обрасцу који се са мањим варијацијама понављао.[4]

Поједини истраживачи су указивали на сличност погребног ритуала српских епископа са хабзбуршким фунералним церемонијалом, полазећи од идеје о дуготрајности и стабилности тог дела дворске репрезентације.[5] Иако је изгледало да је он током XVIII века био постојан и непроменљив, показало се да се временом ипак мењао, а да су новине увођене постепено.[6] Време трајања жалости је у неколико наврата скраћивано, а правилник о изгледу одеће коју су ожалошћени морали да носе током тог периода је мењан. По неким елементима погреб цара Карла VI се разликовао од погреба Франца Стефана I, а овај опет од оног царице Марије Терезије. Ако се прихвати став српске историографије да је на уобличавање погребног церемонијала карловачких митрополита утицао хабзбуршки дворски церемонијал, могло би се претпоставити да је погреб митрополита Ненадовића следио модел погреба цара Франца Стефана I, који је преминуо мало пре тога – 18. августа 1765. године у Инзбруку.[7] Познато је да су карловачки митрополити са појединим епископима обавезно присуствовали погребима хабзбуршких владара. Тако је и митрополит Павле Ненадовић, након приспећа вести о смрти цара Франца Стефана, 23. августа отпутовао у Беч, где је присуствовао сахрани и изјавио саучешће царици Марији Терезији и осталим члановима породице.[8]

ПОГРЕБ

Митрополит Ненадовић преминуо је 15/28. августа 1768. године око пола два ујутро, уочи Велике Госпојине, након краћег боловања.[9] Претходно га је исповедио и причестио Мојсеј Путник, епископ бачки, а затим су се око тела окупили и митрополитови блиски сарадници: темишварски епископ Вићентије Јовановић Видак, народни секретар и митрополитов синовац Павле Ненадовић, протосинђел Петар (Петровић?), архиђакон Јован и други служитељи. Одмах по Ненадовићевој смрти епископ Вићентије Јовановић Видак је послао обавештење настојатељима и братствима фрушкогорских манастира да се молитвом, литургијама и свакодневним трикратним звоњењем подсете почившег митрополита. Одређено је да на дан сахране сви манастири пошаљу у Сремске Карловце своје настојатеље са по једним угледним монахом, обучене у литургијску одежду. Организацију сахране митрополита Ненадовића су водили епископи Путник и Видак, који су затражили од генерала барона Фон Вулферсдорфа, славонског команданта, да одреди батаљон пешадије

[4] Костић 1938: XXXIII–XLI.

[5] Тодоровић 2010: 167–171; Тодоровић 2005: 664–680. За сличне проблеме у српској култури XIX века в. Вуксан 1984: 99–102; Борозан 2006: 889–904.

[6] Погребне церемоније Хабзбурговаца су веома дуго биле отворене за различите утицаје, пре свих – француске и шпанске, и нису биле кодификоване све до средине XVII века. Тек од смрти цара Фердинанда IV 1654. године Хабзбурговци су почели да уобличавају фунерални церемонијал у том правцу, преставши да се сахрањују у зависности од околности и прилика, уп. Hengerer 2007: 371–372; Chrościcki 1998: 197–203.

[7] Чим је вест о смрти цара стигла у Беч, састала се група највиших дворских достојанственика да се договори о погребу и периоду жалости. Главна смерница којом су се водили био је погреб цара Карла VI 1740. године, уп. Kneidinger, Dittinger 2007: 543–544; Matsche 1981: 321–322.

[8] Тодоровић 2010: 162–163.

[9] Доскоро се о погребу митрополита Павла Ненадовића знало на основу онога што је публиковао Ђорђе Рајковић у Летопису Матице српске 1884. године, највероватније из описа који је као очевидац начинио Јован Рајић, в. Рајковић 1884: 66–67. Опис смрти и сахране митрополита Павла Ненадовића познат је још из неколико извора. Тако је у бечким новинама Wienerische Diarium од 5. октобра 1768. године објављен извод из једног дописа из Темишвара, у којем се читаоци обавештавају о смрти и погребу митрополита Ненадовића. Структура описа и садржај вести умногоме подсећају на „Орфелинов“ препис кориштен у овом тексту, Wienerische Diarium, Num. 80, Mittwoch, 5. 10. 1768, [4–5]. Записи и маргиналије о том догађају из књига пореклом из фрушкогорских манастира објављени су у: Петковић 1951: 75–76. О свему томе је исцрпно писао Ненад Нинковић у својој књизи о митрополиту Павлу Ненадовићу, у којој је навео и остале познате изворе, као и секундарну литературу, в. Нинковић 2017: 484–488. Још понешто се о Ненадовићевом погребу сазнаје из једног документа који се чува у Архиву Војводине, а који је, у ствари, препис старијег документа из времена митрополитове смрти 1768. године. Настао је 1771. године у манастиру Хопову вероватно за потребе реметкског игумана Данила Марковића, а судећи по рукопису, као и краткој забелешци, накнадно начињеној избледелом графитном оловком, аутор преписа је био Захарија Орфелин. С обзиром на његов однос према тада већ покојном митрополиту, као и на делимично сачувану преписку, таква атрибуција не би била изненађујућа. Могуће је да је постојало више преписа поменутог описа погреба

митрополита Ненадовића, а није искључено ни то да је Рајковић користио и селективно навео делове управо из неког таквог списа; AB, F. 400 Збирка „Serbica“, књ. 1, 237–241.

[10] Нинковић 2017: 485; Васин 2010: 134–135.

[11] Након балсамовања и припреме, пренос тела, срца и унутрашњих органа цара Франца I из Инзбрука до Беча обављен је 28. августа у свечаној процесији, у пратњи 400 војника-пешадинаца. Обишавши град, стигла је до Хофбурга, где је у *Ritterstube* – „Соби витезова“, која је била пригодно декорисана црним драперијама, унесен ковчег са телом. Тамо су већ била постављена четири олтара, као и четири степеника, висок посмртни одар, наткривен црним балдахином, на којем је изложено владарево тело и срце. Око тела су на црно-жутим јастуцима биле изложеве царске инсигније, док су над телом у наредна три дана бдели високи црквени прелати и великодостојници. Сваког дана од 6 до 12 часова су на сва четири олтара служене мисе, док су у подне звона градских цркава звонила без престанка читав један час, в. Kneidinger, Dittinger 2007: 544.

[12] Иако је митрополит Ненадовић у тестаменту тражио да га након смрти не балсамују, због потребе припреме тела за дуготрајни погребни церемонијал, његова жеља ипак није испуњена, в. Нинковић 2017: 488; Руварац 1927: 30–34.

[13] Иако и посмртни портрет српског племића Саве Текелије наговештава постојање такве праксе, јер се на одру крај његове главе налазила урна са непознатим садржајем, до данас су поуздано позната само два случаја у којима је при погребу неког епископа ношено његово срце у посебном суду – Стефана Авакумовића (1822) и Јосифа Путника (1830). Српска историографија је то сврстала у корпус барокне побожности, везане за култ „светог срца“, посебно развијане у римокатоличким круговима. На основу та два примера изведен је закључак да је реч о ритуалу вероватно присутном широм Карловачке митрополије, иако о томе не постоји ниједан доказ, в. Костић 1938: 17–22; Тодоровић 2010: 167–168; Симић 2010: 93–96.

[14] Погреб цара Франца I одржан је 31. августа 1765. године у Бечу, а започео је свечаним преносом посуде са владаревим срцем у Лоретанску капелу у Августинској цркви, у којој су се већ налазила срца ранијих Хабзбурговаца. Потом је у једнако репрезентативној процесији и посуда са његовим унутрашњим органима пренесена и положена у гробницу у цркви Светог Стефана. Тек након тога извршен је и пренос тела. У складу са прописаним церемонијалом и статусом, поданици су се окупљали и груписали по одређеним

и ескадрон коњице који ће учествовати у погребном церемонијалу.[10] Обично би од тренутка смрти па до сахране протекло око недељу дана. Током тог периода би тело било балзамовано и изложено на одру у двору. Око њега су вршене свештене радње и читане молитве, а читав простор би био отворен за народ да приђе и поклони се преминулом. Изузетно, митрополит Ненадовић је погребен тек након две недеље, што је могло бити узроковано или посебно продуженим периодом жалости, или неким данас непознатим разлозима.[11]

Од 15/28. августа, када је преминуо, па до погреба 31. августа (11. септембра) тело митрополита Ненадовића је било изложено у двору у Сремским Карловцима. Претходно је било припремљено и балзамовано да би се одржало на високим летњим температурама до погреба.[12] За разлику од церемонијала извођеног у Темишвару, у Сремским Карловцима, изгледа, није био развијен „култ срца“, те нема података да је Ненадовићево срце ношено у спроводу издвојено, односно да је сахрањено посебно од тела. Иначе, тај симболични елемент је такође преузет из хабзбуршког погребног церемонијала, те је извођен код дела српске елите.[13] Јасно одсуство тог симболичког елемента корпоралног перформанса даје назнаке не само за митрополитове ставове већ и за схватања и атмосферу уопште на митрополијском двору у Сремским Карловцима.[14]

Током две недеље вршене су припреме за погреб, који се догодио 31. августа, а који је био посебно свечан и церемонијалан. Свакодневно су читани јеванђеље и псалтир, те изговаране молитве за покој душе преминулог, што су чинили поједини свештеници и монаси: јеромонаси Јосиф и Теофан из Крушедола, Атанасије и Григорије из Ремете, Никифор и Никодим из Гргетега, Амвросије и Арсеније из Хопова, Василије и Данило из Врдника, Теодосије и Дионисије из Јаска, духовник Авакум и Аврам из Бешенова, Пајсије и Мојсије из Шишатовца, Јосиф и Рафаил из Кувеждина, Георгије и Арон из Привине главе, проигуман Михаил и Серафим из Беочина и Спиридон и Исаија из Раковца. На дан сахране тело је у девет часова ујутро изнесено из двора, а затим, уз оглашавање звоњавом, у свечаној поворци пронесено кроз Сремске Карловце. Структура поворке је унапред била јасно одређена, па је тако на почетку, иза барјака, ишла група од двадесет људи са свећама и рипидама у рукама, потом обичан народ, па затим цехови са својим знамењима и барјацима. Иза њих су ступали „необучени“ мирски свештеници, па монаси у мантијама и са камилавкама, потом ђакони, а за њима опет мирски свештеници, али сада у свечаним литургијским одеждама. Потом је у поворци наступао ђакон, који је у рукама носио велики крст, израђен од сребра и позлаћен, за њим су друга двојица носила велико јеванђеље, док су иза још двојица ђакона кадила великим кадионицама простор пред ковчегом. Непосредно испред ковчега са телом у свечаној одежди су упоредо наступала тројица архимандрита угледних манастира: Виђентије шишатовачки, Пахомије крушедолски и Дионисије бездински. Ковчег су наизменично носиле две групе од по осам јеромонаха у мантијама и са камилавкама на главама: јеромонаси хаџи Исаија и Јосиф из Крушедола, игуман фенечки Теофан, игуман реметски Кирил, проигуман Теодосије и јеромонах Василије из Врдника, проигуман Теодосије и јеромонах Самуил из Јаска, игуман бешеновачки Силвестер, јеромонах Тимотеј из Шишатовца, проигуман Саватије и јеромонах Авакум из Кувеждина, игуман беочински Синесије, јеромонах Спиридон из Раковца, намесник Мојсије и јеромонах Викентије из Ковиља. Код углова ковчега налазила су се четири ђакона са рипидама, а иза су читаву „свештену параду“ пратили војници под оружјем, са исуканим бајонетима („панганет“), док су

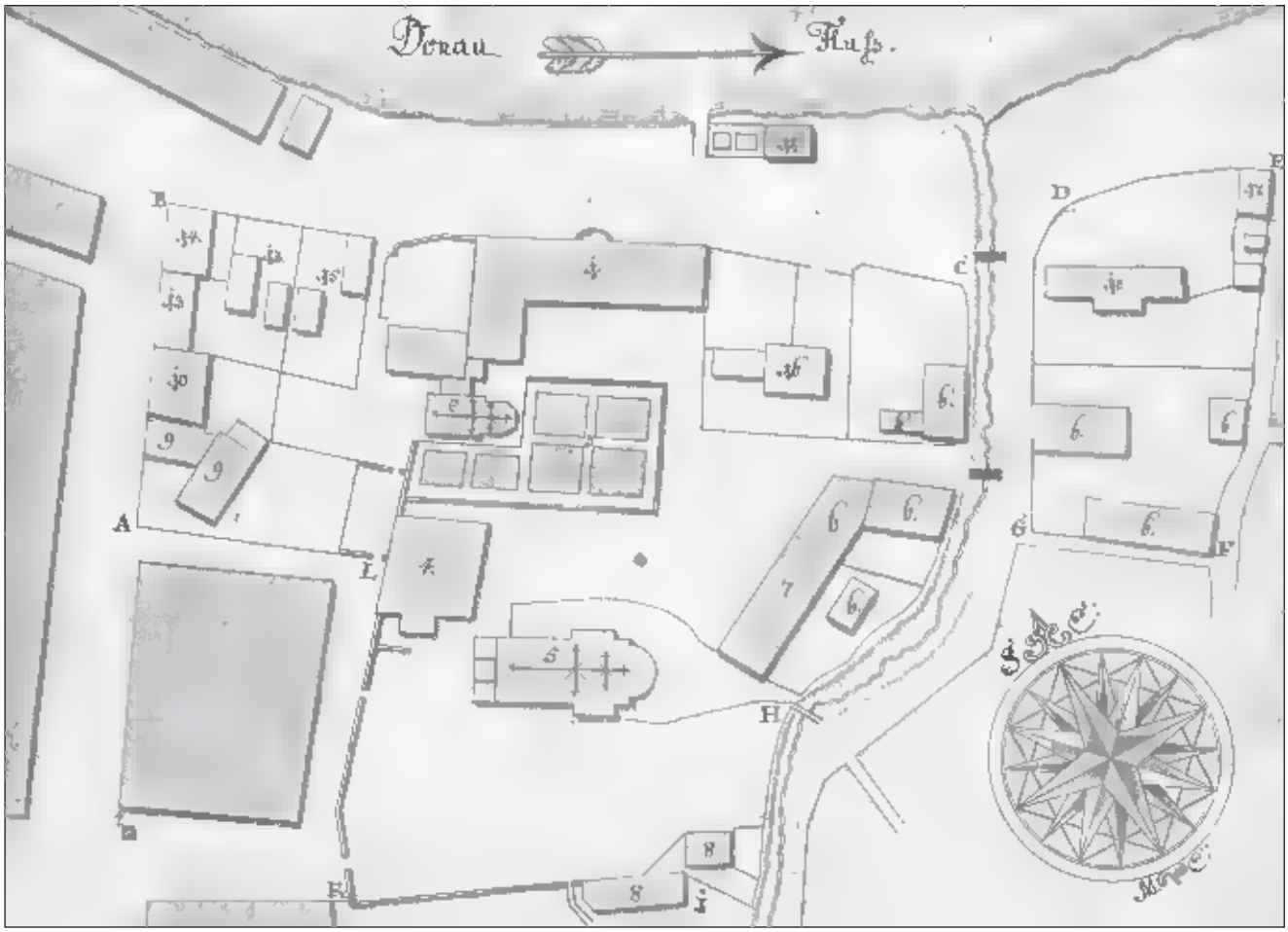
просторијама двора: монаси августинског и капуцинског реда у соби страже, дворски капелани и духовници у *Ritterstube*, високи дворски службеници, надбискупи, министри и саветници стајали су у првој или другој антекамери, док су дворске даме биле у првој антекамери. Грађани и обичан народ су заузели места на улицама Беча и испред Августинске цркве. Спровод је отпочео у 19 часова освећивањем тела, а затим су дванаесторица најстаријих ризничара понела ковчег са телом у дворску капелу, у пратњи двојице носилаца Ордена златног руна, тројице капетана телесне гарде и дванаесторице припадника немачке и мађарске гарде. Иза њих су наступали остали припадници дворског света. Након погребног обреда у дворској капели, раније изабрана шеснаесторица посебно снажних службеника преузела су ковчег и на смену га бечким улицама, у бројној пратњи и великој процесији, уз звоњаву звона, носила до Капуцинске цркве. Ковчег је био прекривен дугачким покровом, који је делимично заклањао носаче, па су шесторица дворских службеника ходала поред њега и подупирала га дрвеним штаповима. Тело су пратиле и владарске инсигније, које су на јастуцима носили дворски службеници. Иза ковчега је ступало дванаест дворана, на крају поворке се налазила угарска гарда на коњима, док су по улицама били распоређени обични војници. Стигавши до Капуцинске цркве, ковчег са телом цара Франца I спуштен је у царску гробницу и положен у саркофаг, који је потом закључан са два кључа. Један кључ је поверен настојатељу цркве, а други дворском ризничару. У наредних неколико дана у бечким црквама су одржавана бдења и службе у знак сећања на преминулог владара, в. Kneidinger, Dittinger 2007: 545–546.

[15] Списак учесника у спроводу је сачињен по епархијама, па се тако зна колико их је укупно учествовало: из Сремске епархије – 2 архимандрита, 9 игумана, 44 (?) јеромонаха, 10 ђакона, 3 монаха, 12 протопрезвитера, 106 свештеника, 15 ђакона; из Бачке епархије – 1 игуман, 8 јеромонаха, 1 ђакон, 1 монах, 4 протопрезвитера, 21 свештеник, 4 ђакона; из Славонске епархије – 1 игуман, 3 јеромонаха, 1 монах, 1 свештеник; из Темишварске епархије – 1 архимандрит, 1 протопоп, 6 свештеника; из Будимске епархије – 1 протопоп, 2 свештеника, AB, F. 400 Збирка „Serbica“, књ. 1, 241.

[16] Тако је током XVIII века, када су верске стеге почеле да слабе, у погребну процесију уведена кочија, која је носила ковчег са телом владара. Раније то није било прихватљиво јер је општи став био да је увредљиво да животиње, попут коња, следе крст у процесији. Тек од 1762. године су у церемонију погреба владарске породице уведена мртвачка кола, и то по стриктном наређењу царице Марије Терезије, в. Hengerer 2007: 380–381.

шесторица официра носила упаљене бакље („машале“). На ковчегу, више главе, стајао је целокупан орнат са митром као симболи митрополитове духовне власти, док су иза њега у свечаним архијерејским одеждама ишли епископи Мојсеј Путник, Вићентије Јовановић Видак и Арсеније Радивојевић, а за њима митрополитови дворски служитељи. Потом су наступали високи војни чинови, пре свих генерал Волф, заповедник Петроварадинске тврђаве, са свим официрима из гарнизона, па угледни српски официри из Војне Крајине: Јован Белгради, заповедник Катанске регименте, оберлајтнант Теодор Станисављевић, командант Шајкашког батаљона, мајор Лајтнер, који је командовао батаљоном од 400 војника, као и бројни капетани, поручници и заставници из Варадинске, Бродске, Градишке и Банатске регименте, како коњичке, тако и пешадијске. На крају поворке ишао је православни народ, пристигао из различитих и удаљених крајева, док су читаву процесију посматрали људи са прозора и кровова кућа.[15] Правац кретања водио је од дворске капеле, посвећене Богородици, ка Дунавској капији, па одатле према Горњој цркви, одакле се поворка спустила према Варошком дому и поред чесме, кроз велику капију, стигла до Саборне цркве. Након што је ритуално обишла круг око храма, погребна поворка је ушла у њега, а ковчег је унет и положен на сто прекривен црном тканином у средишту храма (сл. 1). Поворка са телом је пролазила кроз неколико улица, формирајући кружницу, те на тај начин симболично утврђивала међаше заједнице. Попут старозаветних Јевреја, који су носили заветни ковчег, Срби су, носећи скинију са телом оца народа, постајали актери миленијумима старог обреда. Иако су морала постојати погребна кола, она нису кориштена, већ је ковчег са телом ношен на рукама.[16] Носили су га искључиво припадници монашког реда, о чему сведочи списак имена, што указује на посебан симболички значај овог чина. То поређење са изабраним јеврејским народом, који је носио ковчег завета, било је симбол постојаности у вери и јединства српске нације. И у проповеди одржаној том приликом епископ Мојсеј Путник је говорио о Србима као о Новом Израиљу, о ковчегу са телом као ковчегу завета, пред којим сав православни српски народ треба да се уједини.[17] У том јавном спектаклу учесници су били како они који су ходили у поворци, тако и они који су је сачекивали и, посматрајући је, емотивно учествовали у њој. Митрополитово тело је у таквој конотацији постајало објекат репрезентације, над којим је заједница у патриотско-верском чину потврђивала јединство и верност.[18]

Распоред стајања у цркви је био исти као и током спровода. Епископ Мојсије Путник је са архимандритима и свештеницима служио литургију, затим опело, да би потом изговорио беседу на тему „Сыри быхѡм нѣстъ Оца“ (Сироти постадосмо, немамо Оца). Након тога је митрополитово тело, уз општу жалост и плакање, спуштено у гробницу. На оловној таблици, која је положена у гроб више главе покојника, забележен је следећи епитаф, са биографским подацима почившег митрополита: „Здѣ почиваетъ Преѡсященѣйшїй и Превосходителнѣишїй Господинъ Павелъ Ненадовичъ, восточнїя Цркве Греческаго Закона Православный АрхїЕпископъ Карловачкїй, в’ Сїрмїи и всего в’ державах Цесаро Кралевских обрѣтающагося Славено сербскаго и Валахїискаго Народа Митрополитъ и обойхъ Цесаро Кралевских Апостолическаго Величествъ Дѣиствителный Тайный Совѣетникъ, иже Епископствова в’ Карлщатѣ шесть лѣтъ и полъ, АрхїЕпископствова же девятъ надесятъ лѣтъ и единъ Мѣсяцъ, Престависа 15. дне мѣсяца августа в’ пятокъ, погребенъ тогожде месяца в’ недѣлю 31. дне в’ созданом отъ него соборномь храмѣ Святаго оца Нїколая 1768-го лѣта. Поживе всѣхъ лѣтъ 68мъ.“[19]



1. План Сремских Карловаца из 1747. године: 1) Нови митрополијски двор 2) Дворска капела посвећена Богородици 3) Дворска башта 4) Стари митрополијски двор 5) Црква Светог Николе, АСАНУК ПМС 204

1. Map of Sremski Karlovci from 1747: 1) New metropolitan court 2) Court chapel dedicated to the Holy Virgin 3) Court park 4) Old metropolitan court 5) Church of Saint Nicholas, АСАНУК ПМС 204

[17] AB, F. 400 Збирка „Serbica“, књ. 1, 242.

[18] Симић 2012: 65–76.

[19] Савремени превод текста са плоче дат је у: Петровић 1962: 190.

[20] Спецификација трошкова начињена након сахране показала је да су исплате вршене трговцима и занатлијама за материјал и шивење црне одеће, за припрему хране, за препарате за балсамовање тела, као и за услуге хирурга који је тај посао обавио, за дарове војницима који су парадирали на сахрани, свештеницима који су служили опело, епископском кувару и за милостињу убогима и затворенима. Плаћано је и мајсторима који су правили сандук, зидали гробницу, новосадском воскару, као и молеру Јакову Орфелину за израду 132 слике митрополитског грба, в. Точанац Радовић 2014: 219.

[21] Костић 1938: XXXIII–XXXV.

Натпис је представљао својеврсни вербални портрет у којем је језгровито приказан јавни, политички лик митрополита Ненадовића. Такви кратки текстови су били важни, јер не само да су код савременика чували сећање на личност преминуле особе већ су и код потомака стварали јасну и жељену представу о митрополиту.

Трошкови сахране митрополита Ненадовића изнели су на крају више од 10.000 форинти.[20] Ако се запитамо шта је послужило као модел за погреб митрополита Ненадовића, није лако дати одговор, пре свега, због недостатка информација о погребима српских архијереја у XVII и XVIII веку. Ако се његова сахрана упореди са погребима темишварских владика, постаје јасно да се у основи ради о идентичном моделу. Када је реч о сахрани епископа Георгија Поповића 1757. године, уочава се да су структура поворке и распоред учесника били исти као и приликом погреба митрополита Ненадовића.[21] Но, како су се сви они разликовали од старијег средњовековног церемонијала, чини се да одговор треба тражити у средњоевропским оквирима. Инсистирање на раскошности у контексту репрезентације племства јесте једно од општих места барокне елитне културе. Митрополит Ненадовић није био само архијерej, већ је носио и титулу тајног саветника владара, што га је аутоматски сврставало у ред племства. Отуда се чини да је његова сахрана обухватила оба сегмента – и онај репрезентативни племићки и онај политичко-црквени. Дакле, митро-

полит карловачки је сахрањен попут неког високог угарског прелата, рецимо, надбискупа острогонског и примаса Угарске, који је у својој личности обједињавао племићки и црквени сталеж, односно световну и духовну јурисдикцију.[22] Њихови погреби представљали су средство за презентацију политичког тела, односно моћи и значаја политичке институције коју су репрезентовали. Из тог разлога скоро и да нису постојале границе у употреби раскоши приликом њиховог погреба, штавише, она је постала мерило њихове величине.[23]

[22] Lechner 1986: 153.

[23] Симић 2012: 220–226.

ПОРТРЕТИ

Врло брзо након митрополитове смрти појавили су се његови графички портрети, који су настајали из двојаких разлога: најпре, као израз поштовања и неговања јавног сећања на његову личност, али и као прилика бакроресцима за добру зараду. Око 1770. године појавио се бакрорезни портрет, који је наручио јерej Василије Протич, а за који



2. Теодор Крачун, Јанош Филип Биндер, Портрет митрополита Павла Ненадовића, 1770, бакрорез, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi arcképcsarnok

2. Teodor Kračun, Janoš Filip Binder (János Fülöp Binder), Portrait of Metropolitan Pavle Nenadović, 1770, copperplate, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi arcképcsarnok

је цртачки предложак извео тада водећи српски сликар Теодор Крачун (1732–1781) (сл. 2). Он је у то време словио за најбољег српског сликара, а истакавши се и као врстан портретиста проналазио је клијентелу међу епископима.[24] По Крачуновом портрету је портрет на бакарној плочи изрезао и одштампао будимски бакрорезац Јанош Филип Биндер, а сва тројица актера се помињу на доњој маргини листа. Плоча је у међувремену изгубљена, а једини данас познати отисак чува се у Мађарском националном музеју у Будимпешти. Биндер је био познати мађарски бакрорезац, рођен у Пожуну 1736. године. Студирао је у Бечу, а од 1760. године био је насељен у Будиму, где је радио за локалне поручиоце. Тамо је на крају и умро 1811. године.[25]

Митрополит је приказан у овалном медаљону, допојасно, одевен у свечану архијерејску одежду, са камилавком на глави, жезлом у десној руци и напрсним крстом, који придржава левом руком. Медаљон, украшен флоралним орнаментима и олисталим гранама, које израстају из његовог подножја, постављен је на камени постамент, из кога израстају гране, које обухватају медаљон. На класицистички украшеном постаменту приказана су два спојена грба, повезана ланцем са крстом: на левој страни грб Карловачке митрополије, а на десној племићки грб породице Ненадовић. Са страна се налази натпис: „Павелъ Ненадо[вич]: архїепископъ и митрополитъ Карловач[ки]: и йхь Цеса[ро]: крал[евског] Величеств[а] Таиный Советник. Рожденъ в Унгариій в Будим[у]: лет[а]: 1701. во Архи Еп[ископа] произведенъ: 1749: Престав[и]: 1768: августа 15.“ Печат отиснут близу тог текста указује на то да је лист припадао библиотеци грофа Ференца Сечењија („Ex Bibl. Com. F. Szeche.“).[26]



3. Непознати сликар (по Василију Романовичу), Портрет митрополита Павла Ненадовића, средина XVIII века, уље на платну, Владичански двор у Сентандреји

3. Unknown painter (according to Vasilije Romanovič), Portrait of Metropolitan Pavle Nenadović, mid-18th century, oil on canvass, Episcopal Residence in Szentendre

[24] О Крачуновој биографији са пописом дела и исцрпном литературом в. Тодић 2013: 188–202.

[25] Давидов 2006: 237; Thieme, Becker 1910: 37. Детаљније о Биндеровој графичкој делатности в. György 1998.

[26] Давидов 2006: 373 (кат. бр. 155); Микић 2003: 225 (кат. бр. 31).

Чини се да је Крачун користио као предложак један очигледно распрострањени тип портрета, који је настао још у време када је Ненадовић био горњокарловачки епископ, између 1744. и 1748. године. Ненадовић је тада наручио свој портрет, претпоставља се, од украјинског сликара Василија Романовича, док је као митрополит био патрон Крачуну, који је такође израдио један од његових званичних портрета (сл. 3).[27] Данас се зна за два примерка – један у владичанској резиденцији у Карловцу, а други у Сентандреји. Оба у највећој мери понављају митрополитов став и изглед.[28] Одступање у иконографији од поменутог предлошка се уочава само у руци којом придржава крст, што је мања измена коју је Крачун увео на графичком листу. Остаје нејасно зашто је овај графички портрет до данас остао познат само у једном примерку, али је извесно да је настао као меморабилија на значајну личност почившег митрополита и да је бакрорезац Биндер могао да очекује зараду услед интересовања Срба за тај портрет. Не зна се скоро ништа о свештенику Василију Протичу, као ни о мотивима којима се водио приликом наручивања овог дела. Крачун је својим портретом почившег митрополита Павла Ненадовића створио политичку икону, која је могла да послужи за стварање чвршћег верског јединства, као и за патриотску мобилизацију Срба у Карловачкој митрополији. На исти начин како је то изведено приликом погреба, митрополитово тело је путем слике претворено у топос јавног сећања. На тај начин је искоришћено као елемент визуелне политике Српске цркве у Угарској, која се добрим делом заснивала на симболима као покретачима верских емоција код народа.[29]

Отприлике у исто време настао је још један, до скоро непознат портрет, који је у техници цртежа тушем и пером, на фином пергаменту, израдио Захарија Орфелин 1769. године и који се од 1772. године налази у поседу Ликовне академије у Бечу (сл. 4).[30] Захваљујући извештајима путника и истраживача-аматера, сазнало се средином XIX века за његово постојање, али му се потом у потпуности изгубио траг. Наиме, дело је 1842. године у библиотеци Ликовне академије видео Георгије Ј. Петровић, о чему је известио у будимском Српском народном листу, погрешно написавши да се ради о бакрорезном делу Захарије Орфелина.[31] Први и једини студијски текст о овом портрету је написао Боривој Чалић, који је у бечким новинама Wienerisches Diarium (бр. 25 од 25. марта 1772) пронашао једну забелешку, у којој се, између осталог, каже следеће: „Поред наведених дела, показана је Академији и Захарије Орфелина, рођеног Славонца, једна пером нацртана слика преминулог архиепископа његове нације. […] Цртеж који чини част Академији окачен је у соби целокупних цртежа, као споменик пажње према њему.“ Орфелин је цртеж 1772. године предао комисији Бечке академије као „пробно дело“ („Aufnahmstücke“) за пријем у чланство, о чему говори поменута новинска вест.[32]

Митрополит Павле Ненадовић је на њему приказан у десном полупрофилу, испотпојасно, у раскошној архијерејској одежди, са панакамилавком на глави, напрсним крстом на грудима и архијерејским штапом у левој руци. Изнад се налази балдахин, који га делимично наткриљује, док врпце са декоративном кићанком праве композициони баланс унутар слике. Представљен како благосиља посматрача, митрополитов смирени израз лица указује на духовну снагу и ауторитет архипастира. Ниједан елемент не указује на то да се ради о постхумном портрету. Фигура је смештена у декоративни и раскошни оквир, који се састоји из класичног репертоара акцесорних симбола, попут шкољки, рогова изобиља, декоративних барокних картуша и цветних аранжмана. У шкољци на врху уписани су ини-

[27] Васић 2013: 38.

[28] Микић 2003: 161 (кат. бр. 114, 115). О Василију Романовичу в. Тодић 2013: 106; Кучековић 2014: 606–608.

[29] Тимотијевић 1994: 296–309; Girardet 1998: 3–26.

[30] Димензије цртежа су следеће: ширина 34,4, а висина 46,6 cm. Лист се чува у Кабинету графике Ликовне академије у Бечу, под сигнатуром HZ 4253.

[31] Петровић 1842: 126. О овом портрету и проблемима који стоје у вези са њим писао сам на другом месту, в. Симић 2018: у штампи.

[32] Wienerisches Diarium, No 25, 25. März 1772, [5–6]. Цитат је наведен према преводу проф. др Мирјане Стефановић и у немачком оригиналу гласи: „Nebst der erwähnten Stücken zeigte Herr Zacharias Orphelin, ein gebohrner Sklavonier, der Akademie ein mit der Feder gezeichneter Bildniß des verstorbenen Erzbischof seiner Nation. […] Die der Akademie verehrte Zeichnung ward in dem Zimmer der gesammelten Zeichnungen, als ein Denkmal der Achtung gegen ihn, aufgehenket.“ В. Чалић 2015: 424.



4. Захарија Орфелин, Портрет митрополита Павла Ненадовића, 1768, цртеж (лавирани туш), Академија ликовних уметности – Графичка збирка, Беч

4. Zaharija Orfelin, Portrait of Metropolitan Pavle Nenadović, 1768, drawing (ink lavee), Academy of Fine Arts – Graphic Collection, Vienna

цијали „ПН“. Рам са портретом митрополита Ненадовића је, како је то већ било уобичајено у овој врсти портрета, смештен на декоративни камени постамент, украшен волутама и флоралним мотивима, док су са предње стране приказани повезани митрополијски и Ненадовићев племићки грб, са експликативним натписима на српском и латинском језику:

„Павелъ Ненадовичь, Православный Архіепископъ Карловачкій, Славено-Сербскаго и Валахіискаго Народа Митрополітъ, и обоих Цесаро-Кралевских Велич: Тайны Советникъ, Рожденъ 14. Јан. 1700. Преставился 15 Авг. 1768.

=

Paulus Nenadovics, orthodoxus Archi-Episcopus Carloviciensis, Nationis Illyricae et Valachicae Metropolita, ac utriusque Caesareo-Regiae Majestatis Consiliarius Intimus, natus 14 Januarii 1700. denatus 15. Augusti 1768.“

Два записа у дну листа разјашњавају проблеме ауторства и идејног порекла овог портрета. У доњем десном углу је ауторски потпис, који саопштава да је Захарија Орфелин нацртао овај портрет у Новом Саду 1769. године, што баца додатно светло и на биографске аспекте његовог деловања.[33] Још информативнији је запис у доњем левом углу – „Frantz Zumpe pinxit. Vindobonae 1765.“ – из којег се сазнаје да је

[33] Ово није први Орфелинов рад те врсте, јер је сличан извео још 1758. године у панегиричком делу посвећеном бачком епископу Мојсеју Путнику. Међу њима је значајно место заузимао и портрет самог владике у репрезентативном и декоративном алегоријско-симболичком раму. Ту је извео и први мали портрет митрополита Ненадовића, сместивши га између царског пара, Марије Терезије и Франца Стефана, в. Тодоровић 2010: 29–34.

Орфелин као предложак искористио митрополитов портрет који је извео Франц Цумпе у Бечу 1765. године, дакле, три године пре његове смрти. Данас тај портрет није познат, као ни копије, које су евентуално могле настати по њему. Вероватно се ради управо о оном портрету за који је митрополит Мојсеј Путник забележио у извештају Дворском ратном савету у Бечу да је пропао у великом пожару који је захватио Сремске Карловце 1788. године. Тада је изгорео и митрополитски двор, а Орфелинов цртеж је данас једини познати траг тог дела.[34]

Познато је да су поједини српски племићи и јерарси, као и богати грађани, ангажовали стране сликаре, најпре аустријске, а касније и мађарске, за потребе израде својих портрета. Помодност, као и недостатак добрих домаћих портретиста, условили су да српска елита прихвати средњоевропске концепте у јавној репрезентацији.[35o] То је погодовало и сликарима, јер су они најпознатији и најуспешнији добијали препоруке које су им отварале могућност за нове и боље плаћене послове. Један од таквих је био и Франц Цумпе (Frantz Zumpe), о коме се данас не зна много. Изузев тога да је био портретиста у Бечу, те да је 1777. године исплаћен за два портрета надвојвоткиња Кристине и Јозефе, бечки извори су веома шкрти.[36] Да је био тражен портретиста међу српском клијентелом, показала је Олга Микић, утврдивши да је управо он аутор „пурпурног портрета“ митрополита Јована Георгијевића из галерије архијерејских портрета митрополитског двора у Сремским Карловцима, као и његове реплике у владичанском двору у Вршцу. Наиме, митрополит Георгијевић је 1773. године наручио четири своја портрета од Цумпеа по цени од четрнаест дуката. Но, како је убрзо преминуо, не преузевши наручена дела, Цумпе се 1774. године обратио Илирској дворској депутацији с молбом да му Митрополија исплати уговорени хонорар и преузме завршене слике. После дуже преписке, у којој је титулисан и као „царско-краљевски дворски сликар“, читава ствар је разрешена у његову корист, а новац исплаћен из заоставштине покојног митрополита Георгијевића. Слике је из Беча у Карловце требало да донесу српски трговци, а од поменута четири примерка до данас су остала три сачувана.[37] С обзиром на познати ривалитет између митрополита Ненадовића и вршачког епископа Јована Георгијевића не треба да чуди што је и потоњи, након што је изабран за митрополита, одлучио да поручи своје портрете од истог сликара.[38]

У складу са обичајима тог доба, који су важили како на царском двору у Бечу, тако и на митрополитском двору у Карловцима, званични портрети владара су наручивани од најбољих сликара, а затим би они који би били оцењени као најподеснији послужили као предложак који је умножаван у сликаним и графичким техникама. Већина портрета митрополита Ненадовића има за идејни извор Крачунов портрет, док није позната ниједна копија Цумпеовог. То може да значи да је тај портрет брзо нестао те да није добио прилику да зажи-ви преко копија. Што се тиче преношења предложака, уобичајена пракса европских графичара је била да лик и фигуру портретисаног верно пренесу, док су по питању оквира и декоративних елемената имали више слободе. Често би креирали одређени симболичко-алегоријски оквир, који би незнатно варирали за различите портрете.[39] По представљеној фигури Орфелинов портрет припада допојасним портретима архијереја, типу који се појављује у првим деценијама XVIII века. Њих су махом радили страни мајстори, углавном средњоевропске провенијенције, а били су намењени ентеријерима владичанских резиденција, а касније и приватних грађанских домова. На њима су архијереји приказивани у свечаном парадном орнату и окружени инсигнијама.[40] Ипак, појава постхумних портрета није представљала потпуну новину, јер су се представе опела појављивале

[34] Димић 2017: 20.

[35] Васић 2013: 30. О патронаштву митрополита Ненадовића и његовом односу према Орфелину и другим уметницима в. Ибрајтер-Газибара 2009: 139–145.

[36] Vollmer 1947: 597.

[37] Микић 2003: 78–79. О аустријским сликарима као портретистима српске елите средином XVIII века упутно је погледати и Человски 2016: 121–122.

[38] Нинковић 2017: 334–338.

[39] Васић 2013: 48. О обрнутом процесу у којем су графички портрети служили као предложак за уљане слике в. Микић 1986: 50–52.

[40] Тимотијевић 1991: 154–155, 165; Микић 2005: 175–189; Рашајски 1953: 277–279.

изнад гробова српских архијереја и замонашених владара још од средњег века, по узору на библијске композиције, које су преко византијске уметности вероватно имале праузоре још у антици. На представе опела српских владара и епископа посебан утицај је имала старија књижевност, махом хагиографска.[41] Од новијих примера треба указати на пећког патријарха Јована (1592–1614), који је сахрањен у Великој цркви Пећке патријаршије и добио неку врсту „епитафиона“ – меморијалног обележја – у виду сликаног портрета.[42] Портрет који припада истом типу комеморативних, а да је из XVIII столећа, јесте онај са архијерејског трона из српске православне цркве у Острогону, на којем је представљен патријарх Арсеније Чарнојевић, а који је настао 1708. године, неколико година после његове смрти.[43] Постхумни, односно комеморативни портрет се у XVIII веку постепено измешта из простора храма у простор владичанског двора или манастирског конака, што је неминовно условило и поједностављивање старијих сложених иконографских образаца.[44]

*

Погреб митрополита Ненадовића је у својој основи представљао *translatio* из земаљског света у вечни живот, при чему је пут којим је тело ношено, од двора, као симбола овог света, па до цркве и гробног места, као вечног почивалишта, представљао понављање животног пута. Мојсеј Путник га у беседи назива „Оцем“, а све присутне „његовим сирочадима“, што говори о његовом месту у оквирима симболичне хијерархије српске заједнице. Приликом церемоније погреба митрополитово тело је истовремено било и субјекат и објекат репрезентације: субјекат, зато што је сахрањивано његово физичко, односно „природно“ тело, а објекат, јер се управо њиме репрезентовала институција коју је водио. Отуда је његово индивидуално тело уједно представљало и колективно тело, отприлике слично како је то објашњавала теорија о два краљева тела.[45] Инсигније и симболи изложени на сандуку или ношени у поворци указивали су на његово симболичко присуство, једнако онако како су тој функцији служили и за време његовог живота. Таква парада је имала врло јасну и одређену политичку конотацију са циљем јачања верског патриотизма код српског народа. Само присуство народа је означавало симболичку потврду лојалности институцији карловачких митрополита, коју је тело у поворци репрезентовало.

Митрополити су били највиши репрезенти српског народа пред владарским троном, па је јавно манифестовање верности народа било и очекивано. Не само у склопу комплекса јавних врлина поданика већ и по слову Привилегија, за чије се поштовање митрополит Ненадовић годинама упорно борио. Отуда је очигледно да се иза читавог церемонијала спровода и погреба митрополита Ненадовића налазио концепт политичке репрезентације, који се одигравао између појединачног и колективног тела. С обзиром на хронолошку повезаност догађаја, митрополитову смрт и појаву Орфелиновог и Крачуновог портрета, јасно је да се ради о питању репрезентације тела у контексту формирања јавног сећања. Иако се у нововековној култури проблем репрезентације тела обично доводи у везу са концепцијом друштвене моћи, постхумни портрет се неминовно мора поставити и у оквире колективног и индивидуалног сећања – посебно када је реч о телу карловачког митрополита, које је у политичком смислу симболизовало колективно тело православног народа у Угарској. Орфелин и Крачун су на својим цртежима представили то колективно политичко тело, односно један друштвени ауторитет XVIII столећа, који је за српски народ у Угарској представљао гаранта политичког и културног опстанка.

41 Ђурић 1968: 103–113.

42 Поповић 2003: 111.

43 Тимотијевић 1991: 160.

44 Тимотијевић 1991: 156; Тимотијевић 2008: 121–131; Belting 2002: 29–30.

45 Kantorovic 2012: 482–503.

Извори

Архив Војводине (АВ), F. 400 Збирка „Serbica“, књ. 1, 237–246.

Wienerische Diarium, Num. 80, Mittwoch 5. 10. 1768, непагинирано.

Петровић Г. Ј. 1842, *Нешто о художеству с кратким погледом на нас Србље*, Српски народни лист 16, 126.

Рајковић Ђ. 1884, *Митрополит Павао Ненадовић. Биографско-историјска слика*, Летопис Матице српске 137/1, 42–70.

Литература

Борозан И. 2006, *Култура смрти у српској грађанској култури 19. и првим деценијама 20. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд, 889–983.

Васин Г. 2010, *Вест о упокојењу митрополита Павла Ненадовића настојатељима фрушкогорских манастира*, Зборник Матице српске за историју 82, 133–136.

Васић К. 2013, *Портрети српских архијереја у Карловачкој митрополији (1690–1790)*, Нови Сад.

Вуксан Б. 1984, *Јован Исајловић млађи: „Кнез Милан Обреновић II на одру“*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, 99–115.

Давидов Д. 2006, *Српска графика XVIII века*, Београд.

Димић Ж. 2017, *Извештај Дворском ратном савету митрополита Мојсија Путника о пожару у Карловцима 1788*, Годишњак Завичајног друштва „Стара Бешка“ 4, 17–21.

Ђурић В. Ј. 1968, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института XI, 99–127.

Ибрајтер-Газибара Б. 2009, *Патронаштво митрополита Павла Ненадовића*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 37, 125–175.

Костић С. 1938, *Гробови епископа и грађана темишварских у православном српском Саборном храму темишварском: 1757–1838*, Темишвар.

Кучековић А. 2014, *Епископ Софронije Јовановић (1743–1757) и барокни културни модел у Пакрачко-славонској епархији*, Три века Карловачке митрополије 1713–2013, ур. Д. Микавица, Д. Његован, Сремски Карловци – Нови Сад, 601–610.

Микић О. 1986, *Графички портрети Срба XVIII века као предлошци за уљане портрете*, Српска графика XVIII века, ур. Д. Давидов, Београд, 49–53.

Микић О. 2003, *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад.

Микић О. 2005, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји*, Српско сликарство 18–20. века: одабране студије, Нови Сад, 170–198.

Нинковић Н. 2017, *Митрополит Павле Ненадовић*, Нови Сад.

Петковић С. 1951, *Збирка рукописа манастира Кувеждина, Дивше, Шишатовца и Гргетега*, Споменик САН 3, 3–87.

Петровић Д. К. 1962, *Митрополит Павле Ненадовић (1699–1768)*, Гласник СПЦ, 190.

Поповић Д. 2003, *Memoria патријарха Максима*, Поствизантијска уметност на Балкану, ур. Д. Давидов, Зборник Матице српске за ликовне уметности 34–35, 111–125.

Рашајски Р. 1953, *Галерија слика у Банатској епархији у Вршцу и манастиру Месићу*, Рад војвођанских музеја 2, 277–282.

Руварац Д. 1927, *Српски народи сабори 1774. и 1781. године и Тестаменти Митрополита Мојсија Петровића и Павла Ненадовића*, Нови Сад.

Симић В. 2010, *Сава Текелија: патриота, просветитељ и добротвор на размеђи XVIII и XIX века*, Сава Текелија: велики српски добротвор, ур. В. Симић, С. Мишић, Нови Сад, 15–105.

Симић В. 2012, *За љубав отаџбине: патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад.

Симић В. 2018, *Захарија Орфелин и Ликовна академија у Бечу (Addenda et corrigenda)*, у штампи.

Тимотијевић М. 1991, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, Западноевропски барок и византијски свет, ур. Д. Медаковић, Београд, 147–174.

Тимотијевић М. 1994, *Уметност и политика: портрет Јосифа II на иконостасу Теодора Илића Чешљара у Мокрину*, Зборник Филозофског факултета у Београду, Серија А: Историјске науке XVIII, 283–309.

Тимотијевић М. 2006, *Рађање модерне приватности: приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд.

Тимотијевић М. 2008, *Манастир Крушедол*, II, Београд – Нови Сад.

Тодић Б. 2013, *Српски сликари: од XIV до XVIII века*, 1–2, Нови Сад.

Тодоровић Ј. 2005, *Концепт приватног на позорници јавног – приватни живот на митрополитском двору у 18. веку*, Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, прир. А. Фотић, Београд, 124–137.

Тодоровић Ј. 2010, *Ентитет у сенци: мајирање моћи и државни спектакл у Карловачкој митрополији*, Нови Сад.

Точанац Радовић И. 2014, *Реформа Српске православне цркве у Хабзбуршкој монархији за време владавине Марије Терезије и Јосифа II (1740–1790)*, рукопис докторске дисертације, Београд.

Чалић Б. 2015, *Захарија Орфелин у Бечком дневнику 1772. године*, Љетопис Српског културног друштва „Просвјета“, ур. Ч. Вишњић, Загреб, 422–426.

Человски А. 2016, *Политика репрезентативности и портрет Андреје Андрејевића из Велике Ремете*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 44, 115–129.

*

Belting H. 2002, *Repräsentation und Anti-Repräsentation: Grab und Porträt in der frühen Neuzeit*, Quel corps? Eine Frage der Repräsentation, Hrsg. H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München, 29–52.

Belting H. 2011, *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton University Press.

Chrościcki J. 1998, *Ceremonial Space*, Iconography, propaganda, and legitimation, ed. A. Ellenius, Oxford University Press, 193–216.

Girardet R. 1998, *The Three Colors: Neither White Nor Red*, White Realms of Memory: The Construction of the French Past, Vol. 3, Symbols, ed. P. Nora, Columbia University Press, 1–26.

György R. 1998, *Grafikatörténeti tanulmányok: fejezetek a magyar vonatkozású grafikai ábrázolások múltjából*, Budapest.

Hengerer M. 2007, *The Funerals of the Habsburg Emperors in the Eighteenth Century*, Monarchy and Religion. The Transformation of Royal Culture in Eighteenth-Century Europe, ed. M. Schaich, Oxford University Press, 367–394.

Kantorovic E. H. 2012, *Dva kraljeva tela: studija o srednjovekovnoj političkoj teologiji*, Beograd.

Kneidinger M., Dittinger P. 2007, *Hoftrauer am Kaiserhof, 1652 bis 1800*, Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung, Hrsg. I. Pangerl, M. Scheutz, T. Winkelbauer, Innsbruck, 529–572.

Lechner G. M. 1986, *Das geistliche Porträt. Ein typengeschichtliche Bestandsaufnahme aus Göttweiger Sammlung*, Stift Göttweig.

Marek K. 2007, *Überschuß und Dauer. Bildkörper als Topoi des Politischen bei Agamben und Kantorowicz*, Inszenierungen der Politik: Der Körper als Medium, Hrsg. P. Diehl, G. Koch, Paderborn, 27–54.

Matsche F. 1981, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI: Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des "Kaiserstils"*, Berlin.

Thieme U., Becker F. 1910, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, IV, Leipzig.

Vollmer H. 1947, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 36, Leipzig.

FUNERAL AND THE POSTHUMOUS PORTRAIT OF METROPOLITAN PAVLE NENADOVIĆ: DRAWINGS BY TEODOR KRAČUN AND ZAHARIJA ORFELIN

The question regarding the funeral of the metropolitans of Karlovac in the 18th century has only sporadically been on the agenda of the Serbian historiography. Most of the published sources dealt with the description of the funerals of the bishops of Timisoara which then served as a source for the study and understanding of this issue. The later-date researchers mostly focused on the rite carried out during the funeral of the Serbian bishops in the 18th century, starting from the concepts of the Baroque culture's theatrics, and as a comparison they used similar Catholic ceremonies from the 17th and the 18th centuries. The funeral of Metropolitan Pavle Nenadović in 1768 had the form of a Baroque manifestation filled with political symbolism while his body was at the same time both the subject and the object of the representation. The insignia and symbols displayed on the coffin or carried in the procession marked the symbolic presence of the metropolitan, just as they used to serve that function during his life time. Such a parade had a very clear and specific political connotation with the aim to strengthen the religious patriotism among the Serbian population. Just the very presence of the people marked a symbolic confirmation of the loyalty to the institution of the metropolitans of Karlovac which the body in the procession represented.

Despite the fact that this concerned one of the most important and most influential persons of that time, not a lot of data have been preserved as to what this event looked like. The only kept description provided by Zaharija Orfelin, as well as the drawings made by him and Teodor Kračun, explain the concept of the episcopical representation in the context of the culture of remembrance. The goal of the funeral in which the funerary body of the metropolitan was taken through Sremski Karlovci, as well as the posthumous representations in which it was shown, was to strengthen his image in the collective memory. Taking into consideration the chronological links between the events, the death of the metropolitan and the Orfelin's and Kračun's portraits, it is clear that this is about the representation of the body in the context of creating public remembrance. Although the issue related to the representation of body is usually linked within the modern history's culture with the concept of social power, the posthumous portrait must unquestionably be put within the frameworks of the collective and individual memories. This particularly refers to the body of the metropolitan that in the political sense of meaning symbolised the collective body of the orthodox nation in Hungary, which precisely Orfelin and Kračun represented in their drawings.

*Мирослава М. Костић**

Институт за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду

Олтарска преграда цркве Светог Николе у Сремској Каменици**

* mkostic@f.bg.ac.es

** Истраживања која су била неопходна за настанак овога рада обављена су средствима добијеним са пројекта Матице српске *Црквено сликарство касног барока у Карловачкој митрополији.*

[1] Улић 1981: 29.

[2] Улић 1981: 99.

[3] Улић 1981: 29–30.

Апстракт: *Градња цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици започела је 1737. године ктиторством Живана Црногорца, протопрезвитера карловачког, и настојанијем Диме Костића, карловачког трговца, и његове супруге Ане. Олтарска преграда, која је завршена 1752–1753. године, после четрдесет година замењена је новом. У тефтерима храма је записано да су иконостас и певнице 1793. године наручени од дуборесца Марка Вујатовића, житеља футошког. За осликавање и позлаћивање олтарске преграде црквена општина је ангажовала браћу Стефана Гавриловића, сликара, и Илију Гавриловића, позлатара. Распоред је изведен у духу развоја иконостаса као вишестратне олтарске преграде. Изразитим хоризонталама подељен је у три зоне, али у перфорацији и облику медаљона јасно су изражена нова схватања.*

Целокупни програм каменичке олтарске преграде цркве Рођења Богородице, развијан од сокла у приступној зони, преко царских двери закључно са Распећем, сценама Страдања и пророцима, на завршници, исказује јасну литургијску намену и указује на жртвени карактер богослужења. Сликани репертоар сведочи о пуној победи западњачке оријентације у српском сликарству. Не само иконографски већ и стилски, Гавриловић је укључен у оне токове српске уметности који су наше мајсторе незадрживо водили до нових подстицаја и узора.

Кључне речи: *црква Рођења Богородице у Сремској Каменици, олтарска преграда каменичке цркве, Марко Вујатовић, Стефан Гавриловић, илустроване библије, Филип Андреас Килијан, неокласицистичка схватања, барокна традиција*

Градња српске православне цркве посвећене Рођењу Богородице у Сремској Каменици започела је, на месту ранијег храма Ваведења Богородице, 1737. године ктиторством Живана Црногорца, протопрезвитера карловачког, и настојанијем Диме Костића, карловачког трговца, и његове супруге Ане.[1] Из записа уклесаног на каменој плочи на западној страни звоника сазнајемо да је време до 1745. године представљало прву фазу градње овог монументалног здања.[2] Друга фаза одвија се до освећења храма 8. септембра 1749. године, када је добио барокни звоник, патос и прозоре. Све до овог степена градње трошкове је сносио ктитор Живан Црногорац Хајдаревић Бајац, познати увезивач и обновитељ књига, уважена личност, повереник највећих црквених достојанственика, народни посланик и црквени дародавац.[3] Трећа фаза, која је подразумевала дограђивање и украшавање цркве, започела је 1751. године након смрти ктитора и трајала веома дуго услед недостатка средстава. Црква је до већих финансија дошла 1757. године прилозима верника, када су наручени мајстори, који су покрили кубе и звоник пирамидалним крововима од ситне шиндре.

Црква Рођења Богородице је једнобродна грађевина, изграђена у духу српске традиционалне архитектуре са елементима барока.



1. Иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Петроварадин)

1. Iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

Споља петострана олтарска апсида засведена је полукалотом, док припрату од наоса одвајају стубови, међусобно спојени луковима. Куполу носе четири слободна ступца, споља је украшена лименом капом у барокно-класицистичком духу. Фасаде су зидане опеком и каменом, украшене кордонским венцима и двоструким фризом неједнаких слепих аркада. Уз западно прочеље дозидан је средином XVIII столећа камени троспратни звоник са тремом и барокном капом. У време настанка каменичке цркве процес барокизације српске архитектуре на подручју Карловачке митрополије већ је био прилично одмакао. Духовно наслеђе које су Срби са собом донели на нову територију имало је црквено обележје, а уметност као облик тог наслеђа имала је карактер позног српсковизантијског стила.[4] Међутим, српска уметност није могла остати изолована. Била је изложена снажним утицајима барокног Запада, прихватајући новине заобилазним путем, преко барокизиране украјинске уметности.[5] Каменичка црква не представља једини пример повремених победа традиционалистичких схватања у српској архитектури. Оваква сећања на стару архитектуру, сећања на извесне модификације постморавске архитектуре, ређе и рашке групе, честа су на низу манастирских храмова насталих у току XVIII века: у цркви

[4] Медаковић 1988: 61–65.

[5] Медаковић 1971: 179–192; Медаковић 1988: 25–37.

Светог Николе у Нерадину, Светог Петра и Павла у Сремским Карловцима, Светог Николе у Иригу, цркви манастира Беочина, Војловице, Грабовца, Шишатовца, Пакре, Лепавине, Бођана.[6]

Ктитор каменичке цркве, Живан Црногорац, тестаментом је обавезао своје наследнике, кћер Ану и зета Диму Костића, да добијени новац од продаје његове куће у Сремским Карловцима приложе за украшавање иконостаса и олтарског простора.[7] За осликавање темпла, наручено још 1750. године код неког Немца из Новог Сада, ангажовани су Јов Василијевић, мајстор који ће судбоносно преокренути токове српске уметности, и његов помоћник Василије Остојић. Олтарска преграда је завршена 1752–1753. године, а полукалота олтарске апсиде и свод наоса цркве 1754. године.[8]

Каменичка црква је често плављена, што је утицало на процес труљења и пропадања иконостаса. То су и били разлози због којих је црквена општина одлучила да после четрдесет година замени стару олтарску преграду новом. У тефтерима храма је записано да су иконостас и певнице 1793. године наручени од дуборесца Марка Вујатовића, житеља футошког.[9] Марко Вујатовић је раних деведесетих година XVIII столећа био ученик Аксентија Марковића, који је са братом Арсенијем и оцем Марком Гавриловићем, основао прву домаћу дрворезбарску радионицу у Новом Саду, најугледнију у Карловачкој митрополији.[10]

Иконостас каменичке цркве представља високу и развијену олтарску преграду, складних пропорција, хоризонтално, таласастим архитравима издељену на три зоне, а слободним стубовима и пиластрима на девет трака, вертикално. На темплу су укомпоновани простори за педесет и једну икону, а међупростори су богато испуњени перфорираним дуборезом. Као и на осталим олтарским преградама с краја XVIII и почетка XIX века, преовлађују биљни орнаменти: руже, у гирландама или као врежа, која обавија канелиране стубове са коринтским капителима, винова лоза са грожђем или само лист, увек компонована са пшеничним класјем, као евхаристични симболи, храстово, ловорово и стилизовано лишће, сплетено у гирланду, која виси или чини оквир иконе, акантусово лишће облаже пиластре и волуте, стилизовани балдахини су изнад двери.

Резбарија иконостаса, наглашене симетрије и јасне издељености, лишена је барокне претераности. Марко Вујатовић је показао смисао и осећање мере за количину и врсту орнамената.

Каснобарокно дрворезбарство било је одређено оквирима културно-политичких промена доба Јосифа II, које су обележиле последње деценије XVIII столећа. Уметници прихватају и спроводе идеје просветитељских реформи и усвајају начела неокласицизма, који у дрворезбарство продиру брже и директније него у још увек упорно истрајавање каснобарокног сликарства. Дрворезбари постају отворенији према естетици бечког неокласицизма, примењују сведенију естетику, уводе симетрију у компоновање, враћају квадратни формат иконама, значајно повећавају димензије и редукују број икона на олтарским преградама.[11]

У уређењу унутрашњости православног храма и визуелне презентације његове ритуалне симболичне топографије, чији је контролисани изглед био у домену карловачких митрополита и надлежних епископа, дрворезбарија добија изузетно важно и истакнуто место и у садејству са различитим уметничким дисциплинама довешће ентеријер православне цркве у јасан и препознатљив изглед, установити модел по коме ће се надаље уређивати православни храмови. Повезаност архитектуре, сликарства и дрворезбарства створила је нову барокну естетику. Дошло је до синтезе

6 Матић 1973: 163, 167; Матић 1974: 125; Матић 1975: 90, 92; Медаковић 1980: 165–183.

7 Руварац 1909: 42–61.

8 Улић 1981: 53–62.

9 Улић 1981: 69.

10 Коларић 1966: 43; Гавриловић 1954: 243; Кулић 2007: 99–121.

11 Кулић 2007: 136–138.

свих уметности у естетском принципу познатом у бароку као *Gesamtkunstwerk.*[12] Дрворезбар је био упознат са величином иконостаса и будућим иконографским садржајем, који ће преузети сликари и изразити у ликовној форми. Целина унутрашњости храма се дефинише као јединствен простор, обликован по идеји сажимања знања и вештина, где све уметности доприносе општем утиску и јединственој сцени барокног ритуала.

За осликавање и позлаћивање олтарске преграде цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици црквена општина је ангажовала браћу Стефана Гавриловића, сликара, и Илију Гавриловића, позлатара. Још док је завршавао послове, нешто мањег обима, у Нештину, Стефан Гавриловић је 27. августа 1800. године потписао уговор за сликарске радове у каменичкој цркви.[13] Уговор је био од изузетне важности, јер је то био први самостални уговор који је Стефан Гавриловић склопио за један велики посао.

Стефан Гавриловић, уметник коме припада важно место у развоју српског барокног сликарства, био је водећа личност генерације која се јавља крајем XVIII века и чија се делатност протеже и на прве деценије XIX столећа.[14] Рођен је, претпоставља Новак Радонић, у Молу, у Бачкој.[15] Касније се са својим братом Илијом, богатим трговцем, позлатаром, а вероватно и сликарем, који му је у уметничким пословима био најближи сарадник, настанио у Сремским Карловцима, где су стекли велики углед и још веће имање.[16] У Карловцима је држао једну од последњих сликарских радионица, у којој су се школовали млади уметници: Димитрије Ђурковић, Георгије Бакаловић, Петар Николајевић Молер, а вероватно и Димитрије Братоглић.

О поштовању које је уживао сведочи и то што је у Карловцима и другим местима често биран за кума, био је члан црквеног одбора Доње цркве, а 1791. године заједно са братом Илијом присуствовао је оснивачком скупу карловачке гимназије, у чији су фонд браћа приложила две стотине форинти. У периоду између 1816. и 1820. године био је и старатељ гимназије. Сачувано је доста архивских података о његовим имовинским пословима.[17]

Велику наклоност је показивао према устанку у Београдском пашалуку. Године 1804. послао је устаницима две своје заставе, а 1807. трећу. Прве две су поклоњене Карађорђу, а трећа војводи Соколске нахије – хаџи Мелентију Стефановићу.[18] Заставе су у револуционарном периоду замениле црквене барјаке. Сликајући грбове на њима, Гавриловић се послужио Џефаревићевом *Стематографијом* и њеним хералдичким делом.[19]

Овај карловачки сликар био је у присном пријатељству са Доситејем Обрадовићем, о чему сведочи њихова преписка.[20] Дугогодишње пријатељство склопљено је седамдесетих година XVIII столећа, када је Доситеј боравио у Карловцима као приватни васпитач синовца митрополита Викентија Јовановића Видака.[21] Доситеј је желео да са овим образованим уметником оснује друштво за штампање и растурање књига, а од добијених прихода би се подигла школа у оном делу српског народа који је за тим имао највише потреба. У свом последњем писму 1811. године Доситеј предлаже Стефану Гавриловићу да објави Фенелоновог *Телемаха*. *Телемах* у преводу Стефана Живковића изишао је 1814. године, када и књига *Стихи о воспоминанији смерти* Јована Рајића у Будиму.[22]

У почетку своје каријере изводио је мање црквене поруџбине, док је олтарске преграде радио са угледнијим и искуснијим сликарима – Григоријем Давидовићем Општићем иконостас у Кузмину, са

[12] Bauer 1992.

[13] Батавељић 1954: 151–152; Улић 1981: 71, сл. 156; Тодић 2013: 141.

[14] О делатности Стефана Гавриловића в. Батавељић 1954: 139–169; Батавељић 1967: 409–415; Коларић 1965: 89–90; Васић 1978: 91–93; Медаковић 1980: 141–142; Коларић 1966: 8–9, 45, 48, 49, 50–52, 55–57, 62–65, 78–79, 85–89, 99, 98–99, 92–94, 107–110, 147–149; Тимотијевић 1996: 121–122; Тимотијевић 2007: 273–303; Тодић 2010: 475–485; Тодић 2013: 139–150.

[15] Васић 1978: 91.

[16] Кућа Стефана Гавриловића се налазила у Јарковачкој улици бр. 604 (данас Митрополита Стратимировића 38), у суседству Јакова Орфелина, в. Васић 1978: 135.

[17] Тодић 2013: 139.

[18] Батавељић 1954: 139–169, посебно147; Коларић 1960: 65–68, посебно 65, 66.

[19] Петровић 1954: 142.

[20] Обрадовић 1899: 70–71, 104, 113–117, 122–124, 126–127, 129–131; Обрадовић 1961: 276, 299–302, 308–309, 311–313, 344–345.

[21] Костић М. 1952: 61–65.

[22] Симић-Миловановић 1935–1936: 114–123; Коларић 1965: 65, 90.

Јаковом Орфелином олтарску преграду цркве у Јарку. Сарађивао је можда и са Јованом Пантелићем и Константином Лекићем. Судећи према сачуваним уговорима, био је веома плодан уметник.[23]

Свој посао сликара започиње композицијама, темама које више никада неће поновити, нарученим од стране митрополита Мојсеја Путника, *Гај Муције Сцевола пред Порценом* и *Краљица Томирида са Кировом главом*, рађеним према истоименим графичким листовима Питера Паула Рубенса.[24] Сачувана је *Краљица Томирида са Кировом главом*, док је друга слика страдала у пожару који је захватио митрополијски двор у Карловцима 1788. године. Оне се могу схватити као патриотски *exemplum virtutis*, заснован на неостоичком тумачењу патриотизма као основне јавне врлине.[25]

Украшавању иконостаса храма Рођења Богородице у Сремској Каменици, како је већ наглашено, Стефан Гавриловић је приступио одмах по потписивању уговора. Уметник и његов брат Илија су се обавезали на то да позлате и осликају олтарску преграду, „певнице и два чирака за суму од 3.500 форинти, стан, дрва, ћумур, 30 акова вина и 2 акова ракије“.[26] Браћа су посао завршила на време и исплаћена су средином 1803. године.

Распоред је изведен у духу развоја иконостаса као вишеспратне олтарске преграде.[27] Изразитим хоризонталама подељен је у три зоне, али у перфорацији и облику медаљона јасно су изражена нова схватања. Подела на хоризонталне зоне присутна на олтарским преградама Карловачке митрополије устукнуће током шесте деценије XVIII столећа пред наглашеним истицањем средишње осе, која повезује царске двери са великим крстом на врху иконостаса. Та нова структура, која напушта хоризонталност као принцип грађења и уводи централну вертикалу, владаће олтарским преградама све до последњих деценија XVIII века. Ова вертикала доследно је обавезивала дрворезбаре, који су одређивали величину олтарске преграде, број икона и будући иконографски садржај, који ће преузети сликари и представити у ликовној форми.

У првој зони су престоне иконе Свети Симеон Српски, Свети Никола, Богородица, Христос, Свети Јован и Свети Сава, са одговарајућим сценама у соклу, које су уводиле у сложени идејни програм. Икона испод Светог Симеона Српског недостаје, затим следе испод Светог Николе – Сретење, испод Богородице – Успење, испод Христа – Исцељење раслабљеног, испод Светог Јована – Крштење и испод Светог Саве – Васкрсење Лазарево. Тематски репертоар сокла у распореду одступа од уобичајених принципа. Две литургијске теме, преузете из циклуса Христових чуда, Васкрсење Лазарево и Исцељење раслабљеног, представе су којима се прославља Христова моћ и љубав, оне су потврда његове месијанске улоге и у оквиру верске пропаганде истичу величање саме цркве као институције која побеђује грех и Сатану.[28] Васкрсење Лазара, „приповест која редовно улази у зборнике недељне проповеди“, припада есхатолошкој тематици српског барокног сликарства.[29] Поред представа чуда Христових, сликар је у соклу поставио празничне сцене: Сретење, Успење и Крштење. Улазак у Јерусалим је смештен изнад јужних двери, а остале иконе из циклуса Великих празника – Преображење, Вазнесење, Васкрсење и Силазак Светог духа – распоређене су у доњем делу друге зоне иконостаса.

У празничним сценама призори из Христовог живота схваћени су као поука верницима и илустрација су јеванђељског текста. Христос је смештен у амбијенте у којима је учинком светла и психолошком обрадом, као и средствима иконографских ознака изра-

[23] Тодић 2013: 139–150.

[24] Тимотијевић 2007: 273–309.

[25] Matsche 1981: 263–266; Тимотијевић 2007: 306.

[26] Улић 1981: 71.

[27] Најопширније студије развоју олтарских преграда посветили су: Konstantynowiz 1939; Ћоровић-Љубинковић 1965: 8–28; Бабић 1975: 3–49; Михаиловић 1969: 203–233; Иконостас 2000: 5–711.

[28] Schiller 1971: 162.

[29] Тимотијевић 1996: 427.



2. Васкрсење Лазарево, сокл, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Петроварадин)

2. Resurrection of Lazarus, socle, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

жено његово натприродно послање. Барокна иконографија Великих празника у српској уметности израз је општег процеса утицаја реторике и литургијских текстова на сликарство.[30] Западноевропски графички предлошци, који су били познати барокној уметности православног света, послужили су као узор за формална решења представа. Међутим, њихов одбир био је заснован „на реформисаној православној теологији негованој у Могиљанској духовној академији, затим и у придворном проповедничком кругу Петра Великог“.[31] Овакав начин прихватања нове иконографије поштовала је већина барокних сликара, а није се битније изменио ни касније у делима уметника школованих на Бечкој академији.

Укључивање представа Великих празника у тематски репертоар и програм српских иконостаса десило се на територији Карловачке митрополије половином XVIII века. Поред тумачења теолошких догми, представе Великих празника су првенствено исказивале мистерију евхаристије, чина Христовог откупитељског дела, знак његове трајне присутности међу људима и чинилац заједништва његових хришћанских следбеника.[32]

На представи Сретења примењена је западњачка иконографско-композициона схема. Историја празника Сретења има теолошке основе у Лукином јеванђељу (Лука 2, 22–40). По прописима Мојсијевог закона, према којем су сви првенци припадали Богу (Ис. 13), сиромашни родитељи доводе у храм Христа, свог прворођеног сина, и приносе пар грлица као скромну, али обавезну жртву Богу. Празником Сретења обележава се Христово увођење у цркву, а догма о његовој двојакој природи потврђује се сведочењем Симеона Богопримца и пророчице Ане.[33] Призор Сретења, једна од основних хришћанских свечаности, на иконостасу каменичке цркве у први план истиче Симеона Богопримца, коме је проречено „да неће видети смрт пре него што види Христа Господњег“. Светац, у чијим рукама лежи Христ, у надахнућу, прожет занесеним веровањем, обзнањује долазак Спаситеља. Иза је пророчица Ана и један човек, са десне стране су представљени Христови родитељи, Богородица и Јосиф.

Након представе Сретења следи свечано интонирана композиција Успења. У средини на одру лежи Богородица. Лево су распоређени апостоли, мирно посвећени богослужбеном ритуалу, иза

[30] У српској уметности XVIII века иконографија Великих празника угледала се на поствизантијске узоре, који се касније, под утицајем нових формулација, однегованих у украјинској уметности, постепено преобличавају, в. Тимотијевић 1989: 96.

[31] Тимотијевић 1989: 95.

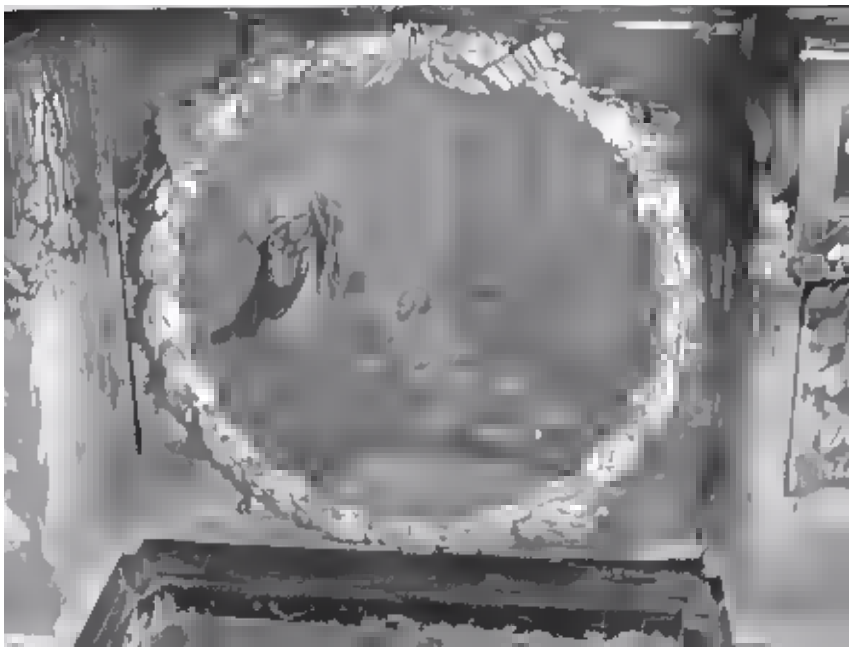
[32] Тимотијевић 1989: 95–132.

[33] Schiler 1971: 102.



3. Успење Богородице, сокл, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Петроварадин)

3. Assumption of Virgin Mary, socle, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)



4. Исцељење раслабљеног, сокл, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Петроварадин)

4. Healing of the Impotent Man, socle, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

одра стоје архиепископи. Сличност са западноевропским начином приказивања Богородичине смрти исказана је одсуством горњег дела композиције. Канонски текстови о успењу Богородице не говоре. Описују га предања забележена у легендама и апокрифима. Крај живота Богородице црква тумачи Успењем, које је симбол њене телесне неуништивости, чин њене победе над смрћу. Традиционална композициона схема Успења Богородице, под утицајем барокног маријанског проповедништва, добро позната српском богословљу, реинтерпретирана је у представу на којој је приказана Богородичина смрт и њено телесно вазнесење у небо. Због тога што протестантска теологија, прихваћена из апокрифних списа, није признавала Богородичино телесно вазнесење, тема постаје једна од најактуелнијих тачака полемичких расправа. У барокној еклезиологији композиција је имала тријумфално значење, тумачена је као победоносна црква – *ecclesia triumphans*.[34]

[34] Тимотијевић 1989: 124–127.

Иако је каменичка црква посвећена Рођењу Богородице, ово је једина сцена са догађајем везаним за њу. Барокно поштовање Богородице, заштитнице и посреднице, чији је култ као област побожности у Хабзбуршкој монархији имао повлашћено место и био веома развијен,[35] такође је често мета оштрих напада просветитељске критике.

Због пренаглашеног истицања Богородичиног заступништва и њеног места у економији спасења, чиме је, како се сматрало, смањен значај искупитељске улоге самога Христа, просветитељска критика заузела је негативан став, у чијој основи је лежала сложена мотивација према Богородичиним празницима, посебно према Покрову пресвете Богородице и учењу о Богородичином непорочном зачећу. Учење о непорочном зачећу остаје актуелно све до последњих деценија XVIII века, када га просветитељска критика постепено потискује,[36] а доводи се у питање средином XIX званичним одбацивањем православне цркве, постајући једна од кључних доктринарних разлика између католичке и православне цркве.[37]

Просветитељска критика, нападајући пренаглашено истицање Богородичине заступничке улоге и доводећи у питање неке, већ традиционалне, маријанске привилегије, као што је непорочно зачеће, са становишта историје догми, целом том раздобљу даје обележје „изразитог мариолошког регреса“.[38]

На композицији Крштења представљен је Христос, који стоји у плићаку, вода му досеже до половине листова. Преклопљеним рукама изражава као Богородица у Благовестима сагласност са Божијом вољом. Јован Крститељ држи руку испружену изнад његове главе, у којој му је шкољка, из које полива воду на Христа. Сценом је дословно илустровано учење о крштењу поливањем. У горњем делу насликан је само голуб Светог духа. Одсуство Теофаније[39] и приказивање само голуба Светог духа произлази из тумачења свете тајне у духу декрета и одлука Тридентског сабора.[40] Представе које редукују догађај Крштења на Исуса Христа и Јована Крститеља, приказиване паралелно са композицијама Крштења, на којима се сликају сва три лица Свете Тројице, појављују се у српској барокној уметности посредством графичких илустрација у западноевропским библијама. Анђели у сценама Крштења сликани су под утицајем предложака из *Библије* Јана Фишера Пискатора. Њихово присуство у библијама Кристофера Вајгла и Филипа Андреаса Килијана је изостављено.

Икона из циклуса Великих празника Христов улазак у Јерусалим постављена је, како је већ наглашено, изнад јужних двери. Композиција је уобличена према „неокласицистичким схватањима библијске археологије“. Представом се илуструје прича поменута у сва четири јеванђеља: Матеја XXI, 1–9; Марко XI, 1–10; Лука XIX, 29–38; Јован XII, 12–15. Гавриловић је насликао тренутак испред улазне јерусалимске капије. Истицање градске капије у позадини указује на „тријумфални карактер представе и њену чврсту везу са барокним владарским ентратама. Иконографија свечаних владарских улазака у град и Христов улазак у Јерусалим биле су чврсто испреплетене још од најранијих времена, а ова веза је у барокној уметности још више оснажена. У оба случаја је алегорезом исказивана идеја о судији и обновитељу древне куће Израела“.[41] На сцени каменичког иконостаса Христос јаше на магарцу у пратњи апостола, једном руком благосиља, а другом води магарца. Испред је јеврејски народ, који га дочекује, препознајући цара израиљског. У другом плану појављују се архитектонски елементи насликани са циљем да што веродостојније географски и временски одреде

35 Тимотијевић 1996: 339–361.

36 Захарија Орфелин у *Представци Марији Терезији* наглашава да православна црква сматра да је само Христос безгрешно зачет и ослобођен прародитељског греха, в. Орфелин 1972: 87.

37 То је била последица проглашавања овог учења за догму од стране Католичке цркве 1854. године, в. Поповић 1980: 256–261.

38 Coreth 1959: 69–70; Вуксан 1995: 85–86.

39 Празник Крштења у православној цркви се прославља као Теофанија, тако да се на представама сликају сва три лица Свете Тројице, в. Тимотијевић 1989: 104.

40 О тумачењу свете тајне крштења и дубоких трансформација које су представе Крштења претрпеле у барокној иконографији српског сликарства XVIII века в. Тимотијевић 1989: 103–107.

41 Тимотијевић 1989: 109–110.

догађај.[42] Супротстављање светлих и тамних површина, на начин изворно протумачен у западноевропском сликарству, истиче симболично значење поетичко-реторичког наглашавања добра и зла. У зборнику недељних проповеди Лазара Барановича *Меч духовный* Христов тријумфални улазак у Јерусалим, као владара и првосвештеника, протумачен је као пролог Христових страдања.[43]

Иконе Преображења, Вазнесења, Васкрсења и Силаска Светог Духа припадају другој зони олтарске преграде.

У центру иконе Преображења стоји Христос на врху Тавора, бочно Мојсије и Илија на облацима, доле су распоређени апостоли. Све фигуре, осим Христове, дате су у покрету. У барокној уметности долази до напуштања традиционалног приказивања Христа окруженог мандорлом и у тежњи да се искаже учење о мистичној светлости преображеног Бога, у представу се укључује светлост као симбол,[44] такође и облак, познато средство барокне иконографије, којим се исказује повезаност небеских догађаја са земљом.[45] На популарност оваквог начина представљања утицале су графичке илустрације из *Библије Екшије*, у којој је догађај представљен два пута – једном према Јеванђељу по Матеју (XVII, 5), а други пут према опису јеванђелисте Марка (IX, 8), где Христос стоји на врху Тавора, за шта се, сликајући Преображење, определио Стефан Гавриловић.[46]

У српском барокном сликарству представе Вазнесења полазе од старих иконографских решења доследно поштованих у популарној уметности XVIII столећа,[47] временом обогаћујући се, под утицајем барокног проповедништва, новим детаљима. На каменичкој олтарској прегради догађај је представљен као драматична сцена са позоришном поделом простора. У доњем делу композиције су апостоли, који, гестикулирајући, гледају према небу, док је Богородица, чије присуство сведочи о истинитости дешавања, изостављена. У горњем делу Христос, окружен облацима, уздиже се на небо. Испод њега су, такође у облацима, крилати анђели, којима је једна рука спуштена према доњој групи, док другом упиру према Христу, повезујући композицију у јединствени драмски ток.

Након Вазнесења следи представа Васкрсења. Евхаристијско значење Христовог васкрсења,[48] коме су богословска литература и проповедништво поклањали посебну пажњу, почивало је на литургијским текстовима пасхалне службе и последовањима на дан Васкрсења, где се „прославља Христос новаја Пасха, жертва живаја, агнец божији“.[49] У празнику Васкрсења Христовог „славимо умртвљење смрти, адово разрушење и почетак другог вечног живота“.[50] Са таквим симболичним значењем представе Васкрсења се јављају на српским барокним олтарским преградама.

У средњовековној уметности представа Христовог Васкрсења, које није директно описано у јеванђељима, приказивала се кроз два облика: Силазак у Ад или Мироносице на Христовом гробу.[51] У барокном сликарству традиционална композиција Силазак у Ад замењује се евхаристијски интонираним Христовим тријумфалним васкрсењем из затвореног гроба, који је уобличен по узору на истоимене представе католичке контрареформације.[52]

На икони Стефана Гавриловића, раскидајући са традицијом, Христос, Сунце правде, окружен облацима, добро знаним сценским елементима барокне визуелне културе, светлосном мандорлом и крстом у рукама,[53] тријумфално васкрсава из отвореног саркофага, што је било уобичајено за раније формулације западноевропске средњовековне уметности.[54] Овакав тип представе, ослањајући се на маниристичке узоре, јавља се касније и у *Библији* Филипа Андреаса Килијана.[55]

[42] Pevsner 1969: 213–235.

[43] Баранович 1666: 436–452; Тимотијевић 1996: 325.

[44] Тимотијевић 1989: 107–108; Schiller 1971: 145–152.

[45] Михаиловић 1962: 273–278.

[46] Тимотијевић 1989: 108.

[47] Покровский 1892: 428–447.

[48] И у посттридентској уметности је истицано евхаристолошко значење Васкрсења, уп. Blunt 1977: 613; Тимотијевић 1989: 114.

[49] Тимотијевић 2008: 293.

[50] Радовановић 1977: 42.

[51] Покровский 1892: 399–425; Радовановић 1977: 34; Тимотијевић 1989: 111.

[52] За заступљеност оваквог начина представљања у посттридентској уметности в. Mâle 1951: 292–294; Knipping 1974: 227; Тимотијевић 1989: 112–113.

[53] Од XI столећа Христос се у Васкрсењу слика са крстом, победничким знаком у руци, „којим је разрушио смрт, обновио људски род дајући му живот и непропадљивост“, Радовановић 1977: 37.

[54] Mâle 1922: 131–132; Madigan, Levenson 2008: 121–131. Код Дионисија из Фурне опис представе Васкрсења Христовог илуструје тренутак Христовог подизања из гроба, в. *The Painter's Manual of Dionysius of Furna* 1974: 39.

[55] Тимотијевић 1989: 112.

У доњем делу композиције насликан је крилати анђео, који седи на гробу, држећи плочу у рукама, док су около распоређени стражари. Учесници представе повезани су у јединствену драмску радњу. Овакав начин сликања, ослањајући се на јужнобалканско поствизантијско наслеђе, био је присутан и у популарној уметности XVIII столећа.

Представа Силаска Светог духа постављена је иза Васкрсења Христовог. Силазак Светог духа, добро знана и општеприхваћена ангажована алегоријска представа, симбол је институције у најексплицитнијем идеолошко-пропагандном виду. На ту аргументацију, на нови начин уобличену у пропагандним програмима Римске цркве, ослањали су се и прелати западног хришћанства.[56] У сцени Духова, каменичког иконостаса, као средишња фигура појављује се Богородица, која седи и симболизује цркву.[57] Фигуре апостола распоређене су око ње у овалној линији. Над њима лебди голуб Светог духа. Силаском Светога духа у „душе апостола ушло је свето усхићење побожности, испуњени љубављу према Богу, осетили су потребу да хвале Бога. Са побожношћу добили су снагу и способност да проповедају Христа свим народима, јер им силаском светога Духа постаде јасно и знано све што им је Христ говорио“ (Јов. 14, 26).[58] Тек после силаска Светога духа апостоли су били трансформисани од обичних следбеника у духовне вође нове хришћанске заједнице – постали су достојни да сведоче о Христу, да проповедају Јеванђеље. То је један од најважнијих црквених празника којим се прослављају Света Тројица, посебно Свети дух, и с којим је, у хришћанској цркви, завршено оснивање цркве Христове и царства Божијег на земљи.[59]

На северним дверима приказан је арханђел Михаило, на централним Благовести, а на јужним арханђел Рафаил и Товија.

Арханђел Михаило, вођа небеских одреда и заштитник људи, који побеђује Сатану, маријанским основама указује на своју везу са Богородицом. Овом темом вишеслојног значења, на олтарским преградама браниле су се догматске особености Богородичиног безгрешног зачећа, а још од времена ране противреформације исказиване су и идеје победе цркве над јересима.

Следећи законе симболичног организма иконостаса, на царским дверима су представљене Благовести, важна тема хришћанске иконографије, која има веома сложена и симболична значења. По теолошком схватању, Благовести су час зачећа Христа, кључни моменат његовог утелотворења као друге божанске особе, као сина Божијег и, према томе, почетак Христовог откупитељског послања. Истим призором брањена је идеја о Богородичиној безгрешности,[60] исказивана и стубом, често сликаним на представама Благовести.[61] Због својих јасно и одређено изражених значења оне су и постављене на царске двери, које својим идејним основама представљају центар приступне зоне иконостаса.

Сцену Благовести Стефан Гавриловић поставља у два одвојена сегмента, која се тумаче као целина. У десном медаљону постављена је фигура арханђела Гаврила. Десну руку је уздигао са пруженим кажипрстом ка небу, у левој држи крин, симбол Богородичине чистоте. У другом медаљону је постављена клечећа фигура Богородице на подијуму, прекрштених руку на грудима. Пред њом на катедри је отворена књига. Мотив књиге је редовни реквизит западне иконографије, настао на темељу Псеудо-Матејевог јеванђеља и средњовековних коментара да је у часу јављања арханђела Гаврила читала баш оно место у *Библији* у којем јој пророк Исаија прориче да ће „зачети и родити сина“.[62] Изнад ње про-

[56] Valone 1993: 801–828.

[57] Силазак Светог духа је популарна маријанска тема *Le vergine nell Collegio Apostolico*, која истиче Богородицу као *Mater Ecclesia*, уп. Тимотијевић 1996: 345.

[58] Мирковић 1961: 227–238, посебно 227.

[59] Hocken 2009; Moltmann 1993; Brummer 2005.

[60] Михаиловић 1979: 279–320; Levi D'Ancona 1957: 65–70.

[61] Тимотијевић 1989: 119.

[62] Покровский 1892: 32.



5. Благовести, царске двери, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Петроварадин)

5. Annunciation, Royal Doors, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

бија се светлост Светог духа, која разгони облак. Облак је маријански симбол, знан по стиховима Богородичиног акатиста, а у уметности барока присутан је у амблематским зборницима. Српској барокној поезији позната је његова симболична вредност, а у уметности друге половине XVIII века неизоставно се појављује на представама Благовести.[63] Богородица је симболични облак, који у својој утроби носи и заклања „Сунце правде, Христа као нову светлост (Лука 1, 78–79) и која је прва и осветљена светлошћу искупљења“.[64] Доследно барокним схватањима такву концепцију понела је и Гавриловићева сцена Благовести.

Арханђел Рафаило насликан је како једном руком води Товију, а друга му је уздигнута према небу. Поштовање анђела чувара, активних заступника за опроштај грехова и стицање милости,[65] допринело је популарности арханђела Рафаила, који је у барокној иконографији задржао своје особености. У *Птици јерополитици*, амблематском зборнику, арханђел Рафаило појављује се, у пратњи

[63] Mâle 1970: 184.

[64] Тимотијевић 1985: 57–61.

[65] Михаиловић 1964: 391–394.

младог Товије, као амблем *Заповест Божија*, тумачен у пропратном тексту „као сапутник, друг и пре свега учитељ младог Товије на путу искушења, ка спасењу које се постиже поштовањем Божијих закона и морално етичких норми“.[66]

Изнад северних двери је представа Прање ногу, изнад царских Тајна вечера и изнад јужних, како је већ речено, сцена из циклуса Великих празника – Христов улазак у Јерусалим.

Прање ногу (Јов. 13, 1–20) представља новозаветну евхаристолошку тему, која је понела шире морализаторско и есхатолошко тумачење, чије су симболичне основе дефинисане барокним проповедништвом. На каменичком иконостасу Христос клечи опасан пешкиром и пере ноге Петру, који је приказан у живом покрету.

Тајна вечера, популарна морализаторска представа каснобарокне побожности, последњих деценија XVIII столећа у сликарству Карловачке митрополије, где је прихваћена посредством посттридентских средњоевропских узора, напушта живопис олтарског простора, који је био затворен за вернике, и добија истакнуто место у идејном програму иконостаса.[67]

У зони престоних икона, које су везане за идеју деизисног посредништва, поред уобичајених представа Светог Николе, Богородице, Христа, Јована Претече, Стефан Гавриловић је насликао и Светог Симеона, оснивача „Српског царства“ и зачетника светородне лозе, и Светог Саву, првог српског архиепископа и духовног пастира.

Док је графика са ликовима из српског националног пантеона имала често карактер политичких памфлета у односима карловачких митрополита са хабзбуршким владарима, црквено сликарство је умногоме било ослобођено оваквог оптерећења. Оно се директно обраћало српској пастви, која је од својих светитеља очекивала посредништво и молитву пред Христом. Величање светитеља, њихове заштите и небеског посредовања исказано је без претеране барокне помпезности, сликани су као примери херојске врлине.

Идејни програм Карловачке митрополије, као државно-верске институције српског народа, брижно негован још од времена Арсенија IV Шакабенте, догађајима у последње две деценије XVIII столећа био је знатно уздрман. Након што је карловачким митрополитима заувек одузето право да врше функцију и верских и политичких вођа српског народа, а њихова делатност сведена строго на улогу духовних пастира, дотадашње пропагандно коришћење култова Срба светитеља изгубило је смисао. Бакрорезна графика више неће стварати репрезентативне барокне представе на којима српски светитељски хор заступа идеју о обнови старог српског царства под окриљем карловачких митрополита.[68] Црквено сликарство, међутим, није претрпело значајније измене после терезијанско-јозефинистичких реформи. Срби светитељи ће и даље заузимати место на олтарским преградама као директни заступници пред Христом. Иако су реформе црквеног живота у Хабзбуршкој монархији, које су спровели Марија Терезија и Јосиф II, денационализацијом и редукцијом српског календара знатно умањиле слободу изражавања и тежњи српског народа, иконографски обрасци представљања светитеља оформљени у барокној епохи остаће чврсти и преселиће се у XIX век. О томе сведоче и ликови Светог Симеона и Светог Саве на престоним иконама каменичке олтарске преграде. Њиховим појављивањем илустрована је постојећа традиција, исказана мисао о борби за истинску веру и систематско неговање српских светитељских и владарских култова.

Свети Никола, на престоној икони каменичке цркве, десном руком благосиља, а у левој држи архијерејски штап. Стоји на амво-

66 Тимотијевић 1996: 312; *Ητіка јерополитика или Філософіа наравоучителная* 1774: 33-34.

67 Вуксан 2016: 39–95.

68 Тимотијевић 1998: 387–431.

ну. Свети Јован Крститељ, „симбол весника људског искупљења“, аскета, проповедник, последњи пророк Старог и први светитељ Новог завета, који је посведочио инкарнацију Логоса и својим учењем и појавом претходио Христу,[69] приказан је у стојећем ставу, ослоњен на десну ногу. У левој руци држи велики танки крст, док му је десна положена на грудима. Богородица стоји на облацима, симболу небеског одредишта, без Христа, са крином у руци, дефинисаним барокним атрибутом њеног безгрешног зачећа, прихваћеног у уметности православног света већ у поствизантијском периоду. Приказивањем Богородице без детета истакнута је идеја о безгрешном зачећу које није одређено Благовестима. Представом је визуелизована Маријина небеска предодређеност „безгрешне богомајке коју је унапред предвидела божанска премудрост“.[70] Исус Христос, који такође стоји на облацима, симболима неба, држи у левој руци отворену књигу, са текстом исписаним тако да га посматрач може прочитати. Десна рука подигнута је у знак благослова. Наглашена је тежња за хуманизацијом Христовог божанског лика.

У другу зону каменичке олтарске преграде Стефан Гавриловић је сместио, поред већ поменутих сцена из циклуса Великих празника, апостоле, који су наставили Христову земаљску делатност и на чијој је богословској мудрости почивала земаљска црква, и централну икону Свете Тројице. Неколицина апостола у рукама носи карактеристичне атрибуте њиховог страдања, који се у иконографији устаљују од романике до барока. Апостол Андреј у руци држи крст са косим краком, Павле мач, Тома копље, Петар кључеве, Симон тестерасти мач, Јован, поред јеванђеља, држи и путир, из кога извирује змија, чиме је илустрована једна апокрифна апостолска историја, коју прича Јаков де Ворагине. Јаков, Филип, јеванђелиста Матеј, Матија Заведејев и Вартоломеј приказани су са књигама у рукама.

Одбрана вечне и есенцијалне улоге Светог духа представљена је на централној икони Свете Тројице. Српско барокно сликарство прихвата представу новозаветне Свете Тројице, где је Бог Отац приказан као старац дана, Бог Син у лику Исуса Христа, а Бог Дух као голуб. Хоризонтални композициони тип Свете Тројице, као и овај у каменичкој цркви, у коме Бог Отац и Бог Син седе један поред другог на облацима, а изнад њих је голуб Светог духа, појављује се у уметности православне и католичке цркве крајем средњег века. Према традиционалној иконографској схеми, која је догматски потврђена стиховима 109. псалма, Бог Син је смештен десно од Оца, док је Бог Отац насликан као старац. Голуб Светог духа приказан је у средини, између два прва лица Свете Тројице.[71] На представе Бога Оца и Бога Сина, који су сликани постављени један поред другог, великог је утицаја имало повезивање Христових страдања са Светом Тројицом. Христос се често, као и на темплу цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици, јавља као искупитељ са крстом у рукама. У барокној уметности величање Свете Тројице значило је величање Христа као искупитеља.[72]

На завршници олтарске преграде, у трећој зони, око Распећа са иконама Богородице и Јована Богослова, налази се циклус Христових мука комбинован са ликовима пророка. Распеће је редуковано до амблематске јасности, што се уклапа у барокна схватања представе. Крст са Распећем и Богородицом и Јованом Богословом на барокном иконостасу постаје део Страдања. Значење и место Великог крста са Страдањима или без њих одређено је, осим византијским утицајем, и средњовековном традицијом северне Европе.[73]

На каменичкој олтарској прегради сцене из циклуса Христових мука распоређене су као две тројне иконе лево и десно од

69 Малахија 3, 1; Матеј 11, 10.

70 Тимотијевић 1996: 352–353; Schiller 1971: 33; Knipping 1974: 247–249.

71 Тимотијевић 1996: 301–302.

72 Schiller 1971: 223–224; Sachs, Badstübner, Neumman 1992: 78–86.

73 Михаиловић 1969: 203–233.



7. Пророци, трећа зона, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Петроварадин)

7. Prophets, third zone, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

[74] Костић Мир. 1996: 56–57.

[75] Вуксан 2016: 137–176.

Богородице, Распећа и Јована Богослова. Лево се налазе: Молитва о чаши, Христос пада под теретом крста, Христа приводе Пилату, десно: Ругање Христу, Разапињање на крст, Бичевање Христа. Приказивање Христових страдања и догађаја око његове смрти било је у XVIII столећу у вези са све јачим утицајем католичке побожности, која је пажњу верника усмеравала ка посматрању реалистичких призора из овоземаљског Христовог живота.

Сцене Христових страдања доспеле су у српски иконопис посредством украјинских узора, са јасно испољеним утицајем барокне контрареформацијске уметности у истицању жртвеног карактера литургије. Шездесетих година XVIII века у највиши регистар иконостаса постављено је дванаест дуборезних картуша са представама Страдања.[74] Циклусом Страдања, великом темом барокне уметности, која се развија по јасно утврђеним канонима и илуструје економију људског спасења кроз искупитељску жртву Христа, затвара се у сложеном организму олтарских преграда иконолошка линија, која започиње представом Благовести на царским дверима. [75]

Друге две тројне иконе, на самом левом и десном крају треће зоне каменичког иконостаса, садрже представе пророка: Језекиљ,



8. Страдања Христова, трећа зона, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Петроварадин)

8. Passion of Christ, third zone, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

Мојсије, цар Соломон, цар Давид, Арон и Исаија. На барокним олтарским преградама пророци обично своја виђења исказују кроз кратке, сажете мисли, изложене текстом исписаним на развијеним свицима, који одређује и симболично значење идејног контекста. Међутим, Стефан Гавриловић је изоставио текстове. Појавом пророка у горњим зонама истакнут је значај оних који су сведочили о историјској улози Христа и неминовности његовог страдања ради спасења људског рода.[76]

Целокупни програм каменичке олтарске преграде цркве Рођења Богородице, развијан од сокла у приступној зони, преко царских двери закључно са Распећем, сценама Страдања и пророцима, на завршници, исказује јасну литургијску намену и указује на жртвени карактер богослужења. Визуелизована евхаристологија, развијана је дуж централне вертикалне осовине. Као духовна окосница, постављене су композиције Благовести, Тајна вечера, Света Тројица и Распеће Христово.

Сликани репертоар сведочи о пуној победи западњачке оријентације у српском сликарству. Не само иконографски већ и стилски, Гавриловић је укључен у оне токове српске уметности који су наше

[76] Михаиловић 1969: 285–286.



9. Крст са Распећем, иконостас цркве Рођења Богородице, Стефан Гавриловић, Илија Гавриловић, Сремска Каменица, 1800–1802. године (фото: Владимир Петровић; фото-документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Петроварадин)

9. Cross with the Crucifix, iconostasis in the Church of the Nativity of the Virgin, Stefan Gavrilović, Ilija Gavrilović, Sremska Kamenica, 1800–1802 (Photo by: Vladimir Petrović; photo documentation of the Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments – Petrovaradin)

мајсторе незадрживо водили до нових подстицаја и узора. Уместо палете коју је карактерисала рокајна прозрачност, постигнута примењивањем тонског моделовања и фине глазуре, Гавриловићеве иконе поседују хладан колорит, у чему се већ могу назрети идеје наступајућег класицизма. Нема широког избора боја, палета је сведена на неколико полутонова окер, плаве, ружичасте, жуте и црвене. При изради својих икона служио се бакрорезним предлошцима, са којих је преузета и његова сигурност компоновања. Приликом израде олтарске преграде у Сремској Каменици ослања се највише на графичка решења рокаизоване *Библије* Филипа Андреаса Килијана.

Ново схватање слике света као потврде моралних истина рађа се из барокне морализаторске књижевности, нарочито холандске и немачке, а гради се по узору на графичке листове западноевропских илустрованих библија. Са својим дидактичним, догматским и театралним репертоаром, ове библије ће унети другачији распоред композиција и на зидовима православних храмова, дајући простора улози *decoruma*.[77] Важну улогу у грађењу основне композиционе структуре слике има *decorum*, чија теорија је одувек подразумевала прецизну карактеризацију учесника у сценском оквиру, који локализује драмску радњу, а у посттридентском периоду одређиваће верско-догматску и морализаторско-дидактичну подобност слике.[78]

[77] Михаиловић 1963: 50.

[78] Тимотијевић 1996: 194.

Из Кијевопечерске лавре, која је спремно дочекала немачке, холандске, италијанске књиге у виду богато илустрованих библија, преко академија, српска култура прима подстицај у коришћењу предложака са библијском и историјском тематиком из ликовно систематизованих амблематских корпуса маниризма и раног барока, у којима теме морализаторске вредности добијају иконографски оквир и текстуално разјашњење.[79] Тако ће се у једној младој уметничкој средини сликана представа удаљити од старинског манира традиције, не само путем предложака већ и стварањем нове естетске форме и новог ритма композиционих детаља, који појачавају сценску илузионистичку импресију.

Анализирајући иконостас цркве Рођења Богородице у Сремској Каменици уочавамо да је Стефан Гавриловић, поред утицаја неокласицистичких схватања, остао доследно везан за каснобарокну традицију. Неокласицизам, као стил епохе заснован на идејама просвећености, неће пресудно довести у питање владајућа каснобарокна схватања ни у првим деценијама XIX столећа.[80] Гавриловићева олтарска преграда у Сремској Каменици показује да је познавао стваралаштво Јакова Орфелина, са којим је радио у парохијској цркви села Јарак, као и радове старијег Теодора Крачуна, чију је олтарску преграду у Нештину чистио и досликавао. Заправо, српско сликарство последњих деценија XVIII века представљало је скуп разнородних схватања, али су у основи преовлађивале ликовне формулације водећих мајстора каснобарокног еклектицизма Јакова Орфелина и Теодора Илића Чешљара, који су својим личностима и делом дали духовни печат нашој култури епохе просвећености. Њихове ликовне формулације следила је велика група уметника, међу којима је и Стефан Гавриловић, формирана у домаћој средини, која је остварила плодну делатност. Ови „пратиоци епохе“, поред послова у сеоским парохијским црквама, стицањем угледа ангажују се и у већим градским срединама и у познатим манастирима. Њиховим сликарством, које понавља раније формулације, завршава се крајем XVIII и првих деценија XIX века процес барокизације. То сликарство је некада било високих ликовних вредности, а још чешће га је карактерисала занатска вештина.

Управо у време деловања Јакова Орфелина и Теодора Илића Чешљара Бечка ликовна академија пролази кроз сложене реформе, засноване на критикама барокних и прихватању просветитељских схватања. Барокна реторичка сколастика, држећи се традиционалног тумачења библијског текста, у први план је истицала његово алегоријско тумачење, што се одразило и на уметност.[81] Како нису сагледани у историјском контексту, библијски догађаји нису ни приказивани као историјска истина. Са појавом секуларизације морализаторске теме неговане у библијској побожности уступиле су место „сликарству које библијске теме тумаче са наглашеним интересовањем за историјски, географски, па чак и етнографски концепт. Сакрално и секуларно довођено је на исту раван ликовног тумачења, а историјски догађаји улазе у жанровске оквире резервисане у бароку искључиво за црквену уметност.“[82] „Морална или догматска поучност приказаног догађаја почива на реторичном аргументу аутентичне и објективне истине, која се досеже миметичким карактером представе. Тиме се библијска повест изједначава са осталим историјским родовима, повезује у јединствену *Historia universalis* и приказује истим ликовним језиком.“[83] Прихватање каснобарокне поетике Бечке ликовне академије значило је одустајање од континуитета реформисане барокне иконе и прихватање схватања да се религиозна слика тумачи у оквирима историјског сликарства. У складу са

[79] Михаиловић 1963: 37.

[80] Тимотијевић 2009: 95–113.

[81] Тимотијевић 1996: 98–209.

[82] Тимотијевић 1989а: 30.

[83] Тимотијевић 2002: 369–370.

тим, светитеље, као старе етичке узоре, замењују хероји из античке историје. Представе светитеља све више се одвајају од своје старе теолошке основе, долази до њиховог лаицизирања и инсистира се на њиховом световном карактеру.

Савремена тумачења црквеног сликарства нашла су присуство и у овом делу Стефана Гавриловића, који ће, под утицајем идеја просветитељства, старозаветну и новозаветну тематику све доследније тумачити у оквирима историјског сликарства.

И поред свих лоших страна Гавриловићевог цртежа, поред свих позајмица, необичности и слабости колорита, олтарска преграда у Сремској Каменици је леп пример јединства дуборезних облика и сликарског програма. Представља заједничку тежњу дубореса и сликара да се литургијском обреду да величајност, да се допуни визуелно одређеним и програмски формулисаним ентеријером, у коме сваки део мобилијара има своју јасну намену.

Литература

Бабић Г. 1975, *О живописном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, 3–49.

Баранович Л. 1666, *Меч духовный*, Київ.

Батавељић О. 1954, *Неколико докумената о сликару Стефану Гавриловићу*, Зборник Матице српске, серија друштвених наука 9, 139–169.

Батавељић О. 1967, *Сликарство Стефана Гавриловића*, Зборник Народног музеја у Београду V, 409–415.

Васић П. 1978, *Уметничка топографија Сремских Карловаца*, Нови Сад.

Вуксан Б. 1995, *Критика барокне побожности у Орфелиновој „Представи Марији Терезији“*, Годишњак за друштвену историју, Annual of Social History II/1, 82–88.

Вуксан Б. 2016, *Барокне теме српског иконостаса XVIII века*, Нови Сад.

Гавриловић Б. 1954, *Неки дворезбарски центри у Војводини, прилог истицању дворезбарске уметности у XVIII и XIX веку*, Рад војвођанских музеја 3, 238–252.

Иконостас 2000, *Иконостас. Происхождение - Развитие - Симболика*, сост. А. М. Лидов, Москва.

Ишіка јерополишика или Філософіа наравоучишелная,1774, Беч.

Коларић М. 1960, *О пореклу и ауторима неких застава из Карађорђевог времена*, Музеј првог српског устанка, II, Таково.

Коларић М. 1965, *Класицизам код Срба 1790–1848*, I, Београд.

Коларић М. 1966, *Класицизам код Срба*, III, Београд.

Костић М. 1952, *Досишеј Обрадовић у историјској перспективи XVIII и XIX века*, Београд.

Костић Мир. 1996, *Димишрије Бачевић (? – после 1770)*, Нови Сад.

Кулић Б. 2007, *Новосадске дворезбарске радионице у 18. веку*, Нови Сад.

Матић В. 1973, *Манасшир Војловица*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 9, 151–171.

Матић В. 1974, *Црква Светог Николе у Нерадину*, Зборник за ликовне уметности 10, 115–138.

Матић В. 1975, *Црква Светог Николе у Сремским Карловцима*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, 79–95.

Медаковић Д. 1971, *Путеви српског барока*, Београд.

Медаковић Д. 1980, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд.

Медаковић Д. 1988, *Барок код Срба*, Загреб.

Михаиловић Р. 1962, *О пореклу композиције „Преображење“ Теодора Крачуна*, Зборник радова Народног музеја у Београду II, 273–278.

Михаиловић Р. 1963, *Утицаји морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века*, Београд.

Михаиловић Р. 1964, *О бакрорезу Св. Тројица с арханђелом Михаилом од Захарије Орфелина*, Зборник Народног музеја у Београду IV, 391–394.

Михаиловић Р. 1969, *Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања*, Зборник Светозара Радојчића, Београд, 203–233.

Михаиловић Р. 1979, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, Зборник Филозофског факултета у Београду XIV/1, 279–321.

Мирковић Л. 1961, *Хеортологија*, Београд.

Обрадовић Д. 1899, *Домаћа писма Доситеја Обрадовића*, Београд.

Обрадовић Д. 1961, *Сабрана дела*, III, Београд.

Орфелин З. 1972, *Представка Марији Терезији*, прев. са немачког С. Костић, прев. са латинског Ч. Миловановић, Нови Сад.

Петровић Ђ. 1954, *Заставе Карађорђевог доба*, Весник Војног музеја ЈНА I, 134–145.

Покровский Н. 1892, *Евангелие в памятниках иконографии*, преимущественно византийских и русских, Санк Петербург (Pokrovskij, N., *Gospel in the monuments of iconography, mostly Byzantine and Russian*, Sankt Peterburg).

Поповић Ј. 1980, *Догматика православне цркве*, II, Београд.

Радовановић Ј. 1977, *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века*, Зограф 8, 34–48.

Руварац Д. 1909, *Живот проте Живана Црногорца*, Ручни српско православни свештенички календар за просту 1909, 42–61.

Симић-Миловановић З. 1935–1936, *О сликару Стефану Гавриловићу*, Старинар X–XI, 114–123.

Тимотијевић М. 1985, *Светлост као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века*, Свеске друштва историчара уметности Србије 16, 57–61.

Тимотијевић М. 1989, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 25, 95–132.

Тимотијевић М. 1989а, *Теодор Илић Чешљар (1746–1793)*, Нови Сад.

Тимотијевић М. 1996, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад.

Тимотијевић М. 1998, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, Свети Сава у српској историји и традицији, Београд, 387–431.

Тимотијевић М. 2002, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења XXXIV, 361–387.

Тимотијевић М. 2007, *Композиције Стефана Гавриловића „Гај Муције Сцевола пред Порсеном“ и „Томирида са Кировом главом“ као патриотски „exemplum virtutis“*, Зборник Народног музеја у Београду XVIII/2, 273–303.

Тимотијевић М. 2009, *Класицизам и српска визуелна уметност*, Рачански зборник 14, 95–113.

Тодић Б. 2010, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, Нови Сад.

Тодић Б. 2013, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, II, Нови Сад.

Ћоровић-Љубинковић М. 1965, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд, 8–28.

Улић М. 1981, *Српска православна црква у Сремској Каменици*, Нови Сад.

*

Bauer H. 1992, *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin.

Blunt A. 1977, *Rubens and Architecture*, The Burlington Magazine: Pier Paul Rubens 894, CXIX, 609–621.

Brummer V. 2005, *Christology and the Trinity*, A. C. Thiselton, University of Nottingham and University of Chester, UK.

Coreth A. 1959, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Vienna.

Hocken P. 2009, *The Challenges of the Pentocostal Charismatic and Messianic Jewisch Movements*, London.

Knipping J. B. 1974, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, II, Nieuwkoop–Leiden.

Konstantynowicz I. B. 1939, *Ikonostasis. Studien und Forschungen*, I, Lwow.

Levi D'Ancona M. 1957, *Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York.

Mâle E. 1951, *L'art religieux aprés le Concile de Trente*, Paris.

Mâle E. 1970, *Religious Art from Twelfth to the Eighteenth Century*, New York.

Matsche F. 1981, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des "Kaiserstils"*, I–II, Beiträge zur Kunstgeschichte, 16/2, Berlin – New York.

Moltmann J. 1993, *The Trinity and the Kingdom, The Doctrine of God*, First Fortress Press edition.

Pevsner N. 1969, *The Egyptian Revival*, Studies in Art, Architecture and Design I, 213–235.

Sachs H., Badstübner E., Neumman H. 1992, *Erklärendes Wörterbuch zur schristlichen Kunst*, Hanau.

Schiller G. 1971, *Iconography of Christian Art*, I, London.

The Painter's Manual of Dionysius of Furna 1974, An English translation with Commentary of cod. Gr 708 in the Saltykov-Schchedrin State, Public Library, Leningrad, By P. Hetherington, London.

Valone C. 1993, *Pentecost: Image and Experience in Late Sixteenth-Century Rome*, The Sixteenth Century Journal, The Journal and Early Modern Studies 24/4, 801–828.

Miroslava M. Kostić

SANCTUARY SCREEN IN THE CHURCH OF SAINT NICHOLAS IN SREMSKA KAMENICA

The building of a Serbian Orthodox church dedicated to the Nativity of the Virgin in Sremska Kamenica, in the place of the former church of the Presentation of the Virgin, started in 1737 through the endowment of Živan Crnogorac, protopresbyter of Karlovac and through the efforts of Dima Kostić, a merchant from Karlovac, and his wife Ana. From the inscription carved into the stone slab on the west side of the belfry we can learn that the period until 1745 constituted the first phase of the construction of this monumental edifice. The second phase took place until the consecration of the church on 8 September 1749 when it got a Baroque belfry, floor and windows. The third phase, which entailed building of additional elements and decorating of the church, started in 1751 after the death of the endower and it took a very long time on account of the lack of funds.

The sanctuary screen that was completed in 1752–1753 was replaced by a new one after forty years. The records of the church state that the iconostasis and the choirs were ordered in 1793 from wood-carver Marko Vujatović, a resident of Futog. As for the painting and gilding of the sanctuary screen, the church community hired brothers Stefan Gabrilović, painter, and Ilija Gavrilović, gilder. While he was still finishing his assignments of a somewhat smaller scope, in Neštin,

Stefan Gavrilović signed a contract on 27 August 1800 on the painting work at the church in Kamenica. The contract was of exceptional importance, because it was the first independent contract which Stefan Gavrilović signed for such a big assignment.

The distribution was done in the spirit of the development of the iconostasis as a multi-storey sanctuary screen. With pronounced horizontals, it was divided into three zones, but the new views were clearly expressed in the perforation and shape of the medallion.

The overall programme of the sanctuary screen in the Church of the Nativity of the Virgin in Kamenica developed from the socle in the access zone, through the Royal Doors, all the way through to the Crucifixion, scenes of the Passion and prophets in the end, shows a clear liturgical purpose and points at the sacrificial character of the worship. The visualised eucharistology was developed along the central vertical axis. The compositions of *Annunciation, Last Supper, Holy Trinity and the Crucifixion of Christ* were positioned as the spiritual pillar.

The painted repertoire testifies to the complete victory of the western orientation in the Serbian painting. Not only iconographically, but also in terms of the style, Gavrilović was involved in those trends in the Serbian art that insuppressibly led our masters to new incentives and paragons. When creating the sanctuary screen in Sremska Kamenica, he mostly relied on the graphic solutions from the rococo-style Bible by Philip Andreas Kilian.

By analysing the iconostasis of the Church of the Nativity of the Virgin in Sremska Kamenica we may notice that in addition to the influences of the neoclassicistic views, Stefan Gavrilović remained consistently tied to the late Baroque tradition. The sanctuary screen in Sremska Kamenica made by Gavrilović shows that he was familiar by the opus of Jakov Orfelin with whom we had worked at the parish church in the village of Jarak, as well as the works of the older Teodor Kračun, whose sanctuary screen in Neštin he himself cleaned and additionally painted.

The contemporary interpretations of church wall paintings found their place in this work of Stefan Gavrilović who will, under the influence of the ideas of the Enlightenment, interpret the old testament and the new testament topics increasingly more consistently within the scope of historic painting. Despite all of the bad sides of Gavrilović's drawings, beside all the borrowings, unusual features and the weakness of the colour scheme, the sanctuary screen in Sremska Kamenica constitutes a fine example of the unity of woodcarving forms and painting programme. It constitutes a joint aspiration of the woodcarver and the painter to render the liturgical rite a sense of grandeur and to supplement it with visually determined interior which has been clearly formulated in terms of its programme and in which each piece of the furnishing and equipment has its clear purpose.

*Игор Б. Борозан**

Универзитет у Београду,
Филозофски факултет – Одељење за
историју уметности

Култ Рафаела и назаренско сликарство: *Богородица са Христом* Аксентија Марадића на ковиљском иконостасу**

Апстракт: *Основи германског назаренског сликарства почивали су на пријему и преображају већ постојећег Рафаеловог култа у европској култури и уметности. Стваралачку рецепцију италијанског сликара међу разноликим етничким групама европских народа током последњих деценија XIX века, као примеру пикторалне поетике, можемо пратити на иконостасу који је израдио Аксентије Марадић у цркви манастира Ковиља. Марадићево сликарство несумњиво представља врхунац рецепције назаренског сликарства на територији Карловачке митрополије у XIX веку. Особито је престона икона Богородица са Христом, као реминисценција на Рафаелову слику Сикстинска Мадона, означила сублимацију пријема Рафаеловог сликарства међу српским полазницима Академије ликовних уметности у Бечу.*

Кључне речи: *Рафаел, Аксентије Марадић, Ковиљ, Сикстинска Мадона, имитација, Карловачка митрополија*

* borozan.igor73@gmail.com

** Рад је настао као резултат научноистраживачког рада на пројекту *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба (бр. 177001),* који подржава Министарство науке и техничког развоја Републике Србије.

О покојном колеги Марадићу немам шта да речем... О његовом раду не могу овако на памет ништа говорити. Видео сам пре много година иконостас у Ковиљу, и сећам се толико да су престоне иконе врло крепке у боји као и у формама тела. Боје су исто тако сите, као што су и сами свеци. Мати божја је копија по Рафаеловој Сикстини.[1] Овим речима је Урош Предић 1911. године изразио своје сећање на Марадића.[2] Копија знамените Рафаелове (Raffaello Santi da Urbino) *Сикстинске Мадоне* постала је, неколико деценија после осликавања цркве Светих арханђела Михаила и Гаврила у манастиру Ковиљу од 1870. до 1890. године, топос сећања и визуелна сублимација Марадићевог дела. Отуда се чини да је анализа садржаја и форме ове култне слике неопходна да би се одгонетнули разлози смештања њене копије на иконостас православног манастира на тлу Карловачке митрополије у позном XIX веку.

Историјски лик Рафаела је током нововековног периода преображен у митску фигуру колективног сећања европских народа.[3] Рафаелов култ је током XIX века стваралачки реинтерпретиран.[4] Рим и Пантеон, у којем је сахрањен велики сликар,[5] били су незаобилазни на *Grand tour*-у европске господе и ходочашћа уметника.[6] Рафаелов гроб је постао део обавезујућег поклоничког ритуала, сходно романтичарској поетици и сентименталном виђењу доба ренесансе, чиме се гради мит о дубоко медитативном сликару. Романтизирано хришћанство инкорпорирало је концепт *homo universalis*-а и тако у модерном добу потврдило општељудски карактер ренесансног уметника.[7] Рафаел и његов култ су постали особито немачка *ствар*. Изједначавање националног (партикуларног) и универзалног је неразлучиво повезано у пренос Рафаела у систем германске културе. У складу са временом и концептом генија, и надопуњујући Вазаријев (Giorgio Vasari) хагиографски приказ Рафаеловог живота и дела,

[1] Предић 2007: 149.

[2] Више о Аксентију Марадићу в. Vojnić-Hajduk 1992.

[3] О историјском Рафаелу и његовој рецепцији у новом веку в. Hall 2005. О очувању и ревитализацији Рафаелових дела у накнадном културном простору в. Hoeniger 2011.

[4] Heß 2012.

[5] Nerlich 2012: 47–82.

[6] Brajović 2015: 86–90.

[7] Brajović 2015: 86–90.

Вакенродер (Wilhelm Heinrich Wackenroder) и Тик (Ludwig Tieck) истакли су: „Када у тмурним часовима очајавам... Тада дозивам твоје име Рафаел, име анђела чувара који ће ме спасити...“[8] Значај обоготворења Рафаела и његовог смештања у немачки уметнички канон истакнут је у илустрованом делу Јохана Рипенхаузена (Johannes Riepenhausen) *Живот Рафаела из Урбина* (*Vita di Raffaello da Urbini*), у форми епиграфа, публикованом 1816. и 1833. године.[9] Рафаелова харизма је изнова потврђивана до првих деценија XX века, кроз конструкцију *истицања* његовог узорног живота, или низом екфраза истакнутих теоретичара, попут Ничеа (Friedrich Nietzsche), Фројда (Sigmund Freud) и Хајдегера (Martin Heidegger), који су одржавали виталним култ великог уметника.[10]

ИМИТАЦИЈА КАО ПРЕТПОСТАВКА НОВЕ ИЗВОРНОСТИ

У контексту дејства назаренског обожавања Рафаела и уздизања његовог култа у сликарству немачког романтизма, неопходно је указати на основе концепта емулације као стваралачког процеса у идејном систему немачке филозофске мисли у доба раног романтизма. Још је Винкелман (Johann Joachim Winckelmann) у канонском делу *О рефлексији и имитацији грчких дела у сликарству и скулптури* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*) из 1755. године разграничио механистичко *копирање* од кретаивне *емулације*.[11] У праскозорје рађања Кантовог концепта о оригиналном делу у време генија, толико рабљеном у доба кодификације авангардних праваца, дошло је до поновне употребе ренесансног концепта о имитацији као креативном и интерпретативном процесу.[12] У време романтизма Фридрих Шлегел (August Friedrich Schlegel) потврђује тај став и наводи пример Рафаела, који је комбиновао позната достигнућа и потом их спајао у потпуно ново дело.[13] Управо су немачки назарени у доба романтизма истицали да *емулација* подразумева креативни и духовни процес подражавања узорних дела прошлости. Оно се открива духовним оком и бива опозит видљивом и формалистички интонираном академском копирању.[14]

Но, како помирити стваралачко понављање са јазом који су романтичари осећали пред божанским Рафаелом. Вилхелм Шадов (Wilhelm Schadow) у једном од својих исказа сублимира став о немогућности подражавања великог уметника[15] и тиме долази до парадокса романтизма – подражавање и стваралачка парализа пред узорима из прошлости. Један важан теоријски спис је садејствовао са процесом емулације и масовне продукције (картони, графике...) немачких назарена.

Свестрани Карл Леберехт Имерман (Karl leberecht Immermann) 1836. године обзнанио је новелу *Епигонство: породична сећања у девет томова* (*Die Epigonen: Familienmemoiren in neun Bänden*).[16] У њој је превредновао појам епигонства, објаснивши његов теоријски преображај од јаловог копирања до креативне продукције. Спојивши изванвременско и идеално са историјским и пролазним, Имерман је имитацију преиначио у апропријацију и креацију, тако да је омогућио изједначавање уметничког оригинала са имитацијама у масовним медијима. На основу таквих теоријских постулата, у назаренском ликовном кругу дошло је до укидања оштре границе између појмова оригинала, копије, реплике и репродукције.[17] Утискивање светог лика је надишло градацију важности разноликих медија, условивши да се омасовљеност визуелне комуникације сагледава у контексту

[8] Maaz 2012: 90.
[9] Kepetzis 2012: 3–46.
[10] Maaz 2012: 82–95.
[11] Grewe 2015: 214.
[12] Grewe 2015: 214.
[13] Grewe 2015: 214.
[14] Grewe 2015: 215.
[15] Grewe 2015: 209.
[16] Grewe 2015: 218.
[17] Grewe 2015: 214–215.

садржаја поруке и тако надиђе концепт безусловне оригиналности уметничког дела.

У периоду од ренесансне теорије уметности до романтичарске епохе, имитација и њен теоријски еквивалент – емулација подразумевали су јединствени процес, у којем се метаморфозом надилазила пука репродукција стварног и превазилазио концепт подражавања (*mimesis*) појавног света.[18]

Фридрих Шлегел је сходно дијалектици парадокса, особеног за немачки романтизам, говорио о несазнајности и недокучивости директног посредовања у објективацији сопственог духа, а указао је и на то да је посредник једна врста индиректног агента, који у сопственој спознаји (имитацији) нестаје. Истовремено, Шлегел у том нестанку долази до разоткривања божанског као нуклеуса и претпоставке спознаји савршеног поретка у своме бићу.[19]

Стваралачка имитација се изједначава с креирањем и самокреирањем, у којем изузетни појединци (уметници) стичу могућност додира недостижног; они у тренутку објективације апсолута бивају поништени и коначно постају модел имитације, којем су тежили.[20] Уметник имитацијом бесконачног постаје сам тип уподобљавања и посредник у навођењу других ка спознаји апсолута, који се преко њега изнова обнавља у креативном процесу бесконачне имитације, надилазећи виђење о аперсоналној имитацији.

Враћање у минуло доба, као програмски кредо назарена, указује на концепт негирања дијалектичког развоја.[21] Насупрот прогресивном и ланчаном развитку светске историје, назарени су заговарали бег у имагинарну прошлост. Тежећи особеној утопији, они су настојали да средњовековље прикажу као замрзнуту епизоду светске историје, која се имитативно и рефлексивно обнавља у уму модерног човека, с идејом обнове религиозног друштва у целини.

Следећи велике мајсторе ренесансе – Микеланђела (Michelangelo Buonarroti), Фра Анђелика (Fra Angelico) и особито Рафаела – посматрач и уметник треба да прате трагове прошлости.[22] Визија или стварни лик Рафаела, и Рим као центар католичког хришћанства, постају идентификациони топоси и обрасци уподобљавања уметника и обожаватеља уметности. Уместо пантеистичког веровања у *божански положај уметности*,[23] насталог на претрајавајућем просветитељском концепту *naturalis supernaturalism*,[24] долази до превредновања и редогматизирања религијске праксе.

IMITATIO RAFAELIS КАО ПРЕТПОСТАВКА САМОДЕФИНИСАЊА УМЕТНИКА

После Рафаелове смрти, 1520. године, почело је развијање његовог култа. Пантеон, у којем је сахрањен, и родни Урбино постали су за назарене места ходочашћа. Тако је, по речима Шлегела,[25] пред немачким романтичарима васкрснуо нов и морално прочишћен религиозни сликар – *Saint Raphael*.[26] Пасавант (Johann David Passavant) уобличио је Рафаелову *сакралну* биографију без Вазаријевих истицања уметникових сексуалних склоности (сл. 1). Сходно романтичарском пијетизму и као релативно критички устројен биограф,[27] Пасавант је коначно превредновао страственог уметника у безгрешну сферу.[28] Аутор биографије и сликар, познат и по делу *Погледи о сликарству и представљању његовог тока у Тоскани* (*Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana*) из 1820. године, извео је 1818. године свој аутопортрет у Рафаеловом маниру.[29] У ренесансном сликару је

[18] Ulčar 2012: 31.

[19] Ulčar 2012: 31.

[20] Ulčar 2012: 33.

[21] Grewe 2012: 255.

[22] Grewe 2012: 257–260.

[23] Grewe 2012: 260.

[24] Grewe 2012: 260.

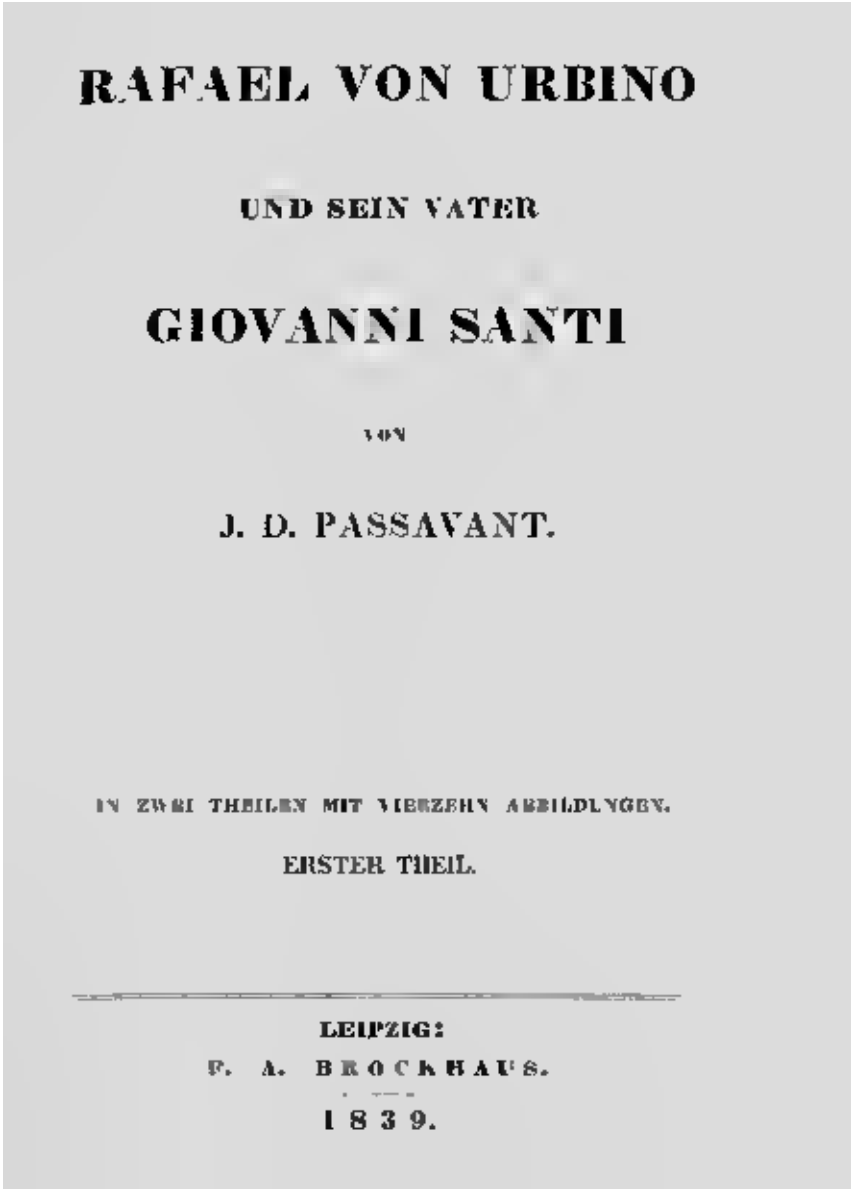
[25] Шлегел се 1803. године у спису *О Рафаелу* (*Vom Raphael*) међу првима осврнуо на живот и дело великог уметника. Прву монографију о Рафаелу је саставио Георг Кристијан Браун (Georg Christian Braun). Дело *Рафаел Санцио из Урбина. Живот и дело* (*Raphael Sanzio's von Urbino. Leben und Werke*) изашло је 1819. године, Hellwig 2005: 64–67.

[26] Grewe 2012: 268.

[27] Монографија *Рафаел из Урбина и његов отац Ђовани Санти* (*Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*) објављена је 1839. године, Hellwig 2005: 68–70, 152–158.

[28] Thiman 2014: 48–52.

[29] Maaz 2008: 56.



1. *Јохан Давид Пасаванӣ, Рафаел из Урбина и његов оӣац, насловна корица, 1839. године*

1. *Johann David Passavant, Raphael of Urbino and His Father Giovanni Santi, front cover, 1839*

пронашао форму животног етоса усклађеног са хришћанским наслеђем и универзалном идејом романтизма.

Припадници назаренског братства су двоструко кодирали Рафаела. Подражавајући ренесансног сликара, уподобљавали су се изгледом, одећом и типом фризуре самом Христу. Стари мајстори, на челу са Рафаелом, поимани су као посредници (*mediatore*) између несавршених уметничких дела и савршене праслике бога створитеља. Рафаелова дела су виђена као израз његове перфекције и као инверзни фрагменти, у којима је отеловљена божанска енергија, и потврђена су као *реликвије божанског очиӣавања*.[30] Стилска перфекција је била техничко средство за спиритуални исказ. Свака слика ренесансног мајстора формулисана је као креативни акт, настао у складу с концептом *imitatio Christi – imitatio Raphael*. Управо је Овербеков (Johann Friedrich Overbeck) аутопортрет из 1845. године (сл. 2) исказао концепт *alla nazzarena*, као основ религијско-метафоричког изједначавања садашњости и прошлости.[31] Иако је настао у уметниковим зрелим годинама, овај аутопортрет представља љупког младића, налик Рафаелу, у својој пуној снази.[32] Приказ модерног уметника постао је парадигма моралног узора.[33] Имитација Христа се преко имитације

[30] Grewe 2012: 272.

[31] Maaz 2008: 56.

[32] Thimann 2014: 120.

[33] Thimann 2014: 120.



2. Јохан Фридрих Овербек, Аутопортрет, 1845. године

2. Johann Friedrich Overbeck, Autoportrait, 1845

Рафаела отеловила у немачком сликару и тако на известан начин, и у другим околностима, указала на паралелизам започет Вазаријевом пararелигијском биографијом (хагиографијом) Рафаела. Стилизовани аутопортрет корифеја немачких назарена коначно је постао, по речима Михаела Тимана, *фантазма понизног хришћанског сликара, историја уметности у биографији као процес наслеђивања и стапања*.[34]

Изнад Винкелманове класицистичке визије о Рафаелу, као парадигми поновног рођења античке чистоте и узвишене племенитости, уобличен је раноромантичарски модел Рафаела као хришћанског сликара, који живи и делује у духу божанске промисли. Уметников дух и изглед (косу, одећу) следили су и други назарени. Најпознатији пример је сликар Јохан Шефер фон Леонардхоф (Johann Evangelist Scheffer von Leonhardschoff), који се до те мере психички и физички уподобио Рафаелу да је по доласку у Рим назван *Raffaelino*. О томе сведочи и његов канонски аутопортрет из 1820. године,[35] настао по узору на знаменити Рафаелов аутопортрет из 1504/1506. године. Посматрач слике прихвата двојну имитацију и постаје део онтолошке религијске супстанцијалности, која се скрива, и истовремено разоткрива, у рефлексији добровољне и бесконачне имитације.

СПЕКТАР *IMITATIA СИКСТИНСКЕ МАДОНЕ*

Класицистичке тенденције међу првацима немачке културе водиле су у антику. Идеални *Аполон Белведерски* снажио је тежњу Немаца да себе виде као легитимне наследнике савршеног света старе Грчке.[36] У склопу класицистичке обнове антике откривају се и први кораци у

[34] Thimann 2014: 121.

[35] Thimann 2014: 121.

[36] Thimann 2006: 367–368.

препознавању Рафаелове *Сикстинске Мадоне*. Као *последња слика идеалног света*, каквом су је дефинисали њени критичари у другој половини XVIII века,[37] оживљена је 1748. године. Карл Моргенштерн (Karl Morgenstern), филолог из Халеа, први је указао на култну Рафаелову слику и подигао позорност јавности путописом објављеним у часопису *Neuen Deutschen Merkur*.[38] У патетичном тону, али у складу с повишеним осећањима епохе, Моргенштерн је записао: „Читав разнобојни сплет боја плива заједно у сузама које трепере. Само Рафаелова слика остаје. Она живи нераскидиво са мојом душом“.[39] Слика је, превасходно заслугом Винкелмана, стекла канонски статус као визуелизација која сажима и античку богињу и хришћанску Мадону.[40] У наизгледној супротности са протестантским наслеђем и просветитељском вером у антички систем вредности, једној католичкој слици је придодат атрибут *божански*, и тако је постала свечовечански идеал апсолутне лепоте и есенција чисте уметности.

Приспеће култне слике у Дрезден 1754. године и њено вековно уписивање у културну меморију Немаца, материјализовано је Винкелмановом *стилизацијом идеалне слике*[41] и уобличавањем дворане Рафаелових копија у оранжерији у Потсдаму, у парку „Sanssouci“ 1858. године. Процес је водио коначном претварању *Сикстинске Мадоне* из оквира слике култа у култну слику,[42] која сведочи о материјализацији чисте лепоте и идеалној синтези духа и материје.[43]

Рафаелова *Сикстинска Мадона* је масовно копирана током XIX века. Већ крајем XVIII века у каталогу берлинске академске изложбе именована је њена копија у изведби Јохана Ринклавеа (Johann Christoph Rincklave). Ране копије су махом извођене у медију цртежа, а масовна продукција је уследила у техници сепије. Особито су берлински сликари Вилхелм Алборн (Wilhem Ahlborn), Карл Вилхелм Вах (Karl Wilhelm Wach) и Карл Бегас (Carl Jospeh Begas) континуирано копирали узорну слику.

Препозната као слика над сликама, Рафаелова *Сикстинска Мадона* убрзо је постала део покровитељства пруске краљевске куће. Луџза фон Макленбург (Luisa von Mecklenburg Sterlitz) наложила је 1802. године Фридриху Барију (Friedrich Bury) да копира поменуту слику. Као дворски сликар у Дрездену, Бари је држао монопол над копирањем Рафаелове слике. Најпре је израдио цртеж, који је потом пребацио у технику сепије, а окончао у техници уља. Луџза је слику, у оригиналном формату, поклонила супругу, краљу Фридриху Вилхелму (Friedrih Wilhelm III), за његову радну собу. Недуго потом, Баријева слика је постала део колективне меморије становника великих немачких градова, као и идентификациони родни образац *женскости* припадница високог друштва. Сликар је у лику *Сикстинске Мадоне* овековечио принцезу Аугусту фон Касел (Augusta von Hessen Kassel), сестру пруског краља.

У копирању Рафаелове слике истакао се и сликар Хајнрих Ленгерих (Heinrich Lengerich) 1820. године, израдивши знамените слике.[44] Ускоро је истинско позивање на узорни лик *Сикстинске Мадоне* прерасло у правило. Дрезденски песник Кристоф Кристијан Холфелд (Christoph Christian Holfeld) и Фридрих Рехберг (Friedrich Rehberg) у својој монографији о Рафаелу из 1822. године, потврдили су канонски статус *Сикстинске Мадоне*.

Рецепција Рафаелове слике је дефинисана и надолазећим валом романтизма, у којем је постала визуелни интермецо између античке богиње и хришћанске Мадоне. У контексту уобличавања уметникове биографије (хагиографије), рани романтичари су произвели до тада непознату епизоду из Рафаеловог живота. Наиме, прваци романтизма – Вилхелм Вакенродер, Јохан Хердер (Johann Herder) и Аугуст

37 Henning 2012: 23–24.
38 Henning 2012: 41.
39 Henning 2012: 41.
40 Henning 2012: 41.
41 Schulten 2008: 92.
42 Paula 2012: 75–81.
43 Brajović 2013: 113–117.
44 Maaz 2008: 58.



3. Франц и Јохан Рипенхаузен, Рафаелов сан, 1821. године

3. Franz and Johannes Riepenhausen, Raphael's Dream, 1821

Шлегел – наводили су око 1796–1797. године тобожње Рафаелово писмо, у којем наводи како му се у сну јавила Богородица.[45] Уметнику се у сну јавила отеловљена идеја идеалне лепоте и савршене чистоте – права Мајка Божја. Платоничарска идеја о слици условљеној инспирацијом као водиљом интелектуалног процеса и уметничког поступка позајмљена је из ренесансне теорије уметности.[46] Писмо које су романтичари приписали Рафаелу садејствовало је с поимањем уметничке инспирације која је обележила кључни романтичарски спис *Изливи срца једног калуђера љубитеља уметности* (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*) Вилхелма Вакенродера из 1797. године.[47] Године 1821. визуелизацију Рафаеловог сна насликала су браћа Франц и Јохан Рипенхаузен[48] (сл. 3). Славна *Сикстинска Мадона* постала је за немачке назарене потврда хришћанског духа њеног аутора – свеца уметности – Рафаела.

Потребно је истаћи да се већ крајем XVIII века и током првих деценија XIX века копирају и одређени сегменти *Сикстинске Мадоне*. Копије анђелчића, глава Свете Барбаре и сама Богородица са Христом постали су мултиплицирани део медијског света немачких и других европских земаља (Русија, Пољска...). Овакву *суву* имитацију, као чин академског тренинга у склопу праксе подражавања старих мајстора, донекле су сузбили немачки назарени и њихови европски настављачи.[49] Уместо верног копирања *Сикстинске Мадоне*, дошло је до стваралачке рецепције култне слике. Сходно духу ренесансног мајстора, немачки назарени су од 1820. године настојали да превазиђу рафинирана и ропска подражавања на уметничким академијама и да у склопу традиционалне обнове хришћанског духа изнова представе Рафаелову *Мадону*.

Упркос уваженом статусу Рафаела и његове узорне слике, поједини прваци романтизма, попут Фридриха Хелдерлина (Friedrich Hölderlin), нису се осврнули на његово дело. Уследили су и први јавни коментари, опречни глорификацији Рафаелове слике. Након свог ранијег одушевљења Рафаеловом *Мадоном*, Артур Шопенхауер

[45] Maaz 2008: 41.

[46] Blant 2004: 7–26.

[47] Henning 2012: 41.

[48] Schulten 2008: 92.

[49] Schulten 2008: 88.

(Arthur Schopenhauer) тумачио је 1826. године слику другачије: „Сада, када сам остарио (данас ми је 38 година) може се догодити да стојим испред *Мадоне*, а да ми притом ништа не каже.“[50] Па ипак, интересовање за Рафаелово ремек-дело је континуирано обнављано. Руски књижевни критичар Павел Аненков (Павел Васильевич Аненков) у путопису *Скице са Саксонских путовања* из 1842. године записао је: „Једна жена хода по небу, за њу нема више тајни земаљских, она зна почетак и крај свега“.[51]

ИМИТАЦИЈА *СИКСТИНСКЕ МАДОНЕ* НА ИКОНОСТАСУ ЦРКВЕ У МАНАСТИРУ КОВИЉУ

Мародић највероватније није видео оригиналну представу *Сикстинске Мадоне* (сл. 4), али му је била позната преко многобројних копија у разноликим медијима широм Европе и вероватног сусрета са Ногаријевом (Giuseppe Nogari) копијом Рафаелове слике из 1512–1513. године у манастиру Светог Сикста у Пјаћенци.[52] Ова копија је доживела популарност захваљујући њеном измештању из сакралног простора у дворску галерију Аугуста III, саксонског кнеза и краља Пољске.



4. Рафаел, Сикстинска Мадона, 1512–1513. године

4. Raphael, The Sistine Madonna, 1512–1513

[50] Maaz 2012: 93.

[51] Henning A. 2012: 24.

[52] Бањац 2013: 180.

Пре указивања на имитацију Рафаелове *Сикстинске Мадоне* на Мародићевом иконостасу у Ковиљу, потребно је сагледати изворну представу у реалном историјском, иконографском и идејном оквиру.[53] Приказивање *Сикстинске Мадоне* у алманасима, галеријама, литерарним делима и критичким екфразама учинило је да се њена првобитна култна намена превреднује и временом постане део концепта култа слике.[54]

Слика је изворно била у функцији култа. Настала на врхунцу Рафаелове каријере – када је имао тридесет година – и у време понтификата папе Јулија II, слика је уобличена у складу с уметниковом идејом да материјализује невидљиви (виши) свет: Мајка Божија држи дете – Христа и тако посматрачу најављује епифанију, док мали Христос исказује прелазак из апсолутне чистоте и невиности детињства у будућност, која нуди откровење сублимирано у двојном садржају његовог лица.

У складу с литургијском драмом, која се одиграва пред олтаром, Мадона је посредница која преображене евхаристијске дарове (хостију) узноси на небо.[55] Она *улази* у посматрача и тако истиче своје суверено место на слици између олтара и верника. Мајку Божију уоквирују патрон цркве Свети Сикст и Света Барбара. У том својеврсном троуглу налази се формална и садржинска пуноћа ренесансне слике. Двојац светитеља је бинарно устројен.[56] Мушко и женско, старост и младост, динамични светац и интровертна светитељка и колоритно су супротстављени: боја злата, која окружује свеца, и спектар боја око светитељке изражавају опозицију форме и садржаја двоје ликова, који у антитези представљају последњу фазу високе ренесансе. Јединство супротности – нарочито истакнуто на Рафаеловом *Преображењу*[57] – на *Сикстинској Мадони* не руши у потпуности концепт високе ренесансе, већ и остаје у сфери узвишене и достојанствене смирености.

Рафаел је представљеним ликовима накнадно досликао два анђелчића у доњем делу слике, као посреднике између главних ликова и замишљеног посматрача, чији поглед *усмеравају навише и натраг на слику.*[58] Досликани анђели, у складу с ренесансном теоријом перспективног простора пружају слици дубину и извесну ноту хумора, као на понеким представама *Sacra Conversacione*, да би певали о малом Христу. Постављени уз Мадонин трон, или крај њених ногу, анђели разбијају узвишену строгост слике и донекле је чине блиском овоземаљском животу. Мајка Божија се указује испод раскриљене драперије у метафизички неодређеном и бесконачном простору. По Рафаеловој замисли, њен поглед је незнатно подигнут како би избегао сусрет са посматрачевим у истој равни.[59] Првобитно постављена на високи олтар, Богородица је погледом комуницирала са подигнутим крстом, као да предвиђа Христово страдање и коначно спасење.

Мародићева копија Рафаелове *Сикстинске Мадоне* садржи општа обележја назаренске уметности (сл. 5). Назарени су желели да у складу с патосом романтизма евоцирају чистоту религијске слике; изван варљиве виртуозности академског сликарства, тежили су истинитој субјекцији, која је требало да изазове дубоко религиозна осећања посматрача услед рефлексије ликовног израза у његовим очима. Субјективно сазнање кроз индивидуализацију и спиритуализацију романтичарске религијске уметности водило је преко назаренске верске обнове ка поновном канонизовању Рафаелових *Мадона*. Тако је дошло до спреге универзалне визуелне хармоније и дозвољене индивидуалности модерног сликара и савременог посматрача. Духовно осећање је основ који води уобличавању идеје која настаје

53 Henning 2012: 23 и даље.

54 О истоветној трансформацији на примеру Рафеоловог *Преображења* в. Brajović 2015: 97 и даље.

55 Henning 2012: 24.

56 Henning 2012: 25.

57 Brajović 2015: 101–105.

58 Henning 2012: 24.

59 Henning 2012: 24.

[60] О објектифицираној субјекцији као једном од парадокса у назаренском сликарству в. Grewe 2005: 77–100.

[61] Grewe 2005: 87.

[62] Henning 2012: 25.

[63] Henning 2012: 24–25.

[64] Rittinger 1996: 8–10.

[65] Henning 2012: 25.

[66] Бањац 2013: 213.



5. Аксентије Мародић, Сикстинска Мадона, иконостас у Ковиљу, 1870–1890. године

5. Aksentije Marodić, The Sistine Madonna, iconostasis in Kovilj, 1870–1890

у процесу уподобљавања божанском Рафаелу. У складу с таквом праксом, те на основи класицистичког начела, *Сикстинска Мадона* је коначно достигла двоструко испуњење идеалне лепоте и дефинисана је као античка богиња. Истовремено је у садејству с назаренским религијским патосом постала *нежна* Богородица.

Мародић у складу са тезама Кордуле Грев (Cordula Grewe) остаје у склопу дискурса *објектификоване субјекције*.[60] Уместо експресивног и видљивог сликаревог потеза, нескромног виртуозитета и рафинираног намаза четкице, појавиле су се глатке површине, које не дозвољавају да се проникне у биће уметника, који у низу *кописта* ренесансне култне слике остаје изван сагледиве присутности. Сликарева изражена особеност и ауторство се неочекивано губе у имитацији славног дела. Ипак, како се истиче, они остају у свету привидне објекције и тако потврђују право на постојање у низу наизглед обезличених копија. Свет без индивидуалности препознаје се као визуелни доказ нормативно разумљивих порука пренесених на ниво општељудских осећања. Изнова се актуелизује романтичарски парадокс између емфатичног исказа дубоких осећања (субјекција) и тежње као објективацији слике (објекција). Назарени су у радикално измењеном и секуларном свету ступили у дијалог са друштвом. Под ревитализацијом су подразумевали реконструкцију сакралног (хришћанског) наслеђа. Оживљавање, или пак одмрзавање, исконског хришћанског духа садејствовало је с идејом о истинитости уметничког дела и чистоти уметничке душе. Идеја о поновном рађању хришћанског духа подразумевала је надилажење чисте адаптације. „Подражавање је имало функцију гаранта проналажења сопственог идентитета“.[61]

Аксентије Мародић се сврстава међу настављаче славних ренесансних и назаренских уметника и у складу са својим правом на субјекцију, не рушећи оквир потребне објекције, ствара уметничко дело: лепршави браон вео се спушта над Богородицом и готово се стапа са обликом њене руке, што несумњиво истиче верност Рафаеловом оригиналу.[62] Слично славном предлошку, и на Мародићевој слици божански обојена светлост ствара специфичну мандорлу око Богородичине фигуре.[63] Међутим, за разлику од Рафаела, који исијавајућу мандорлу претаче у плаветнило неба, Мародић наглашава боју злата, која у складу с поукама друге генерације аустријских назарена (Леополд Купелвизер – Leopold Kupelwieser),[64] а можда и у садејству с извесним назнакама сликаревог личног односа спрам златног средњовековног фона, наглашава јединствену и надисторијску трансцеденцију слике (позадине).

Метафизичка и трансцедентна жута боја, као метафора злата, указује на првобитно блештавило, које као наслага времена (пожутелост) краси Рафаелову слику. Ванисторијски, бесконачни простор у Мародићевој изведби упућује на Рафаелов концепт бесперспективног просторног одређења.[65] Без јединствене тачке перспективе, као уобичајеног ренесансног доказа о закономерности видљивог света, Рафаел и Мародић су приступили антиперспективној просторној логици, која надилази логику миметички устројеног света. Златна боја, која формулише светлост, потире јединствену тачку перспективе, доприносећи јединственом доживљају божанске епифаније. Мародић је метафизичку драму божанске појаве сублимирао двема људским фигурама осветљеним трајном светлошћу.

У сваком случају, смештање копије култне слике католичког света на православни иконостас потврда је ревитализације догматског и конфесионалног у мисаоном и медијском систему рецепције и примене назаренског историјског сликарства међу водећим структурама свештенства на тлу Карловачке митрополије.[66] Религијске слике православног свештенства се у другој половини XIX века

махом поимају као представе историјске истине.[67] Оне су присутне и на ковиљском иконостасу,[68] у зони сокла и на његовом средњем делу, у композицијама *Великих празника*, на којима се поштује историјски декорум, заснован на јединству времена, места и радње.

Мародићева копија *Сикстинске Мадоне*, попут њеног оригиналног предлошка, ипак се схвата као универзална порука божанске објаве и тако надилази временско-просторну релацију.[69] Изнад пуког представљања историјског догађаја и верног приказивања одређеног наратива, овакве представе упућују на указну структуру саме слике – узајамни однос Мајке Божије и малог Христа, који изражава суштину целокупног света. Следећи класицистичку и, преко ње, назаренску традицију сагледавања Рафаеловог дела, Мародићева олтарска слика је у складу са назаренском уметничком праксом – умирујуће *прогресивна* представа с идејом приказа рефлексије мировања.[70] Слика је остала у оквиру култа слике и обоготворења чистог уметничког дела.[71] Истовремено, враћањем на иконостасну преграду враћено је њено изворно значење – и она је постала култна слика. Првобитно религијско значење је успостављено и додир с верником означава њен функционални повратак у *природно* стање.[72] Слика се коначно рашчитава у међупростору између уметничке *idée* и теолошке визије. Напетост између два супротстављена појма се укида и она у простору православне цркве мири теологију и уметност.[73]

У складу с виталним порукама назаренског сликарства и у садејству са ехом класицистичког поимања идеалне лепоте, Мародић је извео *копију Сикстинске Мадоне*. Он је потврдио претрајавање концепта антропоцентричне репрезентације, којим је Михаел Тиман (Michael Thimann) дефинисао Овербеков и самим тим и назаренски исказ религијске слике.[74] Повезаност с Кантовим (Immanuel Kant) трансценденталним идеализмом чини се могућим исходиштем избора верских мотива у XIX веку. Стога се и овде понавља назаренски концепт религијске слике: „Потпуна лепота може доћи до изражаја само у људском обличју будући да се у људима као рефлексивним бићима сама природа отелотворила у потпуности. Лепота природе је лепота људи“.[75]

Похвала људском телу као медијуму божанске епифаније кулминирала је сликом *Сикстинска Мадона*, коју Мародић идејно и функционално спаја с другом престоном иконом – Исуса Христа, којом се дефинише ванисторијски трансцендентализам престоне зоне ковиљског иконостаса. Приказ малог Исуса у Богородичиним рукама на Мародићевој копији *Сикстинске Мадоне* и његов лик у зрелим годинама са десне стране царских двери потврђују исказ о људском телу као ризници пуноће и смисла, које су Шелинг (Friedrich Wilhelm Schelling) и други романтичари нарочито истицали.[76] Слика коначно постаје материјализација савршене лепоте и визуелни доказ уласка тела у свету историју, имајући у себи *скривену истину*[77] и отеловљење идеје о универзалном.[78] Коначно, уметник је успео да у складу са изнетом тезом о емулацији назарена изведе јединствену и оригиналну копију *Сикстинске Мадоне* и тако потврди њено мултиплицирање у историји. Он је, следећи праксу назарена, реинтерпретирао славну слику, надишавши суво цитирање и схематизовано репетирање слика прошлости – реконструкција је прерасла у ревитализацију.

Интернационални карактер назаренског сликарства је на српском простору потврђен још средином XIX века. Дело Димитрија Аврамовића се узима као утемељивачки акт преноса назаренских и, посредно, ренесансних модела на српско културно тло.[79] Назаренски ликовни обрасци су најчешће преношени бројним илустрованим издањима *Библије* (Јулијус Шнор Каролсфелд – Julius Schnorr Carolsfeld, Јозеф фон Фирих – Joseph von Führich) у српску религиозну уметности.[80] Ревитализација канонских слика ране и високе ренесансе је омогућила стваралачко копирање узорних дела из про-

[67] Тимотијевић 2002: 361–388.

[68] Тимотијевић 2002: 373.

[69] О нестанку *природног* простора на представи *Сикстинске Мадоне* в. Belting 2014: 555.

[70] Thimann 2014: 215.

[71] Више о односу и напетости на релацији слика – уметничко дело в. Belting 2014.

[72] О функцији религиозне слике на примеру *Полагања Христа у гроб* са иконостаса Саборне цркве у Београду, дела Димитрија Аврамовића, в. Макуљевић 1997: 203–212. О изворном месту и намени *Сикстинске Мадоне* в. Belting 2014: 553.

[73] Belting 2014: 554.

[74] Thimann 2014: 25–26.

[75] Thimann 2014: 26.

[76] Thimann 2014: 26.

[77] Thimann 2014: 30.

[78] Thimann 2014: 31.

[79] Борозан 2017: 49–80.

[80] Шелмић 1979: 387–393; Јовановић 1968: 299–307; Тимотијевић 2002: 382.



6. Иконоста̄с у Ковиљу, 1870–1890. године

6. Iconostasis in Kovilj, 1870–1890

шлости на иконостасу у Ковиљу.[81] Коначно, целокупан ковиљски иконостас може се дефинисати парадигматском сликом *Сикстинске Мадоне*. Цитати Рафаела – *Преображење*,[82] Леонарда (Leonardo da Vinci) – *Тајна вечера*[83] и других ренесансних мајстора на ковиљском иконостасу не потврђују само еклектицизам већ и интерполације у светлу модерних струјања у европском религијском сликарству.

Идејни основ ковиљског иконостаса, настао вероватно на основу сарадње њеног наручиоца епископа бачког Германа Анђелића, потоњег српског патријарха (сл. 6)[84] и Аксентија Мародића, сведочи о прожимању универзалних хуманистичких начела, одевених у модеран сликовни израз. Сликарево ограничење иконостасном конструкцијом[85] и програмским репертоаром не укида његов избор у одабиру иконографских решења и слободи изражајног поступка.

Отуда се чини исправном констатација о Мародићу као *срӣском Римљанину*.[86] Најчистији представник рецепције ренесансне италијанске уметности, пропуштене кроз визуру немачких назарена у српској средини, усклађених с поукама и обавезним копирањем старих мајстора на Бечкој ликовној академији,[87] Аксентије Мародић је с правом смештен у систем стваралачке рецепције интернационалног језика назарена. Мародићева путовања по Италији од 1872. до 1874. године (Фиренца, Напуљ, Венеција)[88] и његови римски дани забележени су у путописној форми. Слично германским назаренима, био је на лицу места у контакту са славним делима антике и ренесан-

[81] Јовановић 2007: 273.

[82] Бањац 2013: 200–201.

[83] Бањац 2013: 194–195.

[84] Уговор је 2. јула 1870. године склопио са архимандритом манастира Ковиља Кипријаном Стануловићем. Обавезао се на то да ће 52 иконе насликати за шест година. Осликавање је трајало пуних двадесет година. Тематски репертоар је прописала манастирска управа, Бањац 2013: 176.

[85] Манастирска управа је са занатлијом Јоханом Кистнером склопила уговор о изради иконостаса 1866. године. Позлату је извео Јохан Тауш из Новог Сада 1890. године, Бањац 2013: 163.

[86] Јовановић 1992: 273.

[87] Wagner 1967: 45

[88] Vojnić-Hajduk 1992: 33–34.

се, о чему је за јавност писао за новосадске листове *Застава* (за 1875. годину)[89] и *Јавор* (за 1881. годину).[90] Његово истицање *великог Рафаела*[91] и *недостижне* представе *Галатеја*[92] подсећа на могућу пољуљану веру у сопствене могућности пред делима великог узора. Но, за разлику од примера Леополда Купелвизера (Leopold Kupelwieser), који је пред Рафаеловим сликама доживео стваралачку кризу и потом се окренуо достижнијем Фиесолу (Mino da Fiesole, сл. 7),[93] Мародић је *издржао* сусрет са Рафаелом и у складу са својим индивидуалним изразом (експресијом)[94] извео лик најузорније Рафаелове слике – *Сикстинске Мадоне*. Тако је у време разноликог стилског и садржинског израза у српском религијском сликарству, и нешто пре Валтровићевог и Крстићевог покушаја потпуне обнове средњовековља, Мародић извео једну имитацију у духу назаренских тежњи за обновом идеалних епоха – средњег века и ране ренесансе.

*

Рафаелова *Сикстинска Мадона* имала је пласман у масовним медијима, којим је потврђен њен канонски статус у српској јавности. Тако је у листу *Нова искра*, који је крајем XIX и почетком XX века уређивао Ристо Одавић (сл. 8), публикована њена представа.[95] Изнад догматске условљености, слика је у српској православној средини остала својеврсни фантазам, условљен утопијском потребом за

89 Мародић 1875.

90 Мародић 1881.

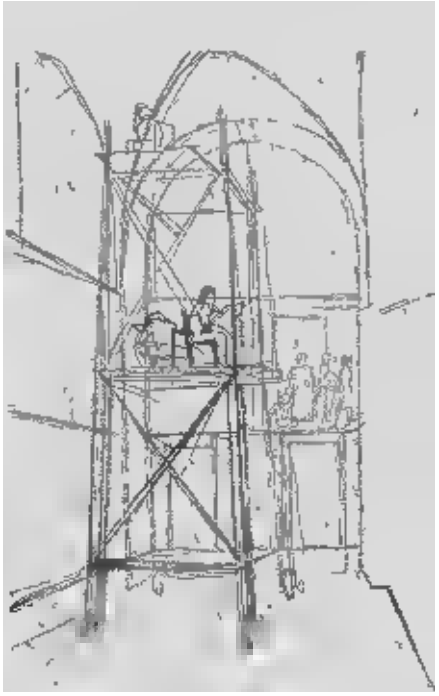
91 Мародић 1881: 721.

92 Мародић 1881: 881.

93 Feuchtmüller 1970: 18–23.

94 Бањац 2013: 213.

95 Нова искра 1899: 395.



7. Леополд Купелвизер и његови пријатељи копирају у Риму фреске Мина да Фиезола, 1824. године

7. Leopold Kupelwieser and his friends copy in Rome the frescoes by Mino da Fiesole, 1824


Број 24 НОВА ИСКРА Страна 395.

8. Сикстинска Мадона, Нова искра 1899: 395

8. The Sistine Madonna, Нови искра 1899: 395



9. Сикстинска Мадона, копија, недатовано, црква Вазнесења Господњег у Чуругу

9. The Sistine Madonna, a copy, not dated, Church of the Ascension of our Lord in Čurug

сновиђењем о савршеном сједињењу човека и Бога. Њена копија у цркви манастира Вазнесења Господњег у Чуругу у техници сепије (сл. 9), на галерији наоса, поред мноштва религијских представа из различитих епоха, говори о њеној медијској заступљености на тлу Карловачке митрополије.[96]

Остаје ипак непознаница о томе у којој мери је ова култна представа утицала на верника и естетичара. О томе да ли је и у којој мери Мародић успео да побуди верска и естетска осећања замишљеног посматрача унутар српског културног простора, послужиће цитат из једног писма Уроша Предића, несумњиво водећег естете и најплоднијег религиозног ствараоца међу српским сликарима XIX века: „Рафајлова *Сикстина* једнога одушевљава до заноса, а другом изазове само осмејак, или, што је још горе, не изазове ништа“.[97]

Уколико се вратимо на већ поменуто запажање Артура Шопенхауера пред Рафаеловом *Сикстинском Мадоном*, можемо закључити да је Урош Предић, у складу са својим *великим учитељем* (Шопенхауером) био немало скептичан у односу на славну канонску слику, чији су се садржај и функција кроз историју мењали сходно очекивањима оних који су је посматрали и изнова вредновали, и то без обзира на то да ли је у питању оригинал или је славни лик био утиснут у неки од масовних медија. Слика је до даљњег остала отворена и затворена структура.

[96] У питању је стање затечено на терену током новембра 2009. године.

[97] Предић 2007: 16.

Литература

Бањац Ј. 2013, *Манастир Ковиљ*, Нови Сад.

Борозан И. 2017, *Европски оквири и уметничка пракса Димитрија Аврамовића*, Димитрије Аврамовић. Уметник европских оквира и српског контекста, ур. И. Борозан, Београд, 49–80.

Брајовић С. 2009, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд.

Јовановић М. 1968, *Илустроване библије из библиотека у Бечу и Минхену*, Зборник Филозофског факултета у Београду, X–1, 299–307.

Јовановић М. 1992, *Међу јавом и мед сном. Српско сликарство 1830–1870*, Београд.

Јовановић М. 2007, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд.

Макуљевић Н. 1997, *Полагање Христово у гроб изнад царских двери Саборне цркве у Београду*, Саопштења XXIX, 203–212.

Мародић А. 1881, *Два дана у Риму*, Јавор 22–23, 689–692, 721–723, 1398–1402.

Нова искра 24, 1899, 395.

Предић У. 2007, *Сликарево перо, писма Уроша Предића*, прир. Н. Симић, Београд.

Тимотијевић М. 2002, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења XXXIV, 361–388.

Шелмић Л. 1979, *Прилог проучавању српског назаренског сликарства – О једном сликарском приручнику средине XIX века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 15, 387–393.

*

Belting H. 2014, *Slika i kult. Istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad.

Blant E. 2004, *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, Beograd.

Brajović B. 2013, *Rafael u renesansi i novovekovnoj evropskoj kulturi*, Humanizam u centralnim Apeninima, Paralele, ur. T. Palkovljević, I. Tasias, D. Korolija Crkvenjakov, Novi Sad, 96–117.

Brajović S. 2015, *Njegoševo veliko putovanje. Meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*, Podgorica.

Feuchtmüller R. 1970, *Leopold Kupelwieser und die Kunst der Österreichischen Spätromantik*, Wien.

Grewe C. 2005, *Objektivierte Subjektvität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation in mazarenischen Kunstwerk*, Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener, Hrg. von M. Hollein, C. Steinle, Köln, 77–100.

Grewe C. 2012, *Raffaels Gemeinde: Nachahmung als religiöse Identitätsfindung*, Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, Berlin–Boston, 255–282.

Hall M. ed. 2005, The *Cambridge Companion to Raphael*, Philadelphia.

Hellwig K. 2005, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin.

Henning A. 2012, *Raffaels Sixtinsche Madonna – Kultbild und Bildkult*, Die Sixtinsche Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, Hrg. von A. Henning, Dresden, 22–49.

Heß G. 2012, *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Hrg. von G. Heß, E. Agazzi, E. Décultot, Berlin–Boston.

Hoeniger C. 2011, *The Afterlife of Raphael's Paintings*, New York.

Kepetzis E. 2012, *Romantische Identitaätsfindung: Zur Konstruktion des Idealkünstlers in den Viten Raffaels der Brüder Riepenhausen*, Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, Berlin–Boston, 3–46.

Maaz B. 2008, *Raffaeljünger als Staatskünstler Nazarenische Schaffensentwürfe um Overbeck*, Die Künstlermythen der Deutschen. Im Tempel der Kunst, Berlin, 56–59.

Maaz B. 2012, *Raffaels Sixtinische Madonna zwischen Religion und Realitat – Auf und Abwerungen von Goethe bis Nietzche*, Die Sixtinsche Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, Hrg. von A. Henning, Dresden, 82–95.

Nerlich F. 2012, *Raffaels heilige Relique. Überlegungen zu einem kunsthistorischen Ereignis*, Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, Hrg. von G. Heß, E. Agazzi, E. Décultot, Berlin–Boston, 47–82.

Paula D. 2012, *Raffael in Dresden. Vom Kurfürstlichen Willen zur Kunstwissenschaft*, Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kult bild wird 500, Die Sixtinsche Madonna. Raffaels Kultbild wird 500, Hrg. von A. Henning, Dresden, 75–81.

Rittinger B. 1996, *Kupelwieser in Kirchen Wiens*, Wien.

Schulten A. 2008, *Die Staffelei ist im Bild Ateleirbilder*, Die Künstlermythen der Deutschen. Die Künstlermythen der Deutschen. Im Tempel der Kunst Berlin, Berlin, 92–101.

Thimann M. 2006, *Kinder Apolls, Söhne Mariens. Positionen Deutscher Malerei zwischen Klassik und Romanti*k, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6, Hrg. von A. Beyer, Müncnen – Berlin – London – New York, 351–370.

Thimann M. 2014, *Friedrich Overbeck. Und die Bildkonzepte des 19. Jahrhundert*, Regensburg.

Ulčar M. 2012, *Odnos imitacije i eskpresije u kulturi i vizuelnoj kulturi njemačkog romantizma* (rukopis master rada, Filozofski fakultet u Beogradu), Beograd.

Vojnić-Hajduk V. 1992, *Slikar Aksentije Marodić*, Subotica.

Wagner W. 1967, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien.

Igor B. Borozan

THE CULT OF RAPHAEL AND THE NAZARENE PAINTING: *THE MOTHER OF GOD WITH CHRIST* BY AKSENTIJE MARODIĆ IN THE ICONOSTASIS IN KOVILJ

The bases and transfigurations of the German Nazarene painting rested on the acceptance and transformation of the cult of Raphael already existing in the European culture and arts. During the 19th century, the cult of Raphael was continuously renewed. The romanticised Christianity incorporated the concept of *homo universalis* and thus in the modern times it confirmed the general human character of the Renaissance artist. We may follow the creative reception of the Italian painter among different ethnic groups of the European nations during the last decades of the 19th century in the iconostasis of the church at Kovilj Monastery, done by Aksentije Marodić, as an example of pictorial poetics. Marodić's painting undoubtedly constitutes the apex of the reception of the Nazarene painting on the territory of the Metropolitanate of (Sremski) Karlovci in the 19th century. It is particularly the flanking icon *The Mother of God with Christ*, as reminiscence of the painting of Raphael *The Sistine Madonna*, which marked the sublimation of the reception of the Raphael's paintings among the Serbian students of the Academy of Fine Arts in Vienna. The notional foundation for the iconostasis from Kovilj, created probably on the basis of cooperation between its orderer the Bishop of Bačka German Anđelić, subsequently the Serbian Patriarch, and Aksentije Marodić, testifies to the intertwining of universal humanistic principles enwrapped into a modern artistic expression. Placing of a copy of the cult painting of the Catholic world onto an Orthodox iconostasis is a confirmation of the revitalisation of the dogmatic and the confessional in the thought and the media systems of the reception and application of the Nazarene historical painting among the leading structures of the clergy on the territory of the Metropolitanate of (Sremski) Karlovci.

*Јована Д. Миловановић**

Одељење за историју уметности,
Филозофски факултет у Београду

Вршачки триптихон Паје Јовановића на Миленијумској изложби 1896. године: репрезентација локалног идентитета и (не)присутна идеологија

* jovana.milovanovic892@gmail.com

[1] Кусовац 2010: 267. Рам је такође израђен према нацртима Паје Јовановића, међутим, не у потпуности. Скица оквира је као и слика изложена у сталној поставци Градског музеја у Вршцу.

Апстракт: *Миленијумском прославом 1896. године читава Угарска је обележавала хиљадугодишњицу досељавања Мађара на просторе Панонске низије. Тим поводом је организована велика национална изложба у Будимпешти, у оквиру које су изложена многобројна дела ликовне уметности. Жупаније и градови из свих делова Краљевине Угарске су слали сликарске композиције, којима су се репрезентовали у престоници, а међу њима се нашла и слободна краљевска варош Вршац. Дело Вршачки триптихон је по наруџбини Муниципије извео Паја Јовановић, који је и сам потекао из овог јужнобанатског града. Троделни приказ образују најзаступљеније делатности Вршца и околине: у средини је берба грожђа, са леве стране је трговина, а са десне жетва. Насликане личности, које обављају ове послове, лишене су етничких особености, одевене су у типичну банатску ношњу, коју су носили сви житељи села, осим једног учесника у трговинској размени, који носи грађанско одело. Идеализовани приказ суживота народа у јужној Угарској јесте уметничка конструкција, не само у естетском већ и у значењском погледу. Вешто избегавши креирање историјске слике која нема упориште у националној прошлости Мађара, вршачке власти су се одлучиле за политички неутралну, али ипак идеолошки одређену слику, ако се у обзир узме контекст настанка и излагања дела.*

Кључне речи: *Паја Јовановић, Вршачки триптихон, Миленијумска изложба, Краљевина Угарска, Вршац, локални идентитет*

Слика *Вршачки триптихон* (сл. 1) Павла Паје Јовановића из 1895. године у поседу је Градског музеја у Вршцу. Слика је наручена за потребе репрезентације Муниципије града Вршца у Ликовном павиљону на Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године. Данас је изложена у оквиру сталне поставке вршачког музеја и заведена је под инв. бр. У-148. Слика се састоји из три спојена платна, која чине форму триптиха, а свако појединачно платно носи називе (с лева на десно): *Сајам/Пијаца*, *Берба* и *Жетва*. *Вршачки триптихон* је изведен техником уља на платну, а димензије платна су: 200 x 100, 200 x 200 и 200 x 100 cm. Три слике су уоквирене раскошним рамом.[1] Осврнућемо се на наручиоца и функцију дела, биће анализирани композиционо-формални елементи слике, уз покушај деконструкције визуелних стратегија у сврху изградње идеолошке намене дела.

МИЛЕНИЈУМСКА ПРОСЛАВА 1896. ГОДИНЕ И ИСТОРИЈСКЕ ПРИЛИКЕ: ИЗЛАГАЧКА ПОЛИТИКА И ЛОКАЛНИ КОНТЕКСТ

Када је 1882. године Шандор Хегедиш (Hegedűs Sándor), члан парламента и будући министар трговине, скренуо пажњу влади о надолазећој (хиљаду)годишњици доласка Мађара на просторе Панонске низије и Карпатског басена, угарске политичке структуре су се ин-



1. Паја Јовановић, Вршачки триптихон, 1895, Градски музеј Вршац

1. Paja Jovanović, The Vršac Triptych, 1895, City Museum Vršac

тензивније посветиле овом питању. Убрзо је укључена и Мађарска академија наука, која је 1884. године утврдила да се процес насељавања одиграо у периоду између 888. и 900. године, предложивши 1894. годину за обележавање јубилеја, сматрајући да је деценија довољна за припрему. Међутим, у међувремену је интересовање опало на државном нивоу, све док 1889. године округ Берег није приложио петицију председнику владе, заједно са других педесет градова и округа. Они су тражили да се одреди тачна година прослављања и да припреме отпочну. Наредне године се историограф и политичар Калман Тали (Thaly Kalman) обратио врху владе са истим захтевом. Тада је постало јасно да је обележавање миленијума побудило интересовање међу мађарским политичарима како у Будимпешти, тако и у провинцијама, што је довело до одлуке да извршна власт предузме водећу улогу у организацији. Следећи захтеве јавности, парламент је 1892. године одлучио да се прослава спроведе 1895. године, уз предлог да се припреми национална изложба, на којој ће бити презентован економски и културни развој државе као централни оквир прослављања.[2] Будући да сви планирани пројекти нису могли бити окончани до задатог времена, централна прослава је одложена за још годину дана.[3] Миленијумска прослава је обележила последњу деценију XIX века у читавој Угарској. Њен значај и далекосежност се огледају у обиму утрошених материјалних средстава, људском ангажману, али највише у технолошко-индустријским, архитектонским, споменичким и ликовним пројектима спроведеним овим поводом.[4]

[2] Почетком марта 1893. године објављен је званични позив министра трговине Беле Лукача (Lukács Béla) за припреме и учешће на Миленијумској изложби, упућен целој нацији, свим жупанијама и градовима, породицама, цркви, ученим људима, уметницима, књижевницима итд. Целокупни текст позива министра трговине доступан је у: Крчмар 2016: 259–261.

[3] Varga 2016: 26.

[4] Barcsay 2000: 188–212.

Идеја о прослављању хиљадугодишњице досељавања Мађара на територију Панонске низије се уклапала у доминантну културу краја XIX века, о чему сведочи и организована изложба. Међутим, концепт мађарске нације и њена митологизација, пројектовани кроз све видове обележавања миленијума, указују на особености овог случаја. Организација светковина, нарочито попут прославе хиљадугодишњице мађарске нације и државе, служила је очувању интегритета и кохезији читаве националне заједнице.[5] Након рата за независност (1848–1849) и склапања Аустроугарске нагодбе 1867. године најзначајнији догађај у манифестацији мађарске нације било је организовање Миленијумске прославе, којом се глорификовало не само освајање *отаџбине* већ и постојање Угарске као државе.[6] У идеологији национализма се сматра да је народ везан за одређену територију на којој је присутан, на коју полаже историјска и већинска права. Идеје отаџбине, домовине и родног тла оличене су у националном,[7] али и локалном простору, што је у извесној мери и Паја Јовановић уградио у своју слику *Вршачки триптихон*.

Устаљена пракса обележавања значајних националних јубилеја било је организовање великих изложби, често називаних и светским, будући да су задобијале међународни карактер у погледу излагача. Потреба да се нација представи као део знатно шире заједнице, међутим, у свој својој специфичности, проистекла је из опште климе друге половине XIX века, када су економски прогрес и историјска утемељеност били најзначајнији фактори одражавања државно-националног ентитета. Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године претходиле су велике светске изложбе у водећим центрима Европе и Северне Америке, али и у самој Аустроугарској. У Бечу је 1873. године одржана светска изложба под мотом *Култура и образовање*.[8] Разлог више за упражњавање овог вида свечаности код Мађара лежи у политичкој нестабилности која је погађала двојну монархију, али и у њиховој потреби да се наметну у мултиетничкој средини, каква је била Аустроугарска држава.

Осврtом на излагачку политику учесника на Миленијумској изложби уочава се да је тематика сликарских платна насталих овим поводом припадала претежно историјском жанру.[9] Осим најзначајнијих слика насталих по наруџбини угарске владе, са намером да величају хиљадугодишње присуство Мађара у актуелној домовини, али и вишевековну институцију државе, композиције послате од стране појединачних жупанија и слободних краљевских градова из јужне Угарске разликовале су се од *Вршачког триптихона*.

Углавном су визуелизовани догађаји из локалне историје, а одабрана тема је у највећој мери зависила од градских власти и односа унутар одређене локалне структуре, као и односа према самој Угарској. Бачкободрошка жупанија, са седиштем у Сомбору, представила се сликом *Битка код Сенте*, коју је радио Ференц Ајзенхут (Eisenhut Ferencz).[10] Битка код Сенте 1690. године била је једна од најзначајнијих битака у аустријско-турском рату. Након што су потучени у овом бoју, Османлије су заувек протеране са простора Угарске. Осим што се одиграла у непосредној билизини Сомбора, у самој бици је учествовао одред од 500 Сомбораца, предвођених капетаном Јајићем, што је остало урезано у колективном сећању.[11] Слободни краљевски град Суботица је овим поводом наручио слику *Проглашење Суботице слободним краљевским градом* од сликара Мађаша Јанћика (Jantyik Mátyás). На платну је представљен чин предаје привилегија царице Марије Терезије, којим је Суботица добила поменути статус, промениви назив из Сент Марија у Марија Терезиополис.[12] Сличном темом се представила и Ријека,

[5] Đorđević 1997: 24.

[6] Barcsay 2000: 188.

[7] Макуљевић 2006: 143.

[8] Telesko 2010: 275.

[9] Vadas 1996: 52–55.

[10] Ајзенхут је радио дела оријенталистичке провинијенције, живео је у Минхену, где се и упознао са Пајом Јовановићем, уп. Kovačev Ninkov 2007.

[11] Kovačev Ninkov 2007: 84.

[12] Grlica 1997: 348.

која је уживала посебан статус у Угарској. Градске власти су у Будимпешту послале дело сликара Андора Дудича (Dudits Andor), под називом *Свечано проглашење припојења Ријеке Угарској 1779*. У оновременој ријечкој штампи се наводи да је осликани догађај требало да прикаже радост *Ријеке због уједињења са Угарском*.[13]

Ликовни павиљон, новоизграђени објекат, завршен у мају 1896. године, примио је хиљаду двеста седамдесет четири дела од двеста шездесет пет аутора. Већину слика послатих на Миленијумску изложбу одликује наративност, потреба да се исприча и представи један догађај, углавном на што вернији начин. Ниједна слика не подразумева представљање историјског догађаја тек да би постојао његов пуки визуелни следбеник, већ те слике постају конститутивни сатворци реалности.[14] Узевши у обзир целокупну политичко-идеолошку залеђину Миленијумске изложбе, отварају се питања која се тичу *политичке иконографије*, дефинисане од стране теоретичара Мартина Варнкеа (Martin Warnke). Политичка иконографија, која сликама поверава активну улогу у политичком простору, има у виду да пошиљалац (наручилац слике) жели нешто да саопшти примаоцу (реципијенту слике), узимајући у обзир потребе, очекивања, вредности адресата, како би његово саопштење (у виду слике) имало неког дејства. Ова претпоставка међуљудског саопштења значи да производња слика мора бити наложена „одозго“ – од стране поручиоца, али не и детерминисана искључиво са његове стране; на слици усмереној „наниже“ морају бити обухваћене жеље, очекивања и потребе које долазе „одоздо“, што значи да се у кохезији ове две категорије креира политичка слика, макар упливи „одоздо“ долазили само преко уметника.[15]

Иако на први поглед ослобођена уплива политике у ликовни језик, контекст настанка и излагања дела *Вршачки триптихон*, али и приказани мотиви, потврђују потребу да се слика сагледа са аспекта политичке иконографије. Пре него што се приступи анализи слике, биће укратко предочена политичко-демографска ситуација у граду Вршцу у годинама уочи Миленијума.

Знаменити вршачки историчар и археолог, истовремено и управник вршачког музеја у време Миленијума,[16] Феликс Милекер, немачког порекла (у српском језику некада називан Срећко Милекер), 1886. године објавио је дело *Повесница слободне краљевске вароши Вршца* I и II,[17] у два тома. У сврху разумевања политичко-друштвене ситуације у граду Вршцу у годинама уочи обележавања Миленијума, као и поводом деконструкције одабира теме и мотива за слику *Вршачки триптихон*, Милекеров историографски преглед вршачке прошлости пружа увид у ситуацију у овом банатском граду. У свом делу износи податак о актуелној демографској структури у Вршцу према попису из 1881. године, који се, претпоставља се, није значајније мењао до распада двојне монархије. Феликс Милекер је побројао Вршчане по матерњем језику, што се може изједначити са етничком припадношћу. Прво место на списку, иако тек трећи по бројности, заузимају Мађари, којих је било укупно 9687; убедљиво најбројнији су били Немци, којима је припадао и Милекер са 12.354 становника; други по бројности су били Срби са 7.382 становника, затим следи неколико стотина Румуна и Рома, и више десетина Словака и Русина. Иако Румуна није било у великој мери у самом граду, Милекер помиње бројна румунска села у околини.[18]

Први помен вршачког насеља и тврђаве датира из XIV века, из истог доба потиче и податак да су најзначајније делатности становништва узгој житарица и виноградарство, а у овом периоду се формира и трговиште у подножју Вршачког брега. Географске одлике

[13] Milovanović 2016.

[14] Büttner 2003.

[15] Warnke 2001.

[16] Петровић 2012: 88.

[17] Милекер I и II 1886.

[18] Милекер 1886: 247–248.

равничарско-брдовитог југа Баната условиле су да се делатност становништва одвија у овом правцу.[19] Милекер такође истиче да се виноградарством бави највећи проценат вршачког становништва, чак 60% искључиво њиме и 20% уз другу примарну делатност, уз то додаје да Вршац заузима прво место у читавој монархији по производњи вина. „Тик уз варош пристали су најдивнији виногради, а с друге стране просула се родна поља“, овако Милекер описује вршачку околину. Милекер се жали на недовољно обрађивање њива и производњу пшенице услед заокупљености виноградарством. Као другу најистакнутију делатност у граду Милекер истиче трговину, уз наводе да је Вршац значајно трговачко место у јужној Угарској, према коме је гравитирало 139 места. Овде су се одржавала четири годишња вашара, а недељни вашари (пијаце) недељом и четвртком. Трговина житом и стоком је била нарочито упражњавана.[20]

Узевши у обзир капитално дело историографије друге половине XIX века које се односи на историјат, али и савремене прилике у граду Вршцу, мотиви који су се нашли на слици Паје Јовановића у потпуности осликавају актуелно стање у овој јужнобанатској вароши. Изнети подаци биће од значаја за разумевање теме и мотива дела, али још и више у тумачењу његове морфолошке структуре и функције на Миленијумској изложби у Будимпешти, али и у Градском музеју у Вршцу, ком је поклоњено одмах по повратку из престонице Угарске.

ОДАБИР УМЕТНИКА, ТЕМЕ И МОТИВА: ОД СЛИКЕ ПРОШЛОСТИ ДО СЛИКЕ ЗЕМЉЕ И НАРОДА

Феликс Милекер на крају другог тома *Повеснице слободне краљевске вароши Вршца* у одељку *Додатак. Вршац садашњости* међу знаменитим личностима помиње Павла Јовановића, рођеног у Вршцу 1859. године, сина Стевана Јовановића. Та чињеница ће бити пресудна у одабиру овог уметника да наслика дело којим ће се његов родни град представити на Миленијумској изложби у Будимпешти.[21] Локалне вршачке новине, издаване на немачком језику *Werschetzer Gebirgsbote* такође коментаришу ову околност, истичући да су срећни зато што се „њихов земљак убраја у најистакнутије сликаре“.[22]

По завршетку основне школе у Вршцу, млади Павле Јовановић се уписао у гимназију, из које је исписан у трећем разреду и уведен у породични посао фотографског атељеа. У то време Јовановић размишља да се посвети сликарству, стога уз очев пристанак одлази у Беч са намером да упише Академију ликовних уметности. Упис му није одмах омогућен, будући да је морао да сврши гимназију и да изврши неопходне припреме. Најзад 1877/1878. године уписује академију, где бива распоређен у класу историјског сликарства код професора Кристијана Грипенкерла (Christian Grieppenkerl). На Грипенкерлову препоруку, Јовановић по завршетку основних студија прелази у специјалну мајсторску класу Леополда Карла Милера (Leopold Carl Müller). Он је такође водио класу историјског сликарства, мада је углед и славу стекао продајући оријенталне композиције широм Европе. Јовановић је у Милеровој класи провео три године, између 1880. и 1883. године, где је нарочито радио на техници, успевши да, како бележи у својим мемоарима, од најгорег у класи на почетку године, добије другу награду за најбољу слику и царску стипендију на крају године.[23] Након студија у Бечу, свој потоњи животни и уметнички пут Јовановић наставља у водећим

[19] Крстић 2010: 87–88.

[20] Милекер 1886: 276–281.

[21] Тимотијевић 2010: 16.

[22] *Werschetzer Gebirgsbote*, 80, 7. 10. 1894. У овом чланку се такође помиње Лео Фирц (Leo Firtz) као потенцијална конкуренција, такође уметник из Вршца, који је продао слику минхенском Удружењу уметности. Међутим, осим у овом новинском тексту, нема више информација на ову тему.

[23] Тимотијевић 2010: 17–20.

центрима Европе. Боравио је у Лондону, Паризу и Минхену, где се сусретао са различитим уметницима који ће утицати на његово сликарско деловање. Међутим, образовање Паје Јовановића на бечкој Академији ликовних уметности умногоме је одредило његов уметнички идентитет, схватање уметности, њене природе и намене, нарочито боравак у класи Леополда Карла Милера. Професор Милер је студентима који су пристизали у Беч из различитих делова Аустроугарске монархије саветовао да летњи распуст проведу у родном крају, да путују и праве припремне скице и цртеже, које ће им послужити у обликовању композиција из историје и живота њиховог народа. Следећи препоруке свог ментора, Паја испрва школске паузе проводи у родном Вршцу. Међутим, Банат не доживљава као свој патриотски простор. У крилу породице, однегован је на предању о Великој сеоби под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, те он простор Балкана перципира као прапостојбину, доживљава га као земљу својих предака – *историјску отаџбину*.[24]

Стваралачки период у ком је Јовановић био ангажован да наслика наруџбину вршачке Муниципије стоји на крају једне фазе у његовом деловању и на почетку нове. Пре него што је био позван од стране родног Вршца да наслика дело *Вршачки триптихон*, њега унајмљују патријарх Георгије Бранковић и Саборски одбор у Сремским Карловцима да наслика *Сеобу Срба*, такође за потребе излагања на Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године.

Лист *Застава* у свом броју од 26. маја 1895. године доноси вест о посети Паје Јовановића Новом Саду. Овамо је дошао након договора са патријархом Георгијем Бранковићем о изради слике којом је Карловачка митрополија требало да се представи на Миленијумској изложби. У истом чланку се наводи да је Јовановић био унајмљен да ради „исто тако велику алегоријску композицију, постанак града Вршца“. У наставку текста стоји: „У ову слику уплешће он скоро целу историју града Вршца нарочито многе знаменитије српске догађаје из прошлости.“[25] Постоје наводи да је помињани вршачки историчар Феликс Милекер предложио да се за Миленијумску изложбу приреди призор из историје града Вршца, један сасвим одређени догађај.[26] Реч је о двобоју Србина Јанка Халабуре са Турчином – агом Вршачке тврђаве, ком је Халабура одрубио главу. Овај догађај је остао упамћен у вршачкој прошлости, а забележио га је Милекер у својој *Повесници*. Такође се нашао и на амблему Вршца, инкорпорираног у *Тржишну повељу* из 1804. године, коју је даровао цар Фрања II за храбро држање Вршчана у ратовима против Турака 1787–1791. године (сл. 2). Тринаест година касније, 1817, Вршац је проглашен слободним краљевским градом. Ради се о печатном пољу, које испуњава пејзаж узораних њива, панорама вароши, Вршачки брег са црквама и тврђавом и обронцима са засађеним виноградима. Изнад тврђаве је дат мотив у лакту савијене десне руке, одевене у црвено, како држи криву сабљу, на којој се налази одсечена турска глава.[27] На градском амблему је сублимирана прича о Халабури, што потврђује да је поменути догађај у колективном сећању препознат као значајан, будући да је у идентитетском одређењу читаве Угарске борба против Османлија заузимала значајну позицију.[28] Поред тога, описани амблем садржи елементе који ће се наћи и на слици Паје Јовановића, што указује на утврђену препознатљивост вршачког града и околине.

Познато је да је Јовановић истовремено радио на две слике намењене Миленијумској изложби у Будимпешти – *Сеоби Срба* и *Вршачком триптихону*. *Сеоба Срба* је постала патриотска икона, једна од најрепродукованијих слика у читавом српском народу, док

[24] Тимотијевић 2010: 79.

[25] *Застава*, 81, 26. мај 1895.

[26] Кручев 2011: 55.

[27] Ацовић 2008: 543.

[28] Орел 2012: 19–20.



2. Тржишна повеља са амблемом града Вршца, 1804, Градски музеј Вршац

2. Market charter with the emblem of the town of Vršac, 1804, City Museum Vršac

је *Вршачки триптихон* била знатно мање запажена, како у јавном дискурсу када је настала, тако и у потоњој историографији. У опсежним опусима Јовановићевог стваралаштва у вези са њом је истицан *пленеризам*, односно просветљена палета и кратки потези четкицом, што су одлике импресионистичког сликарства.[29] Међутим, поступак ликовног грађења слике, када је у питању Паја Јовановић, може потицати из посве других узора него што је то био француски импресионизам, на шта ће бити обраћена пажња у наставку текста.

У старијој историографији[30] наводи се да је уместо *Сеобе Срба* у Будимпешту послат троделни приказ вршачког народа и земље, што никако не може бити случај. Иако наручена од истог уметника, ова два дела су имала потпуно другачију тематику, која је потицала од намера наручилаца. Када је карловачки патријарх Бранковић наручио слику досељавање Срба на територију Угарске на челу са патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, желео је да истакне легално присуство српског народа и православне цркве на угарској територији који су ту дошли на позив хабзбуршког цара Леополда I, док му је узор била раније настала слика Михаља Мункачија *Долазак Мађара*.[31]

За разлику до српског патријарха, мађарске власти у Вршцу су имале потпуно другачију намеру, наручивши слику за изглагање у

[29] Јовановић 1984: 193.

[30] Јовановић 1992: 171.

[31] Тимотијевић 2010: 124.

Будимпешти. Као што је већ назначено, већинско становништво у Вршцу у годинама уочи Миленијума чинили су пре свега Немци, а затим Срби, док је припадника мађарске нације у овом јужнобанатском граду било знатно мање. Иако не постоје сачувани извори који би потврдили претпоставке о разлозима да неутрални, идеализовани приказ народа и земље замени историјску тему која би величала присуство и јунаштво немађарских народа, на основу ситуације у читавој Угарској у *миленијумској деценији*, они се могу наслутити.

Нација се препознаје *у извесном географском оквиру, у неколико река, у неколико брежуљака*,[32] али тло није искључиво позорница, већ утиче и на активност нације. Национални простор, поред општих националних, може да носи и веома локална значења. Стога су ликовно приказивање територија и однос према њеним битним карактеристикама играли значајну улогу у уметности национализма, јасно градећи иконографију нације. То су прикази места историјских догађаја, препознатљиви географски облици, као и представе пејзажа и насеља националне територије.[33] Сликарство Аустроугарске монархије, условљено сложеношћу територија окупљених унутар њених политичких граница, није настојало да произведе унифицирану репрезентацију патриотског простора, већ је инсистирано на различитостима, ипак обједињеним под круном хабзбуршког монарха.[34] Током последњих деценија XIX века све до коначног нестанка Дунавске монархије штампан је велики број репрезентативних илустрованих књига, објављених с намером да се представе све регије и народи окупљени под круном хабзбуршког владара. Најмонументалнија међу њима била је едиција *Аустроугарска монархија у речи и слици* (*Die Österreich-ungarische Monarchie in Wort und Bild*),[35] штампана је у двадесет четири тома, а у њеном илустровању је учествовао велики број уметника, међу којима је био и Паја Јовановић.[36]

Разноврсни географски и етнички простор како аустријског, тако и угарског дела Двојне монархије условио је да овакви прикази задобију превасходно аутентично топографски – локални карактер, пре него што је њиме требало представити *народни дух – Volkgeist* – као што је био случај у сликарству надахнутом нацијом, па тако и мађарском, чија је намера била да визуелизује срж мађарског човека, различитог од свих осталих нација. Скулпторска дела Иштвана Ференција (Ferenczy István) и Миклоша Ижа (Izsó Miklós) требало је да отелотворе типичног Мађара и његов национални темперамент. С друге стране, Кароль Марко (Markó Károly), кроз слику мађарске равнице, желео је да укаже на својеврстан дух места – *genius loci*, односно земљу Мађара, на којој су они расли и узрастали, са којом су саживљени, што је била тема и Петефијеве (Petőfi Sándor) поезије.[37]

Слика у средишту тумачења нема ни репортажни карактер, којим је требало указати искључиво на географске одлике, а још мање је њоме требало представити дух мађарског народа. Поред тога, није то ни локал-патриотска слика иако је Јовановић рођен у Вршцу. У прилог изнетом сведочи запажање Вељка Петровића у делу *Српска уметност у Војводини*, које је израдио у сарадњи са Миланом Кашанином, где говори о Паји Јовановићу: „Још мање је урастао у блок војвођанске уметности Павле Јовановић. Он се, истина, и родио код нас и доста радио у Војводини и за Војводину, али је, поред свега тога, он заправо интернационални, или, бар средњеевропски уметник, који с времена на време сиђе у свој народ по крви и језику, да и за њега изради какав сликарски споменик.“[38] Осврт на процес грађења композиције и употребу боја у Јовановићевом опусу на размеђу векова помоћи ће у расветљавању саме слике.

[32] Макуљевић 2006: 143.

[33] Макуљевић 2006: 143 и даље.

[34] Тимотијевић 2009: 90.

[35] https://austria-forum.org/web-books/kategorie/kronprinzenwerk/deutsch, приступљено: 5. 9. 2018.

[36] Makuljević 2013: 78–87.

[37] Király 2010: 137–138.

[38] Петровић, Кашанин 1927: 123–125, наведено према: Тимотијевић 2010.

КОМПОЗИЦИОНЕ И ФОРМАЛНЕ ОДЛИКЕ СЛИКЕ *ВРШАЧКИ ТРИПТИХОН*

Троделна слика састоји се од централног квадратног платна под називом *Берба* и бочним приказима правоугаоног облика, *Пијаце/Сајма* са леве и *Жетве* са десне стране. Централни приказ је подељен у два плана: у првом плану се налази виноград испуњен чокотима, са којих висе узрели гроздови, између којих су смештене људске фигуре у берби грожђа. Најупадљивија појава у првом плану је женска фигура, заогрнута марамом, са посудом на глави коју придржава левом руком, док јој је у десној пољопривредно оруђе за брање грожђа. Жена је одевена у једнобојну сукњу црвене боје и блузу, такође једнобојну, нешто светлију од сукње, тамније розе нијансе, опасана је плавом кецељом, а на ногама су јој светлобраон папуче. Десно од ње се налази група од две жене и једног мушкарца, који обрано грожђе пресипају у већи суд. Женске фигуре су, попут ове у првом плану, забуљене светлим марамама, у одећи пастелних боја, док мушка фигура има шешир на глави и обучена је у типичан банатски сељачки костим, што се понавља на приказу мушкараца на сва три одељка триптихона. У перспективном приказу првог плана слике изведене су појединачне и групне представе људи у обављању послова карактеристичних за бербу грожђа. Други план слике је испуњен пејзажом Вршачког брега са приказом донжон куле Вршачке тврђаве на левој и Капеле Светог крста на узвишењу Калварија на десној страни. По обронцима узвишења око града Вршца раштркани су објекти који су се, претпоставља се, тада налазили на Вршачком брегу и на Калварији. Пејзажни приказ је аутентичан, што не чуди, будући да је познато да је Јовановић полагао на истинитост у својим композицијама.[39]

Са леве стране је насликан пијачни дан на главном градском тргу – Тргу Фрање Јосифа у Вршцу. У првом плану, централно позициониране, дате су две мушке фигуре у чину трговинске размене. Нарочито живо је представљен мушкарац са леве стране, одевен у грађанско одело, са грађанским шеширом на глави. Његова корпорална реторика указује на разговор који води са човеком датим наспрам њега, обученим у помињано сељачко банатско одело. Сељак придржава џак, у ком се вероватно налази роба коју је дошао да прода. Између две фигуре у првом плану насликан је празан џак, преко ког је стављена наопако повећа посуда. Непосредно иза два човека у разговору налази се колска запрега са два коња, док је простор градског трга испуњен мноштвом људи у живахној атмосфери, коју подразумева пијачни дан. Приказом доминира мушка популација, премда се местимично уочи понека женска прилика са марамом преко главе. Пажњу посматрача посебно привлачи женска фигура окренута леђима, са посудом плетеном од прућа на глави, у белој традиционалној хаљини, преко које је опасана црвена кецеља са шарама карактеристичним за румунску ношњу и црвеном марамом на глави, босонога. Јутарња светлост сунчаног дана не само да колористички обликује читав призор градске вреве већ и утиче на атмосферско третирање боје, односно замагљени приказ вршачких знаменитости, изведених помоћу ваздушне перспективе. Представљену сцену, попут кулиса, омеђавају препознатљиви неоготички торњеви вршачке катедрале Светог Герхарда, некадашња зграда општине и мермерни крст, који се до данас налази на тргу, изграђен 1821. године, под патронатом хаџи Јована Заима, угледног вршачког трговца, православца, чија се породица доселила из Македоније.[40]

Бочно десно крило триптиха испуњава призор босоногог жетеоца у тренутку предаха, када оштри своје оруђе за рад. Веристички

[39] Тимотијевић 2010: 75.

[40] Brašovan 1936.

приказ банатског сељака, по трећи пут датог на триптиху, смештен је у поље узрелог жита у време мобе. Поред човека који посвећено оштри косу, у првом плану насликане су још две фигуре у перспективном приказу: жена је савијена и *ухваћена* у тренутку када српом одсеца сноп жита, на глави има тамну мараму, која је исте боје као и сукња на њој, а горњи део одеће је светлоцинобер боје. Другим планом доминира златно житно поље, са по којом булком, док је на далеком хоризонту насликан Вршачки брег са кулом на врху и узвишење Калварија. Локалне географске одреднице на овом делу композиције знатно су умањене у односу на централни одељак – истоветан завршетак брда и минијатурни приказ донжон куле Вршачког замка такође су у функцији географског лоцирања радње, попут друга два дела *Вршачког триптихона*. Светлост употребљена на слици наговештава да се радња одвија у поподневним часовима, на шта указује сенка жетеоца и приказ неба, које је незнатно затамњено у односу на одељак *Пијаца*.

Форма триптиха, троделне слике, коју образују три плоче или платна, спојена у једну целину, углавном се везују за религиозно сликарство у католичкој и протестантској уметности. У минхенском сликарству XIX века, са којим је Паја Јовановић имао додира, форма триптиха је употребљавана у уметности најразличитије тематике, особито крајем века.[41] С обзиром на недостатак извора који би потврдили сликареве намере, још увек се не може утврдити да ли је ова форма плод воље сликара или наручиоца. У новинском чланку у *Werschetzer Gebirgsbote* објављена је вест: „Наш познати земљак Паја Јовановић прихватио је на основу писма из Париза нашем угледном градоначелнику Јохану Земаеру… поруџбину једне троделне слике за Миленијумску изложбу 1896.“[42] Постоји могућност да је у питању чиста практичност – начин да се одвоје три различите представе, а да ипак остану целина. Три засебне композиције Паје Јовановића обједињене су позлаћеним рамом, за који је нацрт израдио Јовановић такође (сл. 3). Рам није у потпуности изведен према сачуваном цртежу, уочавају се одређена одступања, ипак флорални преплет укомбинован са недовољно дефинисаним елементима античке архитектуре чини основу обе варијанте рама, и изведене и неизведене. У уметности XIX века сликарски рам је посматран као интегрални део читаве композиције, стога му је посвећивана засебна пажња.

Пре него што је ангажован од стране вршачке Муниципије, Јовановић је израдио велики број оријенталистичких слика, које је Мирослав Тимотијевић назвао „реалистичким визијама“.[43] Академско сликарство, са којим се он сусретао током школовања, усмерено на представе земље и народа, било је засновано на идеји аутентичног виђења репрезентованог. Јовановићевом реализму треба опрезно приступати, на његовим сликама је реалан детаљ, односно пејзаж или слика града у случају *Вршачког триптихона*, док је све остало идеализована конструкција. „Идеалистички реализам“ карактеристичан за његов оријентални опус почива на конструкцији нове реалности путем сликарског медија која није ни „улепшани свет“, али ни „натуралистички“ или „критички реализам“. И *Пијаца* и *Берба* и *Жетва* поседују одлике Пајиног оријенталистичког сликарства. Пред посматрачем су истинити призори града Вршца и његове околине, испуњени типизираним људским фигурама у делатним ситуацијама карактеристичним за овај јужнобанатски град и поднебље. Представе мушкараца и жена који обављају пољске послове потпуно су деперсонализоване, смештене у историјски неодређени тренутак. Људи на југу Баната су узгајали грожђе и жито

41 Макуљевић 2010: 18.

42 *Werschetzer Gebirgsbote*, 8, 27. 1. 1895.

43 Тимотијевић 2010: 79.



3. Паја Јовановић, Скица за рам Вршачки триптихон, 1895, Градски музеј Вршац

3. Paja Jovanović, Sketch for the frame for The Vršac Triptych, 1895, City Museum Vršac

вековима пре него што је настала Јовановићева слика, на тај начин, он креира алегоријску слику Вршчанина смештеног изван одређеног времена. Кула Вршачке тврђаве више служи као географска него као хронолошка одредница када су у питању ова два призора.

Нешто је другачија слика трговинске размене на Тргу Фрање Јосифа. Градски топоси уграђени у слику ипак сведоче о тренутку у ком се одивија радња, осим тога и читав приказ је живљи, мада ослобођен наратива, као и друга два дела. На крајњем хоризонту, у измаглици је приказана катедрала Светог Герхарда, довршена неколико деценија раније – 1863. године.

Ликовни језик којим Јовановић гради слику *Вршачки триптихон* у великој мери се ослања на претходно искуство самог аутора, као и на његовог учитеља Леополда Карла Милера. Једна од највећих драгоцености Милеровог сликарства јесте употреба боје. Расветљена палета, коришћена у складу са сликарским мотивом призора из Египта, среће се и у делу његовог ученика. Јовановић, као ни Милер, није сликао заиста у пленеру, као што је случај са француским импресионистима. Он је *Вршачки триптихон* израдио у Бечу и одатле га директно послао у Будимпешту, како преносе вршачке новине *Српство*,[44] што значи да је слика настала у сликаревом атељеу. Употребљена светлоплава боја за приказ неба, као и друге топле боје за житна поља, падине под виноградима, па чак и пијацу, сродне су палети Јовановићевог ментора. Осим у погледу колорита дела, препознају се и други елементи карактеристчни за Милеров оријентализам. Представа жене са корпом, или неком другом посудом на глави, чест је мотив у Милеровим сликама из Египта.[45] Можда је Јовановић употребом боја и њеним атмосферским ефектом настојао да отелотвори осећај блаженства у јединству са природом наспрам туробности модерних градских средина. За разлику од аустријских сликара који су Мађарску и њено рурално становиштво перципирали као Оријент, делимично самим тим и што је објективно источно од Беча, Јовановић у своју слику уноси одређене елементе оријенталистичког дискурса – другост

[44] *Српство*, 11, 10. март 1896.

[45] Oehring 2012: 34–41.



4. Паја Јовановић, Берба грожђа у Херцеговини, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina, 1901, Wien, 461

4. Paja Jovanović, Grape Harvesting in Herzegovina, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina, 1901, Wien, 461

је присутна, али је ближа виђењу неискварености и чистоте људи из руралних средина. Потврду о томе да се Јовановић ослонио на сопствено искуство у креирању оријенталистичких слика пружа репродукција из тома посвећеног Босни и Херцеговини из едиције *Аустроугарска монархија у речи и слици*, на којој је приказан народ најмлађе територије двојне монархије у процесу брања грожђа[46] (сл. 4). Приликом израде ове илустрације сликар је у потпуности као узор искористио своју слику *Берба* – средишњи део *Вршачког тритихона*, како би представио активност босанско-херцеговачког народа; људске фигуре су одевене у додатно оријентализовану одећу, такође су посуде за грожђе нешто другачије. Књига посвећена Босни и Херцеговини садржала је изразито оријентализоване приказе културног наслеђа и становништва овог простора,[47] што потцртава већ поменути уплив оријенталистичког дискурса у Јовановићеву вршачку слику, с обзиром на то да му је она била узор за цртеж који је послужио овој намени.

Алегоријски приказ града и благостања загарантованог добром управом, али и плодном градском околином – својеврсно златно доба – има своје претходнике у историји сликарства. Амброђо Лоренцети (Ambrogio Lorenzetti) између 1338. и 1340. године, извео је у дворани за састанке већнице града Сијене алегоријску фреску која је требало да прикаже супротности између добре и лоше управе. Сложена алегоријска представа садржи бројне фигуре, али и ведуту града, односно пејзаж околине, што је нарочито битно у

[46] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*, 1901, 461.

[47] Makuljević 2013: 71–87.

контексту тумачења слике Паје Јовановића. Лоренцети је, попут приказа вршачке пијаце, градски трг испунио призором узавреле међуљудске активности да би показао живот добро уређеног града-државе. Још сроднији Јовановићевој *Берби* и *Жетви* је приказ ефеката добре управе на селу. Дат је поглед на сијенска поља, окружена далеким брдима, која надгледа персонификација Сигурности. Лоренцети је у првој половини XIX века представио реалистичан пејзаж, баш као и Паја Јовановић. Оно што одликује и *Алегорију добре управе* и *Вршачки триптихон* јесте приказ људи коју су потпуно овладали природом: падине (Врчашког брега) претворене су у терасе винограда, а равница у обрађена поља.[48] Концепт рада је често приказиван кроз историју уметности, бивајући различито конотиран. С једне стране, односио се на класно диференцирање, које је често подразумевало слику угњетаваних, док је, с друге стране, слика рада коришћена за политичку пропаганду, где идеализовани прикази радника указују на очекивано благостање и богатство. Са порастом индустријализације у XIX веку радници и индустријска машинерија добијају своје место на сликарским платнима као слика технолошког напретка, остварена прогресивном политиком, док је друга страна те медаље критика њеног разорног дејства. Услед тога се јављају дела која величају једноставне, традиционалне активности и заједничко обављање послова, које смештене у питоми пејзаж задобијају утопијску конотацију са намером да евоцирају златно доба, које се може вратити и у будућности.[49] Приказ рада и сеоског живља и на једној и на другој слици је веома сродан, што још једном потврђује настојање Паје Јовановића да град Вршац и његову околину у Будимпешти представи кроз хармоничну слику градске уређености и размене, али и пољопривредног благостања, што је несумњиво имало и своју идеолошку и политичку залеђину.

ПОЛИТИЧКА ИКОНОГРАФИЈА *ВРШАЧКОГ ТРИПТИХОНА:* АЛЕГОРИЈА У ФУНКЦИЈИ НАЦИОНАЛНЕ ИНТЕГРАЦИЈЕ СТАНОВНИШТВА

Читава Миленијумска прослава у себи је обједињавала два наизглед неспојива аспекта развоја државе и нације: модерност и историју. Другу половину XIX века је обележио *позитивизам* заговарајући теорију линеарног развоја човечанства, чији се врхунац огледа у технолошко-индустријском напретку оствареном управо у овом веку.[50] С друге стране, окретање прошлости, оличено у свепрожимајућем *историзму*, доминирало је у културно-уметничким остварењима.[51] Миленијумска прослава 1896. године је такође спојила ова два, на први поглед, потпуно опозитна аспекта људског деловања. У годинама уочи Миленијума Будимпешта је доживела невероватан урбанистички развој, ницала су нова архитектонска здања, мостови, чак је изграђена и подземна железница – прва на европском континенту. Пре Будимпеште су је добили једино Њујорк и Лондон.[52] Поред тога, значајан простор у оквиру Миленијумске изложбе посвећен је националној угарској историји, материјалним траговима прошлости свих народа које је окупљала мађарска политичка нација,[53] чак су, као што је већ поменуто, слике историје доминирале Ликовним павиљоном. Као природна противтежа модернистичком динамизму, својеврсна компензаторска стратегија за неизвесну будућност, био је принцип „традиционализације“. Окретањем примордијалном, односно златном добу друштво је настојало да заустави променљивост и да путем историјског, традиционалног и дуговечног своје за-

[48] Skinner 1999: 1–28.
[49] Wanke 2011: 76–82.
[50] Telesko 2010: 179–195.
[51] Макуљевић 2006: 181.
[52] Hall 2012: 282.
[53] Јовановић 1992: 166.

мишљено упориште учини присутним.[54] У овом контексту се може сагледавати и потреба вршачких власти да се на догађају попут Миленијумске изложбе репрезентују сликом која већински осликава рурални начин живота, представе људи саживљених са природом. Свака заједница је неодвојива од свог природног хабитата. Поднебље на ком је поникла постаје део колективне свести, које најзад бива уграђено у културно деловање заједнице.[55] Тако су и мађарски сликари XIX века велику Панонску равницу представљали као неодвојиви део свог темперамента.[56]

Интересовање за све слојеве становништва у Краљевини Угарској није се завршавало у делима ликовне уметности. У оквиру Миленијумскse изложбе, у Градском парку било је изграђено Миленијумско село, где су посетиоцима изложбе дочарани рурални простори свих регија Угарске, чак и оних где се није говорио мађарски. Унајмљивани су сељаци да живе у изложбеном простору ради аутентичности, а главна атракција су били парови који су се венчавали у свадбеним ношњама. За разлику од историјског одељка, којим су доминирали етнички Мађари, наглашени кроз политички дискурс, у етнографском одељку су приказани народи целе Угарске, дванаест мађарских и дванаест немађарских кућа. Овај поступак, као и заинтересованост за рурално становништво, треба сагледати кроз друштвено-политичке односе. Излагачка политика на свим великим светским изложбама служила је „организацији погледа“, са намером да призове шире и дубље значење.[57] Представљачке стратегије, попут ове, у себи су носиле више нивоа значења, који су неизбежно повезани са позицијом моћи.[58]

Услед недостатка објективне геополитичке моћи и немогућности да оствари прекоморске колоније, Аустроугарска монархија је, присаједињењем суседних територија, на којима су већинско становништво чинили припадници етнија које нису биле државотворне – Аустријска и Мађарска, креирала сопствени Оријент надохват руке.[59] Исти случај је био и са периферијом двојне монархије, нарочито оних делова који су дуже били под османском влашћу, попут јужног Баната, којима је придавана симболичка вредност истакнутог „провинцијализма“, неодвојивог од концепта „примитивизма“ који је важио у XIX веку. Категорија другости доминира у означавњу неке културе као примитивне, она је контрастирана евро-, односно западноцентричној култури, која је другачија од европске цивилизоване културе.[60] За већину буржоаске публике поглед на људе са Оријента, али и на све сврстане у категорију „другости“, означавао је назадне, нецивилизоване људе, који су истовремено сагледавани и са позитивног аспекта, као особе које у себи крију есенцијалну чистоту и доброту примитивног начина живота, која стоји насупрот декаденцији урбаног и цивилизованог западњачког друштва.[61]

У овом кључу треба сагледати и слику *Вршачки триптихон* Паје Јовановића. Пракса приказивања најзаступљенијих делатности неке, у овом случају вршачке, вароши и околине путем алегоријских представа радњи које те активности подразумевају, није нова у историји уметности.[62] Алегорија је служила да се путем ње публици приближе апстрактни појмови, моралних, духовних и политичких вредности. Дело у средишту анализе такође поседује комплексан скуп пројектованих вредности, детерминисаних излагањем на Миленијумскј изложби у Будимпешти. Ако се изузме представа човека у грађанском оделу, читаво дело као да је смештено у неодређену прошлост, која заправо упућује на непроменљивост и вечност. Призори пољопривредних радова настали сликарском кичицом Паје

54 Đorđević 1997: 173–175.

55 Smith 2003: 10.

56 Róka 2010: 224–225.

57 Mitchell 1989: 222–223.

58 Приказивање оријенталних култура на светским изложба западног света илустровало је западњачко искуство реда и истине, а примењено на изложби, зависило је од креирања ефекта „непripадности“ или екстерне реалности. Овај феномен је повезан са колонијализмом, империјализмом и цивилизаторским мисијама европских земаља XIX века, уп. Mitchell 1989.

59 Посебно је запажен павиљон Босне и Херцеговине на Миленијумској изложби у Будимпешти. У листу *Нада*, који је издаван у Сарајеву, редовно су излазили текстови са Миленијске изложбе, који детаљно коментаришу читаву изложбу, као и дешавања у босанскохерцеговачком павиљону; „…тек пошто је ту по цијели дан сакупљено босанског свијета, ту се странцу пружа обилна прика, да се нагледа оријенталних призора у срцу изложбе“, *Nada*, 11, 1. jun 1896.

60 Makuljević 2013: 76.

61 Perry 1993: 4–6.

62 У уљу на папиру израђен је диптих готичког оквира, у који су уграђена два алегоријско-патриотска приказа регије Салцбурга. Дело је из 1834. године. Читава представа је до извесне мере сродна Јовановићевом триптихону, садржи четири мушке фигуре, које у рукама држе обележје свог занимања, док је позадина сачињена од типичног алпског пејзажа, уп. Telesko 2008: 274.

Јовановића лишени су тешких аспеката сеоског живота, као и било које друге референце на стварни положај сељака и проблематику села. Репрезентација села у другој половини XIX века указивала је на промене које су се паралелно догађале, нестајање или апсорпција традиционалних костима и природних пејзажа услед брзих промена индустријализованог света условила је евоцирање истих путем медија културе.[63] У овакве композиције је уграђиван идеализаторско-морализаторски аспект – хармонични приказ живота пре цивилизације.[64]

Централним одељком *Вршачког триптихона* доминирају представе деперсонализованих сељанки, жена без имена, али и без етничког идентитета током бербе грожђа. Женски принцип, изједначен са *Природом*, често је супротстављан као другост мушком принципу, идентификованом са цивилизованом културом. То се нарочито огледа у европској постпросветитељској уметности. У Француској у делима Жан-Франсоа Милеа (Jean-François Millet) и Жила Бастиена-Лепажа (Jules Bastien-Lepage) рурална жена је била блиска природи, симбол „природног“ сељачког живота. Активности жена, али и сама она у култури XIX века, често су сагледаване у природном кругу ствари.[65] Осим тога, инцијатори и публика културне продукције, која се ослањала на националне свечаности у другој половини XIX века, претежно су били припадници мушке популације средње класе, што додатно потцртава перцепцију жене као својеврсне другости у делима визуелне културе.[66]

Да би Јовановићева слика била до краја схваћена, треба је сагледати са аспекта политичке иконографије – наруџбина је већ тумачена, али не и рецепција. У Будимпешти *Вршачки триптихон* је био изложен у сали број V, у централном простору Ликовног павиљона, под бројем 560 и награђен је златном медаљом.[67] У мајском броју *Бранковог кола* изашла је вест *Нове слике Павла Јовановића* у одељку *Белешке о уметности*, у коме преносе следећи кометар књижевника Томаша Сана о *Вршачком триптихону* у листу *Fővárosi Lapok*: „Новина је тројна слика Павла Јовановића, који с правом можемо назвати најзанимљивијом plein air студијом на изложби. Овај генијални сликар, по мом знању, сад је први пут изабрао мађарски (јамачно ће бити предмет из живота угарских Срба) предмет. Потражио је народ, кад је у послу. Насликао је жетву, бербу и сајам (вашар). Све три слике подједнако су карактеристичне и бравурне. Јовановић је међу друговима својим прави мајстор у поузданом цртању и овога пута је и у употреби plein air толико вештине показао, да његове слике с правом могу за узор ставити млађој генерацији. Ова слика је позвана, да умножи колекцију сликарског музеја у Пешти, и веома би ми жао било, кад из једног или другог узорка не би могла тамо доћи. – Честитамо дичном Србину на овом успеху!“[68] Вршачко Српство изнело је следеће: „Поменуту тројну слику израдио је г. Јовановић по наруџби вршачке муниципије: на којој је насликао баш вршачки предео. Жетву представљају Срби ратари вршачки у народном оделу; бербу представљају Срби и Немци, а сајам је слика вршачке недељне пијаце; то су типови из вршачке околине. Оволико ради знања.“[69] Коментаре које су додали креатори чланка у *Бранковом колу* и *Српству* скрећу пажњу на важне ствари да би слика била до краја схваћена. Прва је неодређена етничка припадност насликаних фигура, будући да Мађар каже да су Мађари у питању, а Србин да су Срби, што је сликару вероватно и била намера, нарочито ако се узме у обзир начин грађења *Сеобе Срба*, где је сваки детаљ приљежно студиран, док је овде намерно избегнуто детаљно диференцирање приказаних фигура, већ се ис-

63 Balerinni 2002; Mitrović 2003: 5–6.

64 Perry 1993: 23.

65 У уметности симболизма је ово било нарочито заступљено. Визуелна представа жене је неретко коришћена као симбол поновног рађања природе у пролеће, али и у друге сврхе, уп. Facos 2011: 131.

66 Balerinni 2002.

67 Јовановић 1992: 171.

68 *Бранково коло*, 19, 9/21. мај 1896.

69 *Српство*, 28. мај 1896, наведено према: Куручев 2011: 56.

тиче атмосфера златног доба и суживота различитих етнија, захваљујући доброј владавини града.

Кратак осврт на етничку ситуацију у читавој Угарској, уз подсећање на присуство најразноврснијих народности у Вршцу, биће од помоћи у давању претпоставке који ефекат је ова троделна слика требало да произведе. У тренутку остваривања дуализма мађарска нација је на просторима Угарске представљала око 40% целокупног становништва, док је остатак припадао осталим народима: Немцима, Румунима, Хрватима, Србима, Русинима итд. Сматрајући себе политичком нацијом, Мађари су на минимум свели учешће осталих народа у политичком животу. Становиште Мађара да остале нације присутне на просторима Угарске припадају мађарској политичкој нацији било је веома истакнуто у Миленијумским свечаностима, будући да су све етничке заједнице биле приморане на то да учествују у прослављању Миленијума. Након склапања нагодбе, угарски прваци су сматрали да ће економски прогрес испунити сан о националној интеграцији. Међутим, после административно-законске и економске интеграције читаве Угарске, извршене путем законодавства, требало је приступити реалној интеграцији, што је представљало много већи изазов. Теоријска позадина мађарске националне интеграције, чија су последица Миленијумске свечаности, била је доктрина о угарској државности, која је почивала на идеји о мађарској супремацији над осталим етничким групама, инспирисана социодарвинизмом и историјским, етнографским и осталим елементима из области културе. Корени ове идеје се налазе у средњовековној угарској држави, која је била мултиетничка и коју су Мађари баштинили у колективној свести, сматрајући доба када су освајали остале народе својим златним добом.[70]

Јовановићева слика није откупљена у Будимпешти и по завршетку Миленијумске изложбе смештена је у Градски музеј у Вршцу. Да ли су се у *Вршачком тритихону* укрстила очекивања наручиоца и адресата, не може бити до краја одгонетнуто, али с обзиром на етничку неутралност, односно могућност да се свака нација препозна у приказу, чини се да су обе стране биле задовољене. У врло напетој ситуацији међу етнијама у Угарској, протестима и негодовањима, Јовановић је успео да створи улепшани приказ заједничког живота, исечак из неодређеног времена и транспонован у вечност. Наглашени изостанак било какве националнополитичке одређености, без икакве наративне сугестије, сведочи о промишљеном конструисању ликовног приказа и вештог избегавања било чега што би могло да угрози позицију мађарске нације на периферији угарске државе.

[70] Varga 2016: 3–5.

Извори

Штампа

Бранково коло, 19, 9/21. мај 1896.

Застава, 81, 26. мај 1895.

Српство, 11, 10. март 1896.

Nada, 11, 1. jun 1896.

Werschetzer Gebirgsbote, 8, 27. 1. 1895.

Werschetzer Gebirgsbote, 80, 7. 10. 1894.

Остало

Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien, 1883–1902, https://austria-forum.org/web-books/kategorie/kronprinzenwerk/deutsch, приступљено: 5. 9. 2018.

Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina, Wien, 1901.

Брашован Н. 1936, *Хаџи Јован Заим*, Вршац.

Милекер С. 1886, *Повесница слободне краљевске вароши Вршца* I и II, Панчево.

Литература

Ацовић Д. 2008, *Хералдика и Срби*, Београд.

Грлица М. 1997, *Прослава Миленијума у Суботици 1896. године*, Hofoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1110 година досељења Мађара и Војводина, Нови Сад, 346–353.

Јовановић М. 1984, *Сликарство Паје Јовановића у знаку Минхена, „Триптихона“ и Мемоара*, Годишњак града Београда XXXI, 191–195.

Јовановић М. 1992, *„Миленијумска изложба“ у Будимпешти 1896. године*, Сентандрејски зборник 2, 161–173.

Крстић А. 2010, *Вршац у средњем веку. I део: од раног средњег века до краја 14. столећа*, Историјски часопис LIX, 77–102.

Крчмар Ф. 2016, *Торонталска жупанија 1860–1918*, докторска теза, Нови Сад.

Куручев Д. 2011, *Сећање на Пају Јовановића*, Вршац.

Кусовац Н. 2010, *Паја Јовановић*, Београд.

Макуљевић Н. 2006, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд.

Макуљевић Н. 2010, *Идеја толеранције и визуелна култура: Молитва Ристе Вукановића*, Београд.

Петровић П. 2012, *Паја Јовановић: систематски каталог дела*, Београд.

Орел К. 2009, *Средња Европа: од идеје до историје*, Београд.

Тимотијевић М. 2010, *Паја Јовановић / Paul Joanowitch*, Београд.

*

Ballerini J. 2002, *Young Women in Old Clothes: The Politics of Adolphe Braun's Personifications of Alsace and Lorraine*, Nineteenth-Century Art Worldwide 1/1.

Barenscott D. 2010, *Articulating Identity through the Technological Rearticulation of Space: The Hungarian Millenial Exhibition as World's Fair and the Disordering of Fin-de-Siècle Budapest,* Slavic Review 69/3, 571–590.

Barcsay T. 2000, *The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda*, Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century, ed. Karin Friedrich, New York, 187–212.

Büttner F. 2003, *Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die euroäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Großer Autfritt: Piloty und die Historienmalerei, Publikation zur Ausstellung in der Neuen Pinakothek Münche, München-Köln, 26–67.

Đorđević J. 1997, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd.

Hall T. 1997, *Planning Europe's Capital Cities: Aspects of Nineteenth-Century Urban Development*, London.

Király E. 2010, *From a National Imagination to an Image-creating Nation: Ideas about the Origin of Hungarian Art*, Art and Nation: Image and Self-image, eds. E. Király, E. Roka, N. Veszprémi, Z. Bakó, Budapest, 137–138.

Facos M. 2011, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York – London.

Makuljević N. 2013, *Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the "Kronprinzenwerk"*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 41, 71–87.

Milovanović J. 2016, *The 1896 Millennial Celebrations and Rijeka: Andor Dudits's Painting Ceremonial Proclamation of the Annexation of Rijeka to Hungary 1779*, Art and Politics in Europe in the Modern Period, conf. 29 June – 2 July, Zagreb, 23–24.

Mitchell T. 1989, *The World as Exhibition*, Comparative Studies in Society and History 31/2, 217–236.

Mitrović K. 2003, *Motiv žene u narodnoj nošnji u zbirci Josipa Broza*, 3+4 nova serija 2003/7, 4–13.

Ninkov Kovačev O. 2007, *Život i delo Franca Ajzenhuta* (*1857–1903*), Subotica.

Oehring E. 2012, *The Orient as a Subject in Pictorial Art: Leopold Carl Müller and Austrian Orientalist Painting after 1870*, Orient & Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters, eds. A. Husslein-Arci, S. Grabner, Viena, 29–50.

Perry G. 1993, *Primitivism and the 'Modern'*, Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century, eds. C. Harrison, F. Frascina, G. Perry, Budapest, 224–225.

Róka E. 2010, *The Question of National Character nd "Foreign" Influence at the Turn of the Century*, Art and Nation: Image and Self-image, eds. E. Király, E. Roka, N. Veszprémi, Z. Bakó, Budapest , 224–225.

Skinner Q. 1999, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 62, 1–28.

Smith A. 2003, *The Political Landscape*, University of California Press.

Telesko W. 2010, *Die „Ästhetisierung" des Lebens als übergreifende kulturelle Erscheinungsform des Jahrhunderts*, Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Böhlau–Wien–Köln–Weimar, 179–195.

Vadas F. 1996, *Programme Plans for the Celebration of Millennium (1893)*, Ars Hungarica 24, 52–55.

Varga B. 2016, *Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, New York.

Warnke M. 1995, *Political Landscape: The Art History of Nature*, London.

Warnke M. 2001, *Politischen Ikonographie, Bildindex zur Politichen Ikonographie*, Hamburg.

Warnke M. et. al. 2011, *Handbuch der Politischen Ikonographie*, Bd. 1, München, 76–82.

Jovana D. Milovanović

VRŠAC TRIPTYCH BY PAJA JOVANOVIĆ AT THE MILLENNIUM EXHIBITION OF 1896: REPRESENTATION OF THE LOCAL IDENTITY AND THE (NOT) PRESENT IDEOLOGY

An analysis of the painting *Vršac Triptych* by Paja Jovanović, created for the purpose of representing the free royal town of Vršac at the Millennium Exhibition held in Budapest in 1896, encompassed different aspects within itself. The composition consisting of three paintings: *Market, Grape Harvest* and *Grain Harvest* was ordered by Vršac Municipality in 1895 from Paja Jovanović, who himself was born in this town in the region of South Banat. Taking into account that the painting was created on the basis of a concrete event, attention was paid to the ideological foundation of the celebration of the Millennium, by which Hungary marked one thousand years since the arrival of Hungarians to the territories of the current homeland, as well as to the cultural action and the implementation of such projects in the second half of the 19th century. It was particularly important to look at the Fine Arts Pavilion of the Millennium Exhibition and the exhibition strategy followed by the other regions and towns in south Hungary to see the specificity of the selected topic and the motifs shown in the *Vršac Triptych* painting. A

large number of representatives at the exhibition showed paintings with historical themes that celebrated the Hungarian nation or the relations of other nations with the Hungarian state. This is shown by the painting *Migration of the Serbs* which Jovanović did in parallel with the piece in the centre of the interpretation of this paper. Although it was never sent to Budapest, the notional and aesthetic differences between these two paintings are an excellent indicator of the intentions of the ordering parties, as well as the painter's skills.

Jovanović painted the allegorical depiction of the most customary activities of the town of Vršac and its environs using a lit palette with certain orientalised details that may find their base in the paintings of Jovanović's teacher Leopold Carl Müller. The often emphasised plenerism of the *Vršac Triptych* and the modern painting technique serve for creating specific atmosphere in each one of the individual depictions of this tripartite composition. The idealised depictions of the work in the countryside, as well as the scenes of the topos of the town of Vršac and its surroundings are related to the *realistic visions* characteristic of Jovanović's orientalist opus through which the artist while using a veristic painting technique still creates an imaginary picture. The multiethnic composition of the population in Hungary at the end of the 19th century, as well as the rising Hungarian nationalism, not only caused the avoidance of the national differentiation of the figures painted in the *Vršac Triptych*, but also the scenes in *Grape Harvest* and *Grain Harvest* are painted in such a way as to sublime the topos of Vršac without any concrete time designation. *Market*, on the other hand, contains monumental and architectural details that nonetheless put the scene from the market into the contemporary moment, which is reflected in the figure of the man dressed in urban clothes. Despite this, the accent lies on the atmosphere, the painter insists on the harmonic coexistence of different ethnicities in the town of Vršac located on the periphery of the Kingdom of Hungary. The political iconography enabled us to analyse the painting additionally from that aspect as well, since the ordering entity and the purpose of the painting are known, which to a large extent determined the outcome. The 19th-century art often approached ideologisation and politicisation of the concept of work through visual arts, thus the paintings are characterised by different discourse, while in Jovanović's painting it is possible to recognise the evoking of the golden age reached in the past that may still be revived in the future – which is at the same time in contrast with the idealisation of the industrialised society. The painting *Vršac Triptych* by Paja Jovanović stands between the orientalist and the national phases in the opus of the artist and for this reason its significance is seen from several aspects: the context of creating and exhibiting which is in connection with the Millennium Exhibition, then the local aspect of the town of Vršac and finally the positioning of the painting within the scope of the opus of Paja Jovanović.

*Маја М. Ђорђевић**

Републички завод за заштиту
споменика културе – Београд

Седам деценија заштите античког наслеђа у Србији – Сирмијум, Ромулијана, Медијана и Јустинијана Прима

* majadjordjevic13@yahoo.com

[1] То су Приобална Дакија, Медитеранска Дакија и Дарданија.

Апстракт: *Археолошка налазишта Сирмијум, Гамзиград – Ромулијана, Медијана и Царичин град – Јустинијана Прима у модерном периоду оснивања система заштите била су прва античка налазишта која су 1948. и 1949. проглашена за споменике културе. Градови Сирмијум и Јустинијана Прима, утврђена палата Ромулијана и царска вила Медијана издвајају се од осталих бројних античких остатака у Србији чињеницом да су већ у XIX препознати, а у XX веку у великој мери истраживани. Ово наслеђе је веома добро научно валоризовано, публиковане су значајне расправе, монографије, студије, каталози покретних налаза. Гамзиград – Ромулијана уписан на је Унескову Листу светске културне и природне баштине, а Царичин град је опредељен да буде уписан у наредним годинама. Археолошка ископавања и истраживања на овим налазиштима обављају се и данас у смањеном обиму. У последње две деценије ова налазишта се од локалитета где се обављају систематска ископавања и истраживања преображавају у кључна места за примену одрживог коришћења, презентацију и различите приступе у физичкој заштити. Тај процес је делимично теоријски осмишљен и углавном се одвија угледањем на слична решења, што се препознаје по недовољно дефинисаној презентацији, која је кључна за представљање овог наслеђа.*

Кључне речи: *археолошка налазишта, заштита археолошког наслеђа, Сирмијум, Ромулијана, Гамзиград, Медијана, Јустинијана Прима, Царичин град*

УВОД

Античко наслеђе на територији Републике Србије посебно је по великом броју налаза и по значајним локалитетима. Савремене границе наше државе током трајања Римског царства обухватале су територије две кључне провинције Друге Паноније и Горње Мезије, које су потом дељене на више целина и административних управа.[1] Такође, река Дунав, која значајном дужином протиче кроз Србију, била је вековна граница Римског царства, што је утицало на раст и развој појединих области у овим провинцијама. Повољан географски положај, који је омогућавао трговински транзит речним и копненим путем, као и рудна и термална богатства, додатно су омогућили развој у провинцијама. На овој територији рођени су неки од најважнијих римских императора, који су суштински одредили ток историје Римског царства. Поједини су у месту својег рођења дали да се изграде задужбине у њихову или у част њихових родитеља. Такође, ове територије често су биле на правцу похода разних племена, која су уништавала и палила насеља и градове.

Вековни сведоци значаја и богатства Римског царства – градови, виле и војна утврђења – данас су у Србији углавном грађевински остаци прекривени земљом и растињем. Градови Сирмијум и

Јустинијана Прима, утврђена палата Ромулијана и царска вила Медијана издвајају се од осталих бројних античких остатака у Србији чињеницом да су већ у XIX документовани, а у XX веку у великој мери истраживани. Археолошка ископавања и истраживања обављају се и данас у смањеном обиму и готово увек изненађују новим налазима, који расветљавају њихову прошлост.

Остаци античког града Сирмијума (латински назив *Sirmium*) налазе се испод данашње Сремске Митровице. Сирмијум је основан у I веку и до VI века је значајан административни центар провинције Друге Паноније (*Pannonia Secunda*), повремена царска резиденција и епископско седиште у ранохришћанском периоду.[2]

Археолошко налазиште Гамзиград, у области Црна река код Зајечара, поуздано је идентификовано као *Romuliana*, царска палата, подигнута по замисли императора Гаја Валерија Галерија Максимијана (305–311), и припада посебној категорији споменика римске дворске архитектуре везане искључиво за раздобље тетрархије.[3]

Археолошко налазиште Медијана (латински назив *Mediana*) представља предграђе античког Ниша (*Naissus*). Медијана је изграђена почетком IV века, у време Константина Великог (306–337), као резиденција у којој су боравили римски цареви приликом посета Наису.[4] Налази се недалеко од реке, у близини термалних извора, а простирала се на површини од преко 80 ha.

Археолошко налазиште Царичин град смештено је у подножју планине Радан, у Пусторечком басену, на издуженом платоу између Свињаричке и Царичинске реке, у близини Лебана. То је рановизантијски град *Iustiniana Prima*, подигнут у провинцији Илирик, као задужбина цара Јустинијана (527–565). Живот у Јустинијани трајао је током VI и почетком VII века, када је прекинут словенско-аварским разарањима.[5]

Савремено проучавање, истраживање и заштита археолошког наслеђа у Србији почиње 1947. године оснивањем две нове институције културе и науке – Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије[6] и Археолошког института.[7] Од тог тренутка стручњаци ових установа својом делатношћу значајно утичу на степен истражености и садашње стање античких налазишта. Од оснивања 1947. до 1950. године у Заводу за заштиту и научно проучавање споменика културе израђено је око две стотине решења о проглашењу споменика културе.[8] Велики број проглашених споменика културе у тако кратком периоду омогућила су истраживања и обимни пописи добара које су стручњаци обављали у предратном периоду.[9] Проглашени су практично сви средњовековни манастири и сви средњовековни градови, тј. тврђаве у Србији. Из античког периода, до 1949. године, проглашена су налазишта која су већ била позната или на којима су обављана ископавања у периоду између два светска рата: Гамзиград, Сирмијум, Медијана, Царичин град, Басијана, рановизантијске гробнице у Нишу, Виминацијум и Трајанова табла. Садржај првих решења био је језгровит: после реченице са дефинисаним називом и местом налазишта, следила је строга мера да се заштићени споменик[10] не сме раскопавати, преправљати, рестаурисати, дозиђивати ни рушити без претходне дозволе Завода.[11] У другој алинеји наведено је коме се решење доставља, а то су били власници парцела, представници среског одбора, суда (у циљу забележбе) и месни музеји.[12] Доношењем ових решења започело је ново раздобље у истраживању и заштити четири најзначајнија античка налазишта у Србији.

У водичу из 1951. године, који су приредили службеници и сарадници Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе

[2] Брукнер 1984; Милошевић 1994; Milošević 2001; Поповић В. 2003; Jeremić 2016.

[3] Срејовић 1983.

[4] Milošević, Gavrilović 2013.

[5] Кондић, Поповић 1977; Bavan, Ivanišević 2003; Баван, Иванишевић 2006.

[6] Завод је основан решењем Владе НРС 25. јуна 1947. године, а 1960. године преименован је у Републички завод за заштиту споменика културе – Београд. Први дефинисани задатак Завода био је „изналажење, испитивање, заштита и научно проучавање културно-историјских споменика НРС“, в. Јуришић 1986: 103; Чувари баштине 1998: 13; Лукић 2007: 35–36.

[7] Растко Васић у *Историјату Археолошког института* каже: „У тој раној фази главна заслуга Института била је организовање и координација археолошког рада у Србији, па су, у сарадњи са музејима и заводима за заштиту споменика културе, била иницирана многа истраживања, а сарадници Института су учествовали на великом броју ископавања, како оних мањег обима, тако и оних у оквиру већих пројеката...“, http://www.ai.ac.rs/institute, приступљено у августу 2018.

[8] Споменицима културе су на основу чл. 1 Закона о заштити споменика културе и природних реткости из 1948. године дефинисани као „покретни и непокретни предмети од историјског, археолошког, културно-историјског, уметничког или социолошког значаја“.

[9] Предлагачи решења за заштиту ових споменика су анонимни. Свакако да су то били стручњаци који су у току Другог светског рата окупљали у оквиру Музеја кнеза Павла и Централног завода за чување старина, којим је руководио Миодраг Грбић, и који су по ослобођењу започели обимна истраживања, која се спроводе и до данас, в. Лукић 2007: 34.

[10] На основу Закона о заштити споменика културе и природних реткости из 1948. године, сва културна добра опредељена су као споменици културе (чл. 2), а у археолошка налазишта разврстани су на основу Закона о заштити културних добара из 1977. године (чл. 37), и уписани су у Централни регистар културних добара (чл. 73).

[11] Карактеристично је да су за локалитете у Сремској Митровици и за Медијану наведене катастарске парцеле на којима су забележени антички остаци.

[12] У овом случају то су били Градски музеј у Сремској Митровици и Градски музеј у Нишу, који су касније преименовани у Музеј Срема и Народни музеј Ниш.

[13] Панић Суреп (ур.) 1951: 185, 192–193, 199–200, 322–324.

[14] У Одлуци објављеној у Службеном гласнику наведени су само спискови добара без образложења, док у Централном регистру образложења углавном нису сачувана, тако да за избор ових налазишта можемо тумачити да је настао на основу постигнутих изузетних резултата приликом археолошких истраживања до 1978. године, в. *Одлука о утврђивању непокретних културних добара од изузетног значаја и великог значаја*, бр. 147, Службени гласник СРС 14/1979.

[15] *Одлука о утврђивању непокретних културних добара од изузетног значаја*, бр. 299, Службени гласник РС 16/1990. Поводом обележавања пет деценија рада Републичког завода приређена је публикација *Споменичко наслеђе Србије, непокретна културна добра од изузетног и од великог значаја*, Београд 2007 (друго издање), а ова налазишта обрађена су на стр. 22, 31, 35 и 37.

[16] Каниц I 1985: 353; Милошевић 2001: 8.

[17] Мештани су користили грађевински материјал за изградњу својих кућа, а дешавало се да су шипкама пробадали тло и тражили благо, што су војне граничарске власти строго браниле и спречавале, в. Милошевић 2001: 7.

[18] Милошевић 1998: 10.

[19] Решење Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, бр. 2189/48 од 9. децембра 1948. године. На основу документације у Заводу за заштиту споменика културе у Сремској Митровици, Планинска улица је опредељена као место где су касније ископаване Лицинијеве терме (лок. 29), а данашњи назив ове улице је Шећер сокак. Захваљујем се колегиницама Б. Лучић и А. Шкорић за ову информацију.

[20] Петар Милошевић, археолог Музеја Срема, а потом и новооснованог Завода за заштиту споменка културе, својим преданим радом обележио је историју истраживања Сирмијума, а о томе је оставио више значајних публикација.

[21] Милошевић 1998: 10–11.

[22] Jeremić 2016: 23.

НР Србије, описана су и ова четири античка споменика културе.[13] Медијана се наводи као летњиковац римских владара и великаша; Царичин град је прецизније описан, као локалитет са кога су били познати резултати претходних обимних истраживања; Гамзиград је означен као римски каструм, а указано је и на остатке базилике на основу трагова живописа; а за Сирмијум је наведен налаз мозаика, површине 12 m^2, у башти у Планинској улици.

Одлуком о утврђивању непокретних културних добара од изузетног значаја из 1979. године, а на основу чл. 72 Закона о заштити културних добра из 1977. године, Гамзиград, Царичин град и Медијана су утврђени за археолошка налазишта од изузетног значаја.[14] Због научног и културно-историјског значаја Сирмијума и с обзиром на то да су утврђене границе простирања античког града, шира територија Сремске и Мачванске Митровице проглашена је одлуком донетом 1990. године за археолошко налазиште од изузетног значаја.[15]

Заштита античког наслеђа на тлу Србије требало би да подразумева примену концепта свеобухватне интерпретације, која је кључна за представљање овог наслеђа, као и његово очување и остављање генерацијама после нас. Анализа резултата истраживања, процеса правне и физичке заштите и најновији облици презентације могли би да укажу на закључак за могуће унапређење квалитета управљања, заштите и коришћења овог непроцењивог античког наслеђа.

СИРМИЈУМ

Феликс Каниц, који је 1869. боравио у Митровици, препознавши значај старина основао је археолошко друштво „Sirmium“.[16] Римска прошлост у Сремској Митровици била је позната највише на основу случајних налаза, које су повереници слали у тад надлежне музеје у Бечу и Загребу.[17] До краја XIX века поједине радове у Митровици предузели су Адолф Хитрек (1882/83) на месту гробља и капеле Светог Синерота, Шиме Љубић (1884) на простору терми у дворишту тадашње поште, као и Јосип Бруншмид (1894) на тзв. „Римском гробљу“.[18]

Правна заштита покренута је доношењем решења, у децембру 1948. године, за „Двориште и врт куће у Планинској улици бр. 46 у Сремској Митровици“, са образложењем да су „приликом пробних ископавања у врту куће ... нађени остаци старијих градњи, нарочито фрагменти пода у мозаику уметнички обрађени, неке веће јавне грађевине из касно римског периода...“[19] Интерес за истраживања у Сремској Митровици је оживео захваљујући привредном, а следствено томе, и урбанистичком развоју и потребом за новим стамбеним објектима у близини Саве у другој половни XX века. На почетку изградње једне такве зграде у јулу 1957. године откривени су остаци римске грађевине са подним мозаицима. Покрајински завод за заштиту споменика културе из Новог Сада реаговао је забраном изградње, стављањем целе површине налазишта под заштиту закона и започео је своје ангажовање на ископавањима и истраживањима.[20] Истражени локалитет 1а била је управо царска палата, изграђена уз јужни градски бедем на обали Саве.[21]

Сирмијум лежи испод централног дела Сремске Митровице, а на овом простору у XVIII и XIX веку било је формирано граничарско насеље. Ареалу Сирмијума припадало је и насеље на десној обали Саве под данашњом Мачванском Митровицом.[22] Антички град је био пространи, окружен бедемима и рововима, унутар којих су



1. Сирмијум, изглед царске палате у оквиру заштитне конструкције

1. Sirmium, appearance of the imperial palace within the protective structure

[23] Милошевић 2001: 159–188.

[24] Између осталих, то су хотел „Сирмијум“, зграда Скупштине општине, Градска болница, робна кућа и др., в. Jeremić 2016: 30.

[25] Ivanišević 2008: 8.

[26] Поповић В. 2003.

[27] Поповић, Ochsenschlager 1976: 57–70; Jeremić 2016: 236–263.

утврђени: царска палата, хиподром, терме, хореум, форум, трговачки и занатски центар, некрополе и други објекти са многобројним покретним налазима, каменом пластиком, епиграфским споменицима и саркофазима. Испод новоизграђених квартова митровачке периферије утврђено је осам целина са некрополама, које су се простирале на свим странама на прилазу бедемима римског града.[23] Сазнања о урбанистичком плану Сирмијума постепено су расла ископавањем сваког новог локалитета, укупно 85 локалитета до сада регистрованих и истражених. Најинтензивнија и најобимнија систематска истраживања изведена су у првих неколико година, док су касније то била истраживања сондажног карактера у ширим ископима или у границама будућег објекта предвиђеног за изградњу. Обим истраживања условљавала су и ограничена средства. За презентацију је било предвиђено седам, али данас је то пет локалитета, а сви остали су после обављених истраживања затрпани или је одобрена изградња савремених објеката од виталне важности за град.[24]

Од 1962. године ископавања у Сирмијуму преузима Археолошки институт, под руководством Миодрага Грбића и Владислава Поповића. У истраживања Сирмијума од 1968. до 1972. године укључују се научници три америчке институције, а од 1973. до 1977. године и научници из Француске.[25] Посебан допринос тумачењу урбанизма Сирмијума дао је В. Поповић својим синтетичким радовима.[26] Скрећемо пажњу на југословенско-амерички пројекат истраживања хиподрома, које је обављено 1969–1971. године.[27] Хиподром је изграђен на јужној периферији Сирмијума почетком IV века, а своју

функцију губи у последњим деценијама овог века. Ископавања су обављена на приватним имањима, испресецаним оградама, дворишти-ма и воћњацима а важни подаци су добијени приликом заштитних истраживања за постављање модерне канализације. Анализом археолошких резултата и пажљивом математичком реконструкцијом утврђене су димензије и изглед монументалног хиподрома. Данас се у топографији Сремске Митровице препознају обриси ове изванредне грађевине, али због густо распоређених приватних кућа и окућни-ца није могуће презентовати остатке.

Упоредо са истраживањима, утврђивањем граница простирања античких грађевина одвијала се и правна заштита, која је прилагођа-вана специфичностима археолошких налазишта. У Сремској Митровици је после обављених археолошких ископавања и на предлог стручне комисије већина локалитета решењима стављана под заштиту закона.[28] Све пописане парцеле које су стављене под заштиту Закона о културним добрима уврштене су у урбанистичка докумен-та, која су у Сремској Митровици доносе од 1984. године, кад је израђен први генерални урбанистички план. Заштитом је омогућена модерна изградња у границама античког града, али су претходна заштитна археолошка истраживања постала обавеза за све инвести-торе који су се определили за градњу у поменутим зонама.

На крају друге деценије XXI века ранији привредни развој у Сремској Митровици, који је нагло прекинут почетком века, споро се опоравља и пажња мештана усмерена је ка туристичким потенција-лима града и околине као извору зараде и побољшању стандарда. Потенцијал се препознаје у античком наслеђу Сирмијума. За разлику од данашњег благонаклоног односа према римским остацима, почет-ке заштите Сирмијума карактерише став озбиљног оспоравања и супротстављања, због чега је организовано југословенско савето-вање, које је одржано у Сремској Митровици 1963. године. Учесници скупа су закључили да Сирмијум није само брига Сремске Митровице, већ је то значајан историјски споменик целе државе, те да је потреб-на сагласност између старих вредности и нових потреба, тако да је ово начело договорено за основу урбанистичког планирања.[29] О томе касније сведочи и Владислав Поповић: „Када се говори о постојању старог и новог у Сремској Митровици, често се, иако погрешно, издвајају две наизглед посебне, неповезане и једна другој стране категорије: с једне стране, остаци Сирмијума и њихових средњове-ковних наследника, све до граничарских дана; с друге стране, модер-ни град у ширем смислу јер, разумљиво, све што још увек постоји није и савремено. […] Коегзистенција Сирмијума и Митровице није постојање једног поред другог, или једно насупрот другог, већ сажи-мање једног и другог у недељиву целину.“[30]

Као сведоци историје и континуитета у модерном граду, који се убрзано развијао, неколико локалитета је конзервирано и презенто-вано у централној градској зони.[31] Полазна основа презентације остатака царске палате (лок. 1а) била је да се прикажу на отвореном, што се деценијама касније показало неодрживим због утицаја конти-ненталних климатских услова, док су атрактивни подови са великим површинама мозаика били под заштитом и невидљиви. У циљу очу-вања овог изузетно значајног античког објекта подигнута је заштит-на конструкција, којом су наткривени постојећи остаци на површини 2.680 m^2. Објекат, отворен 2009. године, поред заштитног, има и музеолошки карактер, што је све обједињено у центру за посетиоце: палата је представљена у пуном сјају са откривеним мозаицима, а на осталим просторима омогућени су изложбени, едукативни, интерак-тивни и туристички садржаји.[32]

[28] То су локалитети који су данас видљиви, али и катастарске парцеле где су откривени остаци поново затрпани, а на тим местима је забрањена изградња, као коришћење у било коју сврху без дозволе Завода. У Централном регистру Републичког завода документовано је 11 решења. У њиховом доношењу учествовали су Покрајински завод у Новом Саду, основан 1954. године и Завод у Сремској Митровици, који је основан 1961. године.

[29] Ранији ставови су били подељени, од тога да Сирмијум треба открити и презентовати као Помпеју, до мишљења да антички остаци немају значај и да је неопходна модерна изградња. О веома важном саветовању в. Поповић Д. 1996: 70–72; Поповић Д. 1996а; Jeremić 2018: 31.

[30] Popović V. 1973: 122–123.

[31] Поповић Д. 1996: 70–72; до оснивања Завода у Сремској Митровици конзервација царске палате и других остатака обављена је по пројекту архитекте Доброслава Павловића, в. Чувари баштине 1998: 142.

[32] Шкорић 2008; Шкорић 2014. Захваљујући Међународном пројекту „Рестаурација унутрашње декорације просторије 16 Царске палате“, који је трајао од 2012. до 2015. године, рестаурисани су фонтана и луксузни мозаични под, в. http://www.carskapalata.rs/ и http://zavodsm.rs/project/restauracija-unutrasnje-dekoracije-prostorije-16-carske-palate-sirmijuma/, приступљено у августу 2018.

На локалитету 31 истражена је од 1961. до 1975. године старија и млађа фаза житнице, део јужног бедема, кружна кула и део купатила. С обзиром на то да се налази у близини царске палате, објекат је дефинисан као њен економски део. Део грађевине био је уклопљен у подрумску етажу хотела „Сирмијум“, али пројекат уређења није реализован. Управа хотела је 1996. године адаптирала овај простор у дискотеку, што је имало позитиван одјек.[33] Међутим, хотел је убрзо доживео пословни пад, тако да је данас део овог комплекса затворен и неприступачан, док се простор око бедема и куле нередовно одржава.[34]

У оквиру Музеја Срема, у делу који је намењен за лапидаријум, истражена је раскошна градска вила са мозаицима (лок. 14). Око централног простора постављени су реконструисани делови зидног сликарства, који су откривени приликом разних истраживања. У лапидаријуму су изложени камени предмети и јединствени сунчани сат.[35] Код југозападног градског бедема 1960–1962. године истраживана је улица са портиком, а испод камених плоча откривена је канализација. Уз ову улицу налазили су се објекти занатско-трговачког карактера, док су у једном откривене две стакларске пећи (лок. 28).[36] Простор је конзервиран на отвореном у троугаоном раскршћу савремених улица града, али је делио судбину свих локалитета који су били на отвореном. Реконзервација и преобликовање овог локалитета изведени су 2017–2018. године, зидови су очишћени и консолидовани, а на делу шкапре постављена су седишта у облику мањег амфитеатра.[37] Ранохришћанска базилика Светог Димитрија (лок. 59), која је истраживана у седмој деценији XX века, на месту где је планирана изградња стамбене зграде у атрактивној пешачкој зони, својим апсидалним делом инкорпорирана је у сутерену, који је у почетку коришћен као градска кафана.[38] Апсида базилике је у добром стању, у непромењивим условима, презентована у застакљеном простору и може се видети и са нивоа улице/шеталишта, али приступачност је отежана, што би свакако требало да се омогући новим пројектним решењем.

Археолошка ископавања у Сремској Митровици увек доносе нове и веома значајне налазе, који омогућавају да се развој Сирмијума што боље протумачи. Од 2000. године истражује се локалитет 85, који се налази насупрот царској палати, тако да је претпостављено да су овде откривене грађевине биле функционално повезане са палатом.[39] На овом локалитету откривено је 50 делова статуа од порфира, од којих су реконструисане три људске главе и једно попрсје постављено на глоб.[40] С друге стране, то је простор у најужој зони града, који је отворен и небезбедан, с нерешеним истраживачким и конзерваторским статусом.[41] Приликом заштитних радова 2016. године, на источној римској некрополи, у близини раније истраживане капеле Светог Иринеја, откривена је касноантичка гробница са осликаним зидовима, а на ужим странама су лик Доброг пастира и веома ретка представа тројице младића у ужареној пећи, које анђео спасава својим хладним дахом.[42] Најновији пројекат аустралијско-српске сарадње, који је почео 2017. године на локалитету Глац, где се очекује откриће раскошне царске виле, припремљен је по светским стандардима. По завршетку пројекта, који подразумева истраживања, све видове документовања, конзервацију и презентацију, Сремска Митровица би требало да добије репрезентативни археолошки парк.[43]

[33] Поводом конзервације и адаптације овог простора Српско археолошко друштво одржало је годишњи састанак 1997. године у Сремској Митровици, а главна тема пленарног састанка била је расправа о заштити археолошких налазишта од изузетног значаја, в. Гласник Српског археолошког друштва 13, 1997, 431.

[34] ЈП за послове урбанизма Сремска Митровица у 2017. години започело је израду урбанистичког плана, који обухвата простор блока са хотелом, у циљу коришћења простора у складу са претежном наменом – централна зона са објектима у јавној намени, који су углавном под заштитом као културна баштина, в. http://urbanizamsm.rs/uredjenje-prostora-oko-hotela-sirmijum/, приступљено у августу 2018.

[35] Поповић Д. 1996: 71.

[36] Брукнер 2001: 74–84.

[37] Простор Житног трга, на коме су раније одржавани сусрети беседништва, после више деценија оживео је већ после првих концерата, в. *Буђење успаваног срца – реконструкција Житног трга у Сремској Митровици*, Сремске новине, бр. 2995, 25. јул 2018. Радови су финансирани 2017. године из активности „Градови у фокусу“ Министарства културе и информисања РС.

[38] Брукнер 1999: 108–109; Jeremić 2016: 41.

[39] Локалитет 85 надовезује се на локалитет 37, који је истраживан 1968–1969. године, в. Јеремић, Поповић 2004: 284–287.

[40] Поповић, Јовић 2017; Поповић И., *Пурпурни одсјаји царског Сирмијума*, каталог изложбе у Галерији фресака у Београду, 10. децембар 2015 – 24. јануар 2016.

[41] Поводом решавања статуса локалитета 85 одржан је велики број састанака, чији су кључни учесници руководиоци радова, представници Археолошког института и два завода за заштиту културних добара – Републичког и из Сремске Митровице, до сада без утврђеног решења.

[42] Истраживања су обављена на простору предвиђеном за изградњу бензинске станице, в. Lučić, Vujović, Davidović 2018.

[43] Излагање Ричарда Мајлса, Универзитет у Сиднеју, и Стефана Поп Лазића, Археолошки институт Београд, в. *Пројекат Глац*, Архео отворени дани у Сремској Митровици, 30. август 2017.

РОМУЛИЈАНА

Феликс Каниц 1864. године обилази Гамзиград и израђује детаљан цртеж рушевина старог града.[44] На остацима Гамзиграда у првој половини XX века нису извођена истраживања, поједини аутори овај монументални локалитет узгредно помињу у белешкама.[45]

„Остаци старог града Гамзиграда, код села Гамзиграда, срез Зајечарски...“ били су стављени под заштиту државе првим решењем које се односило на античка налазишта, а које је потписао Милан Панић Суреп, директор Завода, у марту 1948. године. У наставку почетне реченице се указује на то да се ови остаци „имају сматрати општенародним добром и стављају се под заштиту државе заједно са тереном на коме су постојале старе градње.“ У образложењу решења наведено је: „Као римска тврђава, Гамзиград се изграђивао у велики град, трапезастог облика са по 6 кружних кула на свакој страни и по свом положају, обимности и обради драгоцен је споменик за проучавање прошлости наше земље, те је поступљено као у диспозитиву.“[46]

Захваљујући залагању Векослава Поповића, првог управника Народног музеја у Зајечару, 1953. године почела су систематска истраживања Гамзиграда.[47] Радове је предузео Ђорђе Мано-Зиси. Ово је био почетак узбудљивог истраживања и одгонетања најзначајнијег античког налазишта у Србији. Ђорђе Мано-Зиси је мозаицима посветио посебну пажњу у свом извештају о истраживањима вршеним 1953. и 1954. године.[48] Пошто је утврдио њихова стилска својства, закључио је да мозаици потичу из времена тетрархије, или чак времена Константина, чиме је одредио *terminus post quem non* за настанак насеља. До 1963. године откривена је грађевина са мозаицима, две ранохришћанске базилике и делимично је испитана западна страна утврђења. Утврђено је да је реч о два паралелна бедема са високим кулама. Милка Чанак-Медић проучила је откривене делове

44 Каниц II 1985: 374–375.

45 Срејовић 1983: 7.

46 Из документације Централног регистра Републиког завода за заштиту споменика културе – Београд: Решење Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, бр. 487/48 од 19. марта 1948. године.

47 Срејовић 1983: 7; Живић 2010: 15–19.

48 Мано-Зиси 1959.



2. Гамзиград – Ромулијана, утврђена палата императора Галерија

2. Gamzigrad-Romuliana, fortified palace of Emperor Galerius

бедема и објавила целокупну реконструкцију фасаде западне капије млађег утврђења, коју красе богати исклесани украси, украшене нише и галерије.[49] Ова сазнања допринела су томе да се научно мишљење како је на месту Гамзиграда било војно или административно седиште промени, те да се ово налазиште почне тумачити као луксузна вила, палата или аристократско пребивалиште. У 1969. години откривен је подни мозаик са приказом Диониса.

Драгослав Срејовић води истраживања на Гамзиграду од 1970. до 1996. године и то је златан период кад су се десила кључна открића, која су омогућила тачну идентификацију античких остатака. Откривене су грађевине са подним мозаицима, осликаним зидовима, скулптуре од белог мермера и црвеног порфира. До 1983. ископавањима су дефинисани западни сегмент старијег и млађег утврђења, на северној половини два тракта палате, храм и грађевина са коридором, а на јужној половини, храм, једнобродна грађевина са портиком и петобродна грађевина. Поводом изложбе о резултатима радова која је у Галерији САНУ приређена 1983. године, Д. Срејовић излаже тумачење да је Гамзиград царска палата императора Галерија, део политичког програма да се императори после двадесет година владавине повуку и бораве у месту свог рођења.[50] Већ следеће, 1984. године, у југозападном делу комплекса откривен је део архиволте са прве галерије млађих западних тврђавских врата,[51] са потпуно сачуваним натписом *Felix Romuliana*, чиме је потврђен назив места из историјских извора. Убрзо, приликом истраживања поред терми, откривена је глава императора Галерија, овенчаног ловоровим венцем, израђена од црвеног порфира.[52] Д. Срејовић 1990. године почиње истраживања на брду Магури источно од утврђене палате, где је откривен сакрално фунерални комплекс. Реч је о два маузолеја и два тумула, до којих се стизало кроз капију – тетрапилон.[53]

Археолошком налазишту Гамзиград решењем из 1966. године утврђене су границе простирања и наведне катастарске парцеле и њихови власници, тиме је допуњено решење из 1948. године. Скупштина општине Зајечар је 1990. године на основу сагледавања целокупног простора, прогласила знатно проширену околину и природни простор Гамзиграда – *Romuliane*. Бројним мерама прецизно су дефинисане забране, као и обавезе сопственика и корисника парцела. Потом је 2004. године усвојен урбанистички документ: Просторни план подручја археолошког налазишта Ромулијана – Гамзиград, којим су утврђени правила заштите, уређења и коришћења подручја плана.[54] Поводом израде овог плана стручни тим детаљно је рекогносцирао шири ареал, на основу чега је сагледано у којим зонама заштите је могуће презентовати одређене евидентиране археолошке локалитете.

У XXI веку примењене су савремене недеструктивне методе истраживања, које су дале веома интересантне податке о положају и облику грађевина изван бедема утврђене палате.[55] У току ископавања терми у југоисточном делу утврђења документовани су остаци насеља пре и после изградње царске палате.[56]

Конзерваторска активност била је усклађена са археолошким истраживањима и откривањем великог броја грађевина. Конзервацију је започео Југословенски институт за заштиту споменика културе 1954. године, а од 1969. године радове води Републички завод. У име обе институције до 1987. године посебан допринос добром стању и изгледу налазишта дала је архитекта Милка Чанак-Медић. У свом докторском раду, који је објављен у часопису *Саопштења*, М. Чанак-Медић каже: „Околност да су од некадашњих грађевинских целина на овом локалитету откривени добро сачувани остаци и да су нађени бројни архитектонски делови што се на њих односе, налагала је под-

[49] Чанак-Медић 1978.

[50] Срејовић 1983: 28–20, 62–63.

[51] Срејовић 1985: 51–67; Чанак-Медић, Стојковић Павелка 2010: 67.

[52] Живић 2010а: 122–123.

[53] Срејовић, Васић 1994.

[54] Службени гласник РС 131/2004.

[55] У пројекту су учествовали Римско-германска комисија Археолошког института у Франкфурту, Археолошки институт у Београду, Народни музеј у Зајечару и Филозофски факултет Универзитета у Београду, в. Bülow 2009: 105–107; Петковић 2010: 39.

[56] Петковић 2010а: 167–199.

робно испитивање свих налаза пре било каквог поступка усмереног на њихово очување. Стога се заштита откривених остатака овде није могла свести на једноставне техничке мере, већ су, ради очувања затечених делова, морале бити извршене у многим случајевима допуне како би се образовале постојане конструктивне целине. Том поступку је претходило, дакле, темељно проучавање остатака гамзиградских грађевина..."[57] Применом овог принципа М. Чанак-Медић је реконструисала декоративне склопове који су припадали галеријама западне капије и кулама, а ови елементи су изложени у кули млађег утврђења, која је адаптирана у лапидаријум. Од великог броја објеката само су неки видљиви, и то они који су конзервирани, док су остали после откривања поново затрпани.[58] Презентација комплекса резиденцијалне палате био је посебан задатак, с обзиром на то да су добро сачувани подови са мозаицима.[59] Презентовани су остаци оба храма, а мали храм је делимично реконструисан.[60] Данас се у палати истичу два дворишна простора – перистили, којима је М. Чанак-Медић применом анастилозе, реконструкцијом стубова трема, остварила утисак првобитног изгледа. Ови простори заштитни су знак Гамзиграда и најпопуларнији мотиви на корицама публикација, као и на фотографијама посетилаца. Од 1987. године конзерваторске радове наставила је Брана Стојковић Павелка. Изведени су радови на заштити и реконструкцији источне капије и појединих кула млађег утврђења.[61] Конзервацијом и идеалном реконструкцијом царских маузолеја на Магури бавио се Чедомир Васић.[62]

Постигнути истраживачки резултати, научна валоризација, висок ниво правне и урбанистичке заштите, очигледна аутентичност и интегритет налазишта допринели су да је културно добро „Gamzigrad–Romuliana, Palace of Galerius" уписано 2007. на Унескову Листу светске културне и природне баштине под критеријумима iii и iv.[63] Заједничким ангажовањем Републичког завода и Народног музеја у Зајечару, посебно од 2007. године, учињен је значајан напредак и континуитет у редовном одржавању налазишта, у увођењу туристичке инфраструктуре и интерактивних садржаја.[64]

МЕДИЈАНА

У Брзом Броду код Ниша Ф. Каниц 1864. године обавља мања ископавања и налази под са мозаиком, а на основу историјских извора опредељује овај локалитет као насеље са вилама Медијана.[65] Радове који почињу 1932. и трају све до 1939. године воде представници Музејског друштва и Народног музеја у Нишу.[66] Откривен је део терми, део виле са перистилом и подним мозаиком, грађевина са потпуно очуваним мозаичним подом и објекат за чување хране са питосима. Музејско друштво и виђенији грађани Ниша су прикупљеним добровољним прилозима 1936. године изградили зграду у класицистичком стилу – музеј изнад римске грађевине са мозаицима у циљу заштите овог изванредног налаза.[67]

У фебруару 1949. године под заштиту државе стављен је „Терен код Ниша звани 'Бресје' К. О. Горњи Матејевац" са образложењем да „према досадашњим открићима, овај терен покрива остатке већег комплекса античких зграда бив. античке Медиане."[68]

Истраживања археолошког налазишта Медијане настављена су 1959. и ове радове водили су стручњаци Археолошког института. Неколико испитаних сонди из 1959. године и око 250 сонди у 1961. години представљале су добру основу за систематска истраживања,[69] која се с мањим или већим прекидима организују до данас.

[57] Чанак-Медић 1978: 9.

[58] Чувари баштине 1998: 140.

[59] Конзервацију мозаика изводили су Рајко Сикимић од 1957. до 1967. године, Милорад Медић до 1985. године, а наставио је Владимир Рашић. М. Медић је у дугачкој дворани, кроз коју се улазило у палату, применио метод дизања мозаика помоћу ваљка, што је претходно урадио у Хераклеји Линкестис. Мозаици су прекривени заштитним слојем песка.

[60] Стојковић Павелка 1989: 135–146.

[61] Стојковић Павелка, Михаљевић 2013: 74–78. Галеријеве терме су објекат који је предвиђен да се презентује, в. Стојковић Павелка 2017.

[62] Срејовић, Васић 1994.

[63] http://whc.unesco.org/en/list/1253, приступљено у августу 2018.

[64] У Србији је обележавање 40. годишњице Конвенције о светском наслеђу, која је 2012. године имала тему „Светско наслеђе и одрживи развој: улога локалних заједница", одржано у Гамзиграду, в. Стојковић Павелка 2013: 15–17.

[65] Каниц II 1985: 174.

[66] Оршић Славетић 1934; Петровић 1976: 15, 62; Дрча 2004: 51.

[67] Црноглавац 2016.

[68] Решење Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, бр. 220/49 од 9. фебруара 1949. године.

[69] Сондажна ископавања обавио је Миодраг Грбић, а наставила је Љубица Зотовић.



3. Медијана, изглед царске виле пре постављања заштитне конструкције

3. Mediana, appearance of the imperial villa before the installation of the protective structure

[70] У 2010. и 2011. години у сарадњи са DAI из Франкфурта спроведена су геофизичка истраживања на површини од око 25 ha, в. Milošević 2011: 275–284; Милошевић, Васић, Гавриловић 2014: 66.

[71] Петровић 1994; Петровић 1996: 295–300.

[72] Vasić 2004: 79–109; Vasić 2008: 9–23.

[73] Zotović 1962: 194–197; Петровић 1994.

[74] У XXI веку археолошким истраживањима руководе Милоје Васић, Гордана Милошевић и Надежда Гавриловић Витас, в. Милошевић, Васић, Гавриловић 2013: 66–73; Gavrilović Vitas, Milošević 2016: 81–102.

Утврђена је граница простирања локалитета на површини од око 80 ha и постојање великог броја објеката, од којих је 20 у целости или делимично дефинисано.[70] Централни простор заузима вила са перистилом, која захвата површину од 4,7 ha, у чијем саставу су терме на западној и вишечлана грађевина на источној страни. Западно од виле налазила се житница, док је јужно, на оближњем узвишењу, био сграђен водоторањ. Привредни објекти смештени су од житнице на запад, према Наису. Око виле са перистилом концентрисане су луксузне грађевине са стубовима, декорисане мозаицима и фрескама: вила са конхама, вила са оградним зидом и вила са централним коридором. На југозападној периферији Медијане било је мање сеоско насеље са уређеним комуникацијама.

У целини су истражени комплекс виле с перистилом и термама, хореум, војничке бараке, вила с октогоном и две мање цркве.[71] Налаз оставе са бронзаном оградом из паганског храма, недвосмислено указује на то да је реч о јединственом резиденцијалном комплексу.[72] Утврђено је да је резиденцијални комплекс издвојен од осталог дела насеља оградним зидом, који формира једно велико, обимно, и два мања дворишта.[73] У оси комплекса, у јужној половини, откривена је монументална капија, сачувана у темељној зони. Током 2010. и 2011. године откривен је стибадијум Б, кружне основе са два правоугаона анекса са подовима, који су били украшени добро очуваним мозаиком, а зидови су имали оплату од мермерних плоча, које су нађене *in situ*.[74]

Досадашњи резултати археолошки истраживања вилу и друге објекате одређују као јединствени комплекс, царски домен, настао крајем III или почетком IV века. Велика градитељска активност у последњој деценији владавине цара Константина I (306–337) посведочена је као трансформација централног дела Медијане у резиденцијални комплекс са наглашеним концептом приказивања царске идеологије и пропаганде. Првобитна административна зграда у потпуности је променила изглед тако што су на северном делу дограђени простор са апсидом и два богато украшена стибадијума. Употребљен је мермер високог квалитета за стубове, капителе и базе. Подови тремова декорисани су мозаицима, осликани су зидови и таванице и постављене скулптуре.[75]

Завод за заштиту споменика културе у Нишу у допуни решења из 1967. године проширио је површину археолошког налазишта Медијана навођењем катастарских парцела. Прописана је мера да се не може вршити никакво дубинско копање ни орање дубље од 20 cm. У образложењу је наведено да је, упркос чињници да је решењем из 1949. године забрањено дубоко орање, уочено да се тракторима за потребе корисника парцела обавља дубоко преоравање и тиме уништавају мозаици и грађевине на местима где нису испитани археолошки слојеви.[76] На основу чл. 47 Закона о културним добрима из 1994. године, којим се прописује да свако културно добро има заштићену околину, стручњаци Завода у Нишу припремили су одлуку[77] којом је проширена зона археолошког налазишта и одређена заштићена околина. Њихова укупна површина износи 150 ha. Одлука је предата Министарству културе и информисања 2007. године у даљу процедуру, а због недоумица правне комисије, ова и друге сличне одлуке нису још увек стављене на дневни ред Владе Републике Србије. На јужној половини Медијане, која је пресечена магистралним путем за Нишку Бању, раније је сондирањем констатовано више античких грађевина. Нажалост, Завод у Нишу, управо због недостатка одлуке о заштити, није успео да обави претходна заштитна истраживања на провршинама где је изграђено више привредних објеката.

Конзерваторско-рестаураторски радови нису сукцесивно извођени после првих откривања остатака: започели су 1959, повремено су обављани од 1972. до 1983, а значајнији радови предузети су тек 2012. године.[78] Конзервација мозаика почела је 1975. године, а посебно се издваја рад на мозаицима у стибадијумима А и Б, који су изведени у току 2015. и 2016. године.[79] Почетком XX века циљ археолошких истраживања био је успостављање археолошког парка.[80] Концепт презентације промењен је 2007. године. Планирано је да се над вилом са перистилом и термама подигне конструкција са балоном,[81] и тим поводом 2008. обављено је заштитно ископавање на површинама предвиђеним за темеље носача. Министарство културе 2010. године формира пројектни тим, чији задатак је било да реализује презентацију „Константинове виле на Медијани“, поводом обележавања 1700. година Миланског едикта.[82] Улаз на археолошко налазиште уређен је 2012. године, када је подигнут модеран центар за посетиоце.[83] Међутим, од 2013. изводе се радови на подизању конструкције за балон, због чега је приступ римској вили био потпуно затворен до 2016. године. Закључно са 2018. годином, на ужим странама конструкција балона није потпуно наткривена, тако да временски услови утичу на конзервисане површине подова са мозаицима у стибадијуму Б и у сали за аудијенцију, где је глава Медузе централна фигурална представа.[84]

[75] Milošević, Gavrilović 2013: 907–914; Васић, Милошевић, Гавриловић Витас, Црноглавац 2016.

[76] Решење Завода за заштиту споменика културе Ниш бр. 257-297-304-324-327-359-362-389 од 13. јула 1967. године.

[77] Алексић, Цветковић 2014: 193. Пун назив је Допуна одлуке о проширењу археолошког налазишта од изузетног значаја Брзи Брод – Медијана у Нишу и утврђивању заштићене околине археолошког налазишта са мерама заштите, извор: Централни регистар Републичког завода за заштиту споменика културе.

[78] Милошевић, Васић, Гавриловић. 2013: 72; Алексић, Цветковић 2014: 192.

[79] Радове на мозаицима изводили су Милорад Медић и Владимир Рашић, а од 2015. године тим којим је руководио Немања Смичиклас, в. Смичиклас, Протић, Црноглавац 2018.

[80] Васић 2004: 288–294. На овом месту додајемо да су студенти завршне 2004/05. године Архитектонског факултета припремали пројекат уређења археолошког парка Медијана и приредили различита решења, међу којима су доминирали делимична или потпуна реконструкција, в. Куртовић-Фолић и др. 2016: 54–59.

[81] Руководилац пројекта и радова био је Миомир Корać, в. Васић, Милошевић, Гавриловић 2014: 233, нап. 6.

[82] Васић, Милошевић, Гавриловић 2014: 233, нап. 7.

[83] Црноглавац 2014: 198.

[84] У оквиру активности „Градови у фокусу“ Министарство културе и информисања је граду Нишу 2018. године определило значајна средства за финализацију овог заштитног објекта. Реч је о пројекту „Виртуозна презентација вишеслојног културног идентитета модерног Ниша“, http://www.kultura.gov.rs/cyr/aktuelnosti/na-konkursu-gradovi-u-fokusu-2018-150-miliona-dinara-za-22-projekata, приступљено у августу 2018.

ЈУСТИНИЈАНА ПРИМА

Радови које је 1912. године предузео Владимир Петковић на Царичином граду код Лебана били су прва стручна истраживања античког наслеђа у XX веку у Србији. Истраживање је започето на доминантном платоу, на коме су откривени остаци епископске базилике. Већ тада В. Петковић идентификује локалитет као Јустинијану Приму, град који је подигао византијски цар Јустинијан I (527–565) у близини места свог рођења. Истраживања прекинута због Првог светског рата настављена су 1936. године и трајала су до почетка Другог светског рата. У овом периоду, захваљујући стручно осмишљеним систематским ископавањима, откривене су све грађевине у оквиру бедема Акропоља: куле, источна капија, епископска базилика, крстионица, „Консигнаторијум“, централна улица са портицима и епископска палата. Започета су ископавања горњег града, а евидентирани су веома важни објекти у непосредној околини локалитета.[85] Нови вид документовања била је фотографија која је 1938. снимљена из авиона, у циљу што бољег сагледавања остатака бројних грађевина на великој површини.

Под заштиту државе у фебруару 1949. године стављена је „Царичина–Градиште (МКО Прекопчелица, Срез јабланички), као и сав терен између Свињаричке и Царичинске реке који се налази око Градишта“, а заштита се образлаже следећом намером: „да би се већ откривене градње сачувале, а читав терен научно испитао и проучио...“[86]

Истраживања су настављена 1947. године. Радови су поверени новооснованом Археолошком институту, а нови руководиоци били су Александар Дероко и Светозар Радојчић. После њих, Ђорђе Мано-Зиси и Невенка Спремо Петровић поставили су плански програм истраживања, који је имао за циљ употпуњавање основа грађевина и плана града.[87] Истражене су тробродна базилика у доњем граду, триконхална базилика изван бедема града, кружни трг уз северну, источну и западну улицу горњег града, црква са криптом. Истраживања се прекидају 1968. године, да би била обновљена 1975. под руководством Владимира Кондића и Владислава Поповића. На појединим објектима су рађена додатна истраживања, а започети су радови уз јужни бедем горњег града, двојној базилици у доњем граду и једнобродној базилици на јужном платоу ван града.

Од 1978. године на иницијативу В. Поповића, дотадашња француско-српска археолошка сарадња, која се одвијала на истраживању Сирмијума, покренута је у оквиру истраживања Царичиног града и, уз објективни прекид 1990. године, од 1997. траје до данас, а руководиоци су Бернар Баван и Вујадин Иванишевић.[88] У овом периоду истражено је у целости насеље које се развијало на простору између западног бедема и главне улице доњег града, заједно са фортификацијом – јужним и западним бедемом, јужном капијом, портиком, улицом, аквадуктом.

Велики број откривених објеката на Царичином граду, очувани архитектонски елементи и добро дефинисан урбанистички план насеља омогућили су да се истраживачи позабаве архитектонском реституцијом. У оквиру Архитектонског факултета у Београду, на Катедри за визуелне комуникације, 2001–2002. године спроведен је пројекат „Визуелизације и компјутерске презентације културно-историјских локалитета“, који се наставио и у каснијем 3D моделовању Акропоља, фортификације и појединих грађевина.[89] Анимација омогућава виртуелни обилазак величанственог града и улазак у неке од најзначајнијих грађевина и атрактиван је облик презентовања

[85] Bavan, Ivanišević 2003: 9–12; Баван, Иванишевић 2006: 19.

[86] Решење Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, бр. 257/49 од 12. фебруара 1949. године.

[87] Bavan, Ivanišević 2003: 12–16.

[88] Ivanišević 2008: 14–22.

[89] Баван, Иванишевић 2006: 83–87. На основу предлога архитеката Мирослава Јеремића, Чедомира Васића и проф. Ноела Дивала, моделовање су израдили Владан Здравковић и Милош Урошевић.



4. Царичин град – Јустинијана Прима, изглед истражених грађевина на Акропољу

4. Caričin grad – Justiniana Prima, appearance of the surveyed buildings in the Acropolis

[90] Иванишевић, Бугарски 2013: 79–84; Иванишевић, Бугарски, Стаменковић 2016: 143–157.

[91] http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5539/, приступљено у августу 2018.

[92] http://www.infocentarjug.rs/oglasza-rani-javni-uvid-u-plan-detaljne-regulacije-caricin-grad/, приступљено у августу 2018.

[93] Конзервацију мозаика обавио је Стојадин Петковић, в. Чувари баштине 1998: 143.

[94] Васић, Момчиловић Петронијевић 2011: 208. Изведена је конзервација на триконхалној цркви, термама ван бедема, цркви ван бедема, на делу аквадукта, двојној цркви, делу јужног бедема горњег града, делу бедема, Акропоља, епископској базилици, баптистеријуму, Консигнаторијуму и на епископској палати.

урбанизма града. На археолошком налазишту примењене су савремене недеструктивне методе истраживања, које су дале прецизне и детаљне резултате, на основу којих је добијен велики број нових података о просторном распореду грађевина: геодетско (1981. и 2006), геофизичко (2007, 2015), LiDAR (2011) и фотограметријско снимање из ваздуха (2015).[90]

Вероватно због чињенице да се рановизантијски град Јустинијана Прима, на археолошком налазишту Царичин град, налази на простору који није урбанистички и инфраструктурно угрожен, те да се у оквиру дефинисаног обима Свињаричке и Царичинске реке, где су истражени остаци Акропоља, горњег и доњег града, не обављају пољопривредни радови, правна заштита овог археолошког налазишта задржала се на решењу из 1948. године. Изузетни резултати дугогодишњих археолошких истраживања допринели су да је културно добро „Caričin Grad – Iustiniana Prima, Archaeological Site“ пријављено на прелиминарну Унескову Листу светске културне и природне баштине у 2010. години под критеријума ii и iii.[91] Коришћење овог великог и изузетно сложеног простора биће уређено Планом детаљне регулације културно-историјског туристичког комплекса „Царичин град“, који је усвојен 2018. године.[92]

Од осталих анализираних античких налазишта, Царичин град је у најлошијем физичком стању, а планови, пројекти, студије и саветовања у вези са тим како би ову ситуацију требало решити су бројни, али без ефикасног решења. Једноставну заштиту појединих грађевина на акропољу обавио је архитекта Слободан Ненадовић 1948–1949. године, док је 1974–1975. изведена конзервација мозаика на површини око 150 m^2.[93] Од 1972. радове на конзервацији грађевина на Акропољу преузима Завод за заштиту споменика културе у Нишу, под руководством архитекте Чедомира Васића.[94] Површина од готово 1,5 ha је археолошки истражена, а остаци грађевина рановизан-

тијског града су на различитим нивоима очуваности. Давно истражене и откривене грађевинске структуре које нису конзервиране или рестаурисане доспеле су у стање непрепознатљивости и под сталним су процесом деградације услед бујања вегетације која се не одржава. Само простор Акрополља, где су објекти конзервирани и места на којима се обавља одржавање и култивисање зелених површина, одају утисак уређеног простора археолошког парка. Мозаички подови су прекривни песком и недоступни за посетиоце, осим на сасвим малим огледним површинама.

Народни музеј у Лесковцу је 2006. године реализовао пројекат под називом „Заштита културног наслеђа и туристичка презентација археолошког и историјског локалитета Царичин град“.[95] Посебно важан сегмент реализације било је уклањање сувишне вегетације и шута насталог приликом старијих ископавања појединих деоница. Побољшан је туристички информативни материјал и настављен је рад на изради 3D модела. Информативне табле постављене су 2012. године поред свих истражених грађевина. У музеју је 2015. отворена нова стална изложбена поставка, у којој су налази са Царичиног града изложени у посебној сали, а виртуелни прикази најзанимљивијих грађевина постављени су на тзв. „светлећим паноима“.

У оквиру пројекта „Љубљански процес II: рехабилитација нашег заједничког наслеђа“ од 2012. до 2014. године припремљени су техничка евалуација налазишта, студија изводљивости и менаџмент план, али без резултата у решавању бројних проблема који су уочени као кључни. Током 2010–2012. године спроведени су обимни конзерваторско-рестаураторски радови на деловима бедема и појединим кулама.[96] Последњи радови су изведени 2017–2018. године на мозаику крстионице на Акрополју и каменој пластици.[97] Мозаик је и даље покривен заштитним слојем песка док се не реши каква надстрешница ће бити изграђена на најважнијем делу налазишта. У ситуацији кад је на државном нивоу археолошко налазиште Царичин град препознато као културно добро које би ускоро требало да буде уписано на Унескову Листу светске баштине, очигледно је да би сви заинтересовани учесници требало да промене приступ у заштити овог јединственог културног добра.

ЗАКЉУЧАК

Упоређивањем четири најзначајнија античка археолошка налазишта у Србији сагледавамо да је седам деценија истраживања, правне заштите и конзервације са презентацијом протекло у успонима и падовима, сагласно друштвеној ситуацији. Очекивање да се у XXI веку поносимо уређеним археолошким парковима, којима се организовано управља и који се одрживо користе, остварује се споро и неуједначено.

Рад на ревитализацији и интегралној заштити културне баштине у смислу како се схвата у Европи само је делом остварен у Србији. Републички завод је у првих пет деценија постојања настојао да уз техничку заштиту обезбеди целовиту и савремену презентацију на Гамзиграду, где су архитектонски објекти унутар комплекса утврђене царске палате конзерваторски обрађени, а делимичном обновом је истакнута њихова вредност.[98] Античким архитектонским наслеђем Сирмијума баве се конзерватори из Завода у Сремској Митровици, а наслеђем Медијане и Царичиног града из Завода у Нишу, док стручњаци Републичког завода, надлежни за културна добра од изузетног значаја, у овом процесу учествују као даваоци мишљења, мера техничке заштите и сагласности за пројекте. Архитекте, научни

[95] Пројекат је финансирала Европска унија, а реализовали су га Европска агенција за реконструкцију и развој (EAR) у оквиру програма Регионалног друштвеног развоја, в. Пешић 2014: 203–206.

[96] Радови нису у потпуности завршени.

[97] Пројектом „Конзерваторско-рестаураторски радови на мозаицима у крстионици и конзервација делова камене пластике на археолошком налазишту Царичин град“ руководио је Немања Смичиклас, извор архива Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд.

[98] Чанак-Медић 1998: 24–25.

сарадници Археолошког института, већином су се бавили археолошким истраживањима, тумачењем грађевина и урбанизмом Сирмијума и Медијане. Студијска реконстукција, која је неопходна кад је реч о античким грађевинама у рушевинама, у потпуности је урађена за Гамзиград,[99] а делимично за Сирмијум и Медијану. С друге стране, архитектонска реституција урађена је за Царичин град, али ова обимна дигитална грађа није искоришћена у циљу конзервације и презентације, већ се употребљава у музејској и медијској промоцији.

До краја XX века конзерватори у Србији су следили принцип презентовања античких грађевина на отвореном са минималном реконструкцијом, уз поштовање естетског, историјског и физичког интегритета откривених остатака.[100] На тај начин су презентовани остаци у Сирмијуму, Гамзиграду и Акрополь на Царичином граду. Тамо где одржавање није било редовно, природни процеси су деградирали откривене остатке, а уочено је да се и на конзерваторски третираним објектима ови процеси тешко спречавају уколико изостане редовно одржавање. У XXI веку започиње изградња заштитних конструкција изнад више археолошких налазишта, првенствено у циљу физичке заштите, а облици и намена одређивани су појединачно без озбиљнијег јавног дијалога конзерватора, конструктора и истраживача.[101] Заштитна конструкција изнад римске царске палате Сирмијума је грађевина са кровним покривачем од ламелираног дрвета, који је прекривен плексигласом и обједињује разноврсне садржаје који се допуњују и усавршавају програмски, док се интерпретација палате изводи етапно. Изнад царске виле у Медијани постављена је конструкција од лучних ламелираних носача, који су прекривени пластичном мембраном, а сложеност конструкције одразила се на потребу дораде одређених инжењерских захтева.[102] Овим је физичка заштита античких остатака остварена, док у будућности предстоји да се осмисли квалитетна презентација и одговарајући приступ за посетиоце.

Почетком XXI века туристичко коришћење античких археолошких налазишта обједињено је брендом „Пут римских царева“.[103] Резултат дугогодишњих научних истраживања искоришћен је за промоцију потенцијално економски одрживог пројекта, где је главни акценат стављен на налазишта која се односе на цареве рођене на територији данашње Србије (Медијана и Гамзиград, са укључивањем Сирмијума и Царичиног града).[104] Користећи исту полазну основу да се путем заједничких маркетиншких и логистичких активности повећа број посетилаца на локалитетима (у овом случају Сирмијум) и промовише римско и винско наслеђе, Србија се 2015. године укључила у пројекат прекограничне сарадње „Пут римских царева и дунавски пут вина“.[105] Туристичка организација Србије препознаје ова четири налазишта као кључне локалитете за понуду у области културно-историјског наслеђа, али овај облик одрживог коришћења није довољно познат и прихваћен.[106]

Препоруке у конвенцијама, које је Република Србија усвојила, суштински не утичу на креирање заштите античког наслеђа. Чини се да је најмање препозната Европска конвенција о заштити археолошког наслеђа (Ла Валета, 1992), у којој се, између осталог, указује на то да је одрживо коришћење археолошког/културног наслеђа резултат систематског старања о наслеђу, како би у њему подједнако уживале и садашње и будуће генерације.[107] Од 1990. године, када је наступила економска, а потом и политичка криза, заводи за заштиту споменика културе углавном се баве решавањем проблема као што су нередовно и минимално финансирање, непостојање стратегије археолошких истраживања и сл., што директно утиче и на стратегију заштите и потребу за презентацијом и ограничено знање о конзерваторско-рестаураторским пословима.[108] С тим у вези, на саветовању

[99] Чанак-Медић, Стојковић Павелка 2010: 49–106.

[100] Jokilehto 1986.

[101] До сада су подигнуте заштитне конструкције на археолошким налазиштима Виминацијум (три објекта), Сирмијум, Лепенски вир, Дреновац и Медијана.

[102] Vasić Petrović, Momčilović Petronijević 2015: 119.

[103] Мастер план је израђен 2007. године под покровитељством Владе Републике Србије и Министарства економије и регионалног развоја, https://futurehospitalityleaders.files.wordpress.com/2012/08/master-plan-kulturnoistorijske-rute-put-rimskih-careva.pdf, приступљено у августу 2018.

[104] У том контексту, помоћник министра културе у то време, археолог Миомир Корać, изјавио је да је намера владе да путем релевантних министарстава развија овај пројекат, у циљу промовисања римских царева рођених на тлу данашње Србије као нови државни комерцијални бренд – о наративу „Србија – завичај римских царева“ в. Кузмановић, Михајловић 2018.

[105] Један од локалитета био је Сирмијум, пројекат је подржало Министарство културе и информисања, а партнер на пројекту био је Завод за заштиту споменика културе у Сремској Митровици: https://www.ekapija.com/news/863315/putevima-rimskih-careva-i-dunavskim-putevima-vina-kulturne-rute-saveta-evrope, приступљено у августу 2018.

[106] Вићентијевић, Красојевић 2010: 14.

[107] Јокилето 2004: 10–11; Антић, Живановић 2010: 9.

[108] Археолошки институт у континуитету омогућава својим сарадницима усавршавање у иностранству, што се касније позитивно одражава на примену научних метода и анализу. Заводи за заштиту, на челу са Републичким, од 1990. године нису омогућили стручно усавршавање својих конзерватора ни у Србији ни у иностранству. Сетимо се да су стручњаци Југословенског института за заштиту споменика културе своје искуство градили усавршавањем и радом на културним добрима у свету и та знања применили у Србији, што се најбоље сагледава на приступу који је применила Милка Чанак-Медић на археолошком налазишту Гамзиград.

„Могућности презентације археолошких налазишта“, које је Друштво конзерватора одржало 2010. године, били су усвојени закључци да се формирају међуинституционални и мултидисциплинарни тимови у циљу научног доприноса и повећања културног капитала, да презентацији претходи израда комплетне документације и да се у пројектном приступу пође од очувања аутентичне суштине налазишта, водећи рачуна о примени методе анастилозе.[109] Последњи закључак био је да се континуираним радом на едукацији стручњака оснажи стручни и научни капацитет конзерватора, који би на основу прихваћених препорука конвенција и принципа компетентно наступали у презентацији археолошког наслеђа.[110]

На примеру најважнијих античких налазишта у Србији утврдили смо да три основна захтева – истраживање, заштита и презентација нису спроведени у пуном капацитету и потребама, иако се деценијама ради у континуитету. Археолошка истраживања која су највише извођена, на појединим површинама нису у потупности обављена да би се могло наставити са конзервацијом и презентацијом. У научном тумачењу постигнут је до сада највећи успех, а нови налази доприносе потврђивању и обогаћивању ставова. Конзерваторско-рестаураторски радови се обављају кроз индивидуални приступ без дефинисаног опредељења који принцип заступају конзерватори у Србији. Постављене заштитне конструкције, веома скуп, али ефикасан облик заштите античких грађевина, посебно оних са репрезентативним мозаицима, заправо су објекти на којима испитујемо коришћење и стичемо искуство.

Препоруке Фаро конвенције[111] обједињују све принципе истраживања и конзервације, чијом би применом стручњаци у Србији требало да осмисле јединствену визију и да унапреде заштиту и презентацију. Улазак у осму деценију без дефинисаног циља представља наставак садашњег стања, којим нико није задовољан. Променом начина размишљања, дијалогом и увођењем управљања остваримо да, поред Гамзиграда – Ромулијане, још једно изузетно добро, Царичин град – Јустинијана Прима, буде уписано на Листу светског наслеђа, а Сирмијум и Медијана, захваљујући развијеном и унапређеном садржају, прерасту у квалитетне културно-историјске комплексе у оквиру савремене урбане средине.

109 Комплетна документација подразумева студију изводљивости, урбанистички план, идејно решење и главни пројекат како би се јавности и потенцијалним инвеститорима што јасније представила оправданост улагања, в. Гласник Друштва конзерватора Србије 35, 2011: 200–201.

110 О проблему едукације и о стању конзерваторске струке в. Павловић Лончарски 2015: 285–289.

111 Оквирна конвенција Савета Европе о вредности културног наслеђа за друштво (Фаро 2005) дефинише културно наслеђе као скуп ресурса наслеђених из прошлости, које људи идентификују, независно од власништва над њима, као одраз и израз непрекидно еволуирајућих вредности, уверења, знања и традиција, и које обухвата све видове животне средине настале интеракцијом човека и простора током времена, док се заједница повезана наслеђем састоји од појединаца који вреднују одређене аспекте културног наслеђа које желе да, у оквиру јавног деловања, одрже и пренесу на будуће генерације.

ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

Сл.1. Документација Завода за заштиту споменика културе Сремска Митровица, април 2016, аутор Ђанлука Барончели (Guanluca Baronchelli).

Сл. 2. Из емисије Путевима римских императора, Завештање цара Галерија, Радио телевизија Србије 2016.

Сл. 3. Документација Археолошког инситута у Београду, авио снимак 2004.

Сл. 4. Из емисије Путевима римских императора: Откривање метрополе Илирика, Радио телевизија Србије 2016.

Литература

Алексић А., Цветковић И. 2014, *Проблеми заштите археолошких налазишта: примери Медијане и Царичиног града*, Гласник Друштва конзерватора Србије 38, 189–196.

Антић И., Живановић К. 2010, *Одрживо коришћење наслеђа као предуслов успешног управљања*, Гласник Друштва конзерватора Србије 34, 9–12.

Баван Б., Иванишевић В. 2006, *Ivstiniana Prima – Царичин град*, Лесковац.

Братанић Р. О. 1938, *Археолошка истраживања у Брзом броду*, Старинар (т. с.) XIII, 199–204.

Бругуљан В. 2000, *Извори споменичког права у Југославији*, Београд.

Брукнер О. 1984, *Прилог проучавању урбаног развоја Сирмијума*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине XI–XII (1982–1983), 5–31.

Брукнер О. 1999, *Ранохришћанске базилике у Сирмијуму у светлу нових открића и проучавања*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине XX, 105–111.

Брукнер О. 2001, *Трговачко-занатска четврт у Сирмијуму*, Vestigatio Vetvstatis Александрини Церамановић-Кузмановић, Београд, 74–89.

Васић М. 2004, *Хроника ископавања Медијане 2000–2002*, Старинар LIII–LIV (2003–2004), 288–294.

Васић М., Милошевић Г., Гавриловић Н. 2014, *Ископавања Медијане у 2010. и 2011. години*, Старинар LXIV, Београд, 233–263.

Васић М., Милошевић Г., Гавриловић Витас Н., Црноглавац В. 2016, *Константинова вила на Медијани*, Народни музеј Ниш.

Васић Ч., Момчиловић Петронијевић А. 2011, *Конзерваторски проблеми Царичиног града и могућност презентације*, Гласник Друштва конзерватора Србије 35, 205–210.

Вићентијевић Д., Красојевић Б. 2010, *Валоризација културног наслеђа кроз културни туризам*, Гласник Друштва конзерватора Србије 34, 12–15.

Дрча С. 2004, *Naissus*, Археолошко благо Ниша, Београд.

Дрча С. 2006, *Медијана*, Ниш.

Живић М. 2010, *Историјат археолошких истраживања и конзерваторско-истраживачких радова у Гамзиграду*, Felix Romuliana – Гамзиград, Београд, 15–19.

Живић М. 2010а, *Уметничка остварења у царској палати*, Felix Romuliana – Гамзиград, Београд, 107–140.

Иванишевић В., Бугарски И. 2013, *Прва домаћа искуства у документовању ширих зона археолошких налазишта путем LiDAR технологије*, Гласник Друштва конзерватора Србије 37, 79–84.

Иванишевић В., Бугарски И., Стаменковић А. 2016, *Нова сазнања о урбанизму Царичиног града, примена савремених метода проспекције и детекције*, Старинар LXVI, 143–157.

Јеремић М., Поповић И. 2004, *Археолошка истраживања Сирмијума у Сремској Митровици на локалитетима 79 и 85 (у периоду од 2000. до 2003. године)*, Старинар LIII–LIV (2003–2004), 281–288.

Јокилето Ј. 2004, *Конзервација и развој у историјским урбаним просторима*, Гласник Друштва конзерватора Србије 28, 9–14.

Јуришић А. 1986, *Републички завод за заштиту споменика културе*, Гласник Српског археолошког друштва 3, 103–106.

Каниц Ф. 1985, *Србија, земља и становништво*, I–II, Београд.

Кондић В., Поповић В. 1977, *Царичин град, утврђени град у византијском Илирику*, Галерија САНУ 33, Београд.

Кузмановић З., Михајловић В. 2018, *Римски цареви и конструкција идентитета у савременој Србији*, Бољa прошлост, ур. Радивоје Радић, Београд, 125–144.

Куртовић-Фолић Н., Милошевић Г., Ротер-Благојевић М., Никезић А. 2006, *Археолошки парк Медијана – могућности обнове и презентације*, Гласник Друштва конзерватора Србије 30, 54–59.

Лукић М. 2007, *Заштита, конзервација и реставрација у Србији – историјски преглед*, Студија изводљивости за Централни институт за конзервацију у Београду, Београд, 20–41.

Мано-Зиси Ђ. 1959, *Прологомена уз проблеме касноантичких мозаика у Илирикуму*, Зборник радова Народног музеја у Београду II, 83–109.

Милошевић Г., Васић М., Гавриловић Н. 2013, *Истраживања на Медијани 2010–2011. године*, Гласник Друштва конзерватора Србије 37, 66–73.

Милошевић П. 1994, *Топографија Сирмијума*, Грађа за археолошку карту Војводине, Нови Сад.

Милошевић П. 1998, *Резултати античких археолошких истраживања у Срему и Сирмијуму*, Гласник Српског археолошког друштва 14, 10–11.

Милошевић П. 2001, *Археологија и историја Сирмијума*, Нови Сад.

Оршић Славетић А. 1934, *Археолошка истраживања у Нишу и околини*, Старинар (т. с.) 8–9 (1933–1934), 303–310.

Павловић Лончарски В. 2015, *Културно наслеђе између традиције и савремености*, Гласник Друштва конзерватора Србије 39, 286–289.

Панић Суреп М. (уредник) 1951, *Споменици културе НР Србије*, Београд, 185, 192–193, 199–200, 322–324.

Петковић С. 2010, *Римски Гамзиград пре царске палате*, Felix Romuliana – Гамзиград, Београд, 33–42.

Петковић С. 2010а, *Ромулијана у време после царске палате*, Felix Romuliana – Гамзиград, Београд, 167–199.

Петровић П. 1976, *Ниш у античко доба*, Ниш.

Петровић П. 1994, *Медијана. Резиденција римских царева*, Београд.

Петровић П. 1996, *Медијана. Античко насеље са вилама*, Старинар XLVII, 295–300.

Пешић Ј. 2014, *Царичин град – могућности представљања широј јавности*, Гласник Друштва конзерватора Србије 38, 203–206.

Поповић В., Ochsenschlager E. 1976, *Касноцарски хиподром у Сирмијуму*, Старинар XXVI (1975), 57–70.

Поповић В. 2003, *Sirmium, Град царева и мученика. Сабрани радови о археологији и историји*, Сремска Митровица.

Поповић Д. 1996, *Антички локалитети у Сремској Митровици, заштита откривањем*, Гласник Друштва конзерватора Србије 20, 70–72.

Поповић Д. 1996а, *Оснивање Завода и његов развој*, Споменица 1961–1996. Завода за заштиту споменика културе у Сремској Митровици, Сремска Митровица, 11–24.

Поповић И., Јовић М. 2017, *Порфирне скулптуре из Сирмијума: значење, конзервација и рестаурација,* Зборник Народног музеја у Београду XXIII–1, Археологија, 313–326.

Смичиклас Н., Протић М., Црноглавац В., 2018, *Mediana, мозаик из Стибадијума А*, Београд.

Срејовић Д. 1983, *Царски дворац*, Гамзиград касноантички царски дворац, Галерија САНУ 45, Београд, 24–66.

Срејовић Д. 1985, *Felix Romuliana, Галеријева палата у Гамзиграду*, Старинар XXXVI, 51–67.

Срејовић Д., Васић Ч. 1994, *Царски маузолеји и консекративни споменици у Felix Romuliani Гамзиград, источна Србија*, Београд.

Стојковић Павелка Б. 1989, *Велики храм у Гамзиграду*, Саопштења XX–XXI (1988–1989), 135–146.

Стојковић Павелка Б. 2013, *Обележавање 40. годишњице Унескове Конвенције о светској баштини*, Гласник Друштва конзерватора Србије 37, 15–17.

Стојковић Павелка Б., Михаљевић Б. 2013, *Радови на презентацији археолошког налазишта Гамзиград – Romuliana, Галеријева палата, у периоду од 2008–2012. године*, Гласник Друштва конзерватора Србије 37, 74–78.

Стојковић Павелка Б. 2017, *Купатило у Ромулијани*, Саопштења XLIX, 251–262.

Црноглавац В. 2014, *Презентација археолошког налазишта Медијана*, Гласник Друштва конзерватора Србије 38, 187–202.

Црноглавац В. 2016, *Отварање Музеја на Медијани 1936. године. Видовдански догађај у предратном грађанском Нишу*, Поводом 80 година отварања Музеја на Медијани, Ниш, 1–11.

Чанак-Медић М. 1978, *Гамзиград касноантичка палата, архитектура и просторни склоп*, Саопштења XI.

Чанак-Медић М. 1998, *Пут ка интегралној заштити градитељске баштине*, Чувари баштине, Београд, 21–26.

Чанак-Медић М., Стојковић Павелка Б. 2010, *Архитектура и просторна структура царске палате*, Felix Romuliana – Гамзиград, Београд, 49–106.

Чувари баштине 1998, *Чувари баштине – 50 година рада Републичког завода за заштиту споменик културе*, Београд.

Шкорић А. 2008, *Пројекат откривања царске палате Сирмијума*, Гласник Друштва конзерватора Србије 32, 71–74.

Шкорић А. 2014, *Заштита царске палате Сирмијума у Сремској Митровици*, Гласник Друштва конзерватора Србије 38, 178–180.

*

Bavan B., Ivanišević V. 2003, *Ivstiniana Prima Caričin grad*, Beograd.

Bülow G. V. 2009, *Das deutsch-serbische Gemeinschaftsprojekt „Romuliana – Gamzigrad", Bericht über die Arbeitskampagnen 2004 bis 2007*, Germania 87/1, 105–170.

Gavrilović Vitas N., Milošević G. 2016, *Stibadium B of Villa with Peristyle at Mediana*, Старинар LXVI, 81–102.

Ivanišević V. 2008, *Francusko-srpska saradnja u oblasti arheologije*, Francusko-srpska saradnja u oblasti arheologije, Beograd, 7–23.

Jeremić M. 2016, *Sirmium grad na vodi. Razvoj urbanizma i arhitekture od I do VI veka*, Beograd.

Jokilehto J. 1986, *A History of Architectural Conservation*, The University of York, England, ICCROM.

Lučić B., Vujović M., Davidović J. 2018, *The Tomb with Paleochristian Wall Paintings from Sirmium*, XXIV International Limes Congress Serbia, September 2018, Belgrade–Viminacium.

Milošević G., Peters D., Wendling H. 2011, *Geophysical Survey at Late Roman Mediana*, Старинар LXI, 275–284.

Milošević G., Gavrilović N. 2013, *Carska ideologija u arhitekturi, umetnosti i skulpturi rimske vile na Medijani*, Zbornik radova 1700 godina Milanskog edikta, Niš, 907–921.

Popović V. 1973, *Sirmijum – koegzistencija antičkog i savremenog grada*, Zbornik zaštite spomenika kulture XXII–XXVIII (1972–1973), 122–123.

Tomić S. 1958, *Pravna zaštita spomenika kulture u Jugoslaviji*, Beograd.

Vasić Petrović E., Momčilović Petronijević A. 2015, *Shelters for Archaeological Sites in Serbia: a Research Aiming to Develop Guidelines for Future Design and Construction*, Facta Universitatis, series: Architecture and Civil Engineering 13, Ниш, 113–121.

Vasić M. 2004, *Bronze Railing from Mediana*, Старинар LIII–LIV (2003–2004), 79–109.

Vasić M. 2008, *Prolasci i boravci rimskih imperatora u Nišu krajem III i u IV veku,* Naissus I, 9–23.

Zotović Lj. 1962, *Mediana – rimsko naselje*, Arheološki pregled 4, 194–197.

SEVEN DECADES OF THE PROTECTION OF THE ANTIQUITY HERITAGE IN SERBIA – SIRMIUM, ROMULIANA, MEDIANA AND JUSTINIANA PRIMA

Contemporary study, research and protection of the archaeological heritage in Serbia started in 1947 through the founding of two new institutions of culture and science – the Institute for the Protection and Scientific Study of Monuments of Culture of the People's Republic of Serbia (in 1960 renamed into the Institute for the Protection of Cultural Monuments of the Republic of Serbia – Belgrade) and the Archaeological Institute in Belgrade. From their founding to 1949, the following sites from the period of Antiquity were put under the protection of the law: Gamzigrad, Sirmium, Mediana, Caričin Grad, Bassianae, early Byzantine tombs in Niš, Viminacium and Tabula Traiana.

The remains of the antique town of *Sirmium* are located under the central part of the present-day town of Sremska Mitrovica (Serbia). Sirmium was founded in the 1st century and until the 6th century it used to be an important administrative centre of the province of *Pannonia Secunda*, occasional imperial residence and the seat of a diocese in the early Christian period. The archaeological explorations that started in 1957 established that this antique town was spacious, surrounded by ramparts and trenches within which there were the imperial palace, hippodrome, public baths, horreum, forum, trading and artisanal centre, as well as necropolises. Several sites were conserved and presented in the central urban zone. The imperial palace (site 1a) was presented in the open, which decades later proved to be unsustainable on account of the continental climate conditions. In order to ensure its preservation, a protective structure has been built which covers the existing remains of the palace with large areas of floor mosaics. This has helped bring together the exhibition, educational, interactive and tourist elements. The early Christian basilica of St. Demetrius (site 59) was explored in the seventh decade of the 20th century and with its apsidal section it was incorporated into the basement of a residential building.

The archaeological site of Gamzigrad – *Romuliana* belongs to a special category of the monuments of the Roman court architecture linked to the period of tetrarchy. It is a fortified imperial palace built in line with the design of Emperor Galerius (305–311). Systematic explorations started in 1953 and they revealed buildings with floor mosaics, painted walls and sculptures made of marble and porphyry. The archaeologists defined the west and the east segments of the older and younger fortifications, two palaces, two temples and other buildings. The conservation activity was aligned with the archaeological explorations and the revealing of a large number of archaeological remains. The presentation of the residential palace's complex constituted a particular task, taking into consideration that the floors with mosaics had been well preserved. Today, there are two courtyard spaces, the peristyles, that stand out and with the application of anastylosis and the reconstruction of the porch's columns, the impression of the original appearance has been achieved. The attained surveying results, the scientific valorisation, the high level of legal and urban planning protection, the visible authenticity and integrity of the site have contributed to the inclusion of the cultural property "Gamzigrad–Romuliana, Palace of Galerius" into the UNESCO's World Heritage List of Cultural and Natural Heritage in 2007 under the criteria iii and iv.

Archaeological site *Mediana* is an imperial domain built at the end of the 3rd or the beginning of the 4th century, a residence used by Roman emperors when visiting *Naissus*. The explorations at this site started in

1932. A complex including a villa with a peristyle and public baths, horreum, military barracks, a villa with octagon and two smaller churches were surveyed in their entirety. The floors of the porches of the imperial villa were decorated with mosaics, the walls and ceilings were painted and sculptures were arranged around, while columns, capitals and bases were made of high quality marble. At the beginning of the 21st century, the goal of the archaeological explorations was to establish an archaeological park. Today, at the entrance into the archaeological site there is a modern visitors' centre, while above the Roman villa there is a protective structure with a membrane.

The archaeological site of Caričin Grad is located in the vicinity of the town of Lebane. It is an early Byzantine town built as endowment *Iustiniana Prima* in the province of Illyricum in which Emperor Justinian (527–565) was born. The life in Iustiniana went on during the 6th century and the beginning of the 7th century, when it was interrupted through devastations by the Slavs and the Avars. The explorations have been carried out since 1912. All the constructions within the ramparts of the Acropolis have been revealed: the towers, east gate, Episcopal Basilica, baptistery, "Consignatorium," central street with porticos and the Episcopal Palace. The buildings in the area of the Upper and the Lower Towns, as well as outside the ramparts, have been explored. In the 21st century, contemporary non-destructive surveying methods were applied and they provided precise and detailed results that further led to a large number of new data on the urban planning. The exceptional results of the long-term archaeological explorations have contributed to the inscribing of the cultural property "Caričin Grad – Iustiniana Prima, archaeological site" in 2010 on the UNESCO's Tentative List of world cultural and natural heritage under the criteria ii and iii. The surface area of almost 1.5 ha has been archaeologically surveyed and the remains of the edifices of the early Byzantine town are at different levels of preservation. The construction structures discovered and surveyed long ago that were not conserved or restored have become unrecognisable and are constantly exposed to the process of degradation on account of the overgrowing of vegetation that is not maintained.

Using the example of the most important Antiquity sites in Serbia we have established that three basic requirements – surveying, protection and presentation – have not been fulfilled in their proper capacity and in line with the needs, although the works have been done in continuity for decades. The archaeological explorations that were mostly carried out, in some sections were not done completely so that they can allow further work on conservation and presentation. The greatest success to date has been achieved in scientific interpretation and the new findings contribute to the confirmation and broadening of the views. The conservation and restoration works are conducted through individual approach without any defined decision as to which principle is advocated by the conservators in Serbia. The installed protective structures, a very expensive but an efficient form of protecting antique buildings especially those with representative mosaics, are constructions used for testing their own reliability and for acquiring experience. The expectation that in the 21st century we are proud of our well arranged archaeological parks that are managed in an organised manner and that are used sustainably is being met slowly and unevenly.

*Miroslava D. Mirković**

Univerzitet u Beogradu,
Filozofski fakultet

Vicessima libertatis in a new inscription found in the Upper town Belgrade fortress

* frida@eunet.rs

In memory of my friend the late Jovan Sekulić, the former director of the Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia

Abstract: *The paper deals with the inscription engraved on the Roman altar discovered in the North-West wall of Upper town of the fortress in Beograde during the conservation works on the Mehmed Paša Sokolović fountain in 2017. The text of the inscription contains information on the manumission tax, the so called* ***vicessima libertatis****, assessed in the amount of 5% of the price in cases of the liberation of slaves. This tax was introduced in the Roman state in the fourth century BC and was paid up to the Later Empire. It was initially collected by the* ***societas publicanorum****, and later by procurators in the provinces. It was paid by the manumitted slave or his previous master. The inscription found in Kalemegdan could be dated in the imperial period, in the second half of the 2nd century for two reasons: first, Singidunum was no longer a municipium after the second half of the 2nd century, and secondly, the paying of vicessima libertatis to the city could be dated to the time of Marcus Aurelius (160-180). During his reign no provincial or regional procurators were attested.*

Key words: *Manumission, municipium Singidunum, Roman altar, procurators, Aerarium Saturni,* ***vicessima libertatis.***

A small altar, 88 x 41 x 38 cm, made of Tašmajdan limestone was discovered in the Upper Town of Belgrade fortress, in the North-West wall of the Roman legionary camp in 2017 during the conservation works on the Turkish fountain built by Mehmed paša Sokolović.[1] It was found not far from the fountain and from the walls of the Roman legionary camp, reused as the construction material on the 19th century house which was situates on the Roman wall, as N. Mićović informed me, or during the removing the earth which directly covered the Roman wall, as Marko Popović asserts, assuming that the altar was rebuild in ramparts of the Roman legionary camp.[2] It is now preserved in the Belgrade City Institute for the Protection of Cultural Monuments.

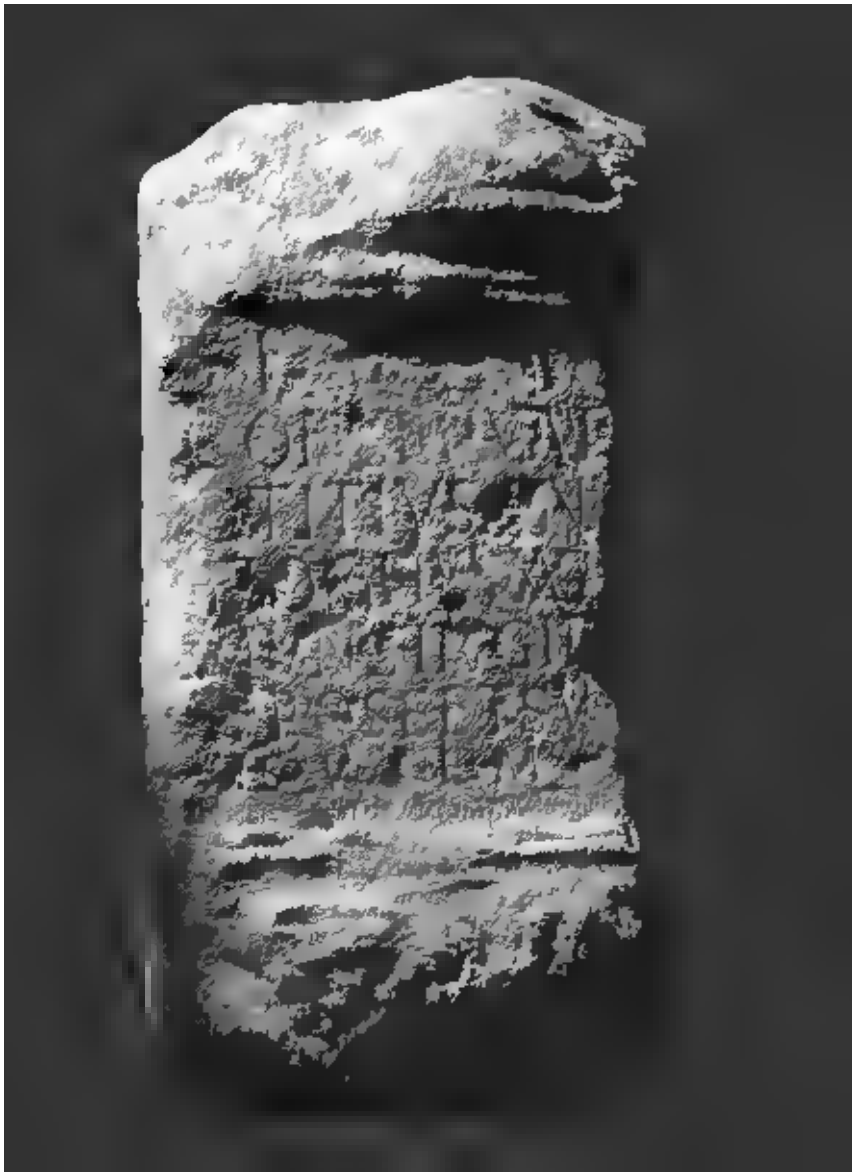
On the front side of the altar a Latin inscription is engraved consisting of seven lines. The letters are 4 to 3 cm in height (fig. 1).

I O M
CONSERVATORI
C.TITIVS [.]N
TIOCHUS XX L
[.]MVN SINGID
PRO SE ET SV
IS V S L M

The letter A at the end of the line 3 damaged; the letter at the end of line 4 is not completely preserved, but it to be recognized as L rather

[1] I owe a debt of gratitude to Dr.Marko Popović who informed me of the discovery. My gratitude also goes to Nela Mićović, associate of the Belgrade City Institute for the Protection of Cultural Monuments who oversaw the archaeological investigation during the works on the conservation of the Mehmed paša Sokolovic fountain. She provided me with photos of the monument and permitted me to publish the inscription before the final report of the archaeological researches has been published. During the archaeological excavations around the fountain the part of the rampart of the Roman legionary fort was discovered. It was constructed of big rectangle stones and formed the north east wall. This discovery will soon be published by Nela Mićović.

[2] Verbal statement by Marko Popović, PhD.



1. The Altar with Inscriptiom, the Upper town Belgrade fortress

1. Жртвеник с натписом, Горњи град Београдске тврђаве

than as H, designed *h(ereditatium)* which would be expected on this place. Howeever, the inspection of the stone proved that no trace of the horizontal line of the letter H in the middle of the preserved vertical line is visible on the stone. At the beginning of the lien 5 seems to be place for one letter more.

The inscription runs as follows:

I(ovi) O(ptomo) M(aximo) | Conservatori | C.Titius [A]ntiochus XX l(ibertatis) [.]|5 Mun(icipii) Singid(uni) | pro se et su|is v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito).

It could be translated as:

"To Iuppiter the Best and Greatest, the Saviour, Gaius Titius Antiochus (the clark? in the office) of the tax collection od 5% on the liberation of slaves in Municipium Singidunum (dedicates the altar) for himself and all his family, fulfilling the vow, willing (to be reworded) as he deserved."

As the word after XX L is missed, it is possible both, that C. Titius Antiochus paid or he collected *vicessima libertatis*. More probably seem to be the latter solution, because he is not designed as *libertus,* as it would be expected if the former would be accepted.

The altar is devoted to Iuppiter whose epithet *Conservator* is known also in other inscriptions.[3]

C. Titius Antiochus could be a former slave of the *Titii* family who was manumitted. This family is attested in Singidunum. C. Titius, a veteran of the leguion *IV Flavia,* appears together with Philomusus Andronici among the heirs of Albanius Septiminus who originated from Sirmium and died in Singidunum as a soldier in the same legion.[4]

The main interest of the new inscription from Kalemegdan lies in the information which it gives about the administration of the 5% tax, *vicessima libertatis,* provided by the State for the liberation of slaves. Introduced by the consul Gnaeius Manlius Capitolinus in BC 357,[5] this tax remained unchanged until the time of Diocletian. The amount was shortly raised to 10% under Caracalla, but soon afterwards it continued to be levied at 5% of the slave price. This tax was paid in gold to the state in Aerarium sanctum or Aerarius Saturni, later to the fiscus. It is argued that this tax was abolished under Diocletian probably by his fiscal reform, because the number of slaves in general was reduced. Still, it was mentioned in Egyptian papyri in the fourth century.[6]

Vicessima libertatis was assessed on all who liberated slaves. The right to liberate slaves was also given to cities by a law whose author is not known and to the provinces by *lex Aelia Sentia*. The collection was farmed like other state taxes to private companies. *Vicessima libertatis* and the officials who were entrusted with its collection are attested in many inscriptions in all parts of the Roman Empire. Important inscriptions for the understanding of the function of the service are collected by Dessau, ILS ,[7] and newly published in Anné épigraphiqus.[8] Some of them are included in H.G. Pflaum's study on ordre equestre.[9]

Vicessima libertatis was paid by the manumitted slave or his previous master or by the heirs if the manumission was provided by testament. The tax was initially collected by the *societas publicanorum*, and later by procurators in the provinces. Members of their staff included *vilicus, arcarius* and *tabularius,* and among them were many slaves and freemen. Titius Antiocus in the new inscription performed one of these functions. Procurators and their staff are attested until now in numerous inscriptions in Gallia and Hispania, in the provinces in Asia Minor, Pontus and Bithinia, Gallatia, Capadocia, Pisiadia, Licia and Licaonia, Pannonia, Italy and Dacia, Achaia, Africa and Egypt, in the regions of Transpadana and Campania, and in the Tractus Etrurae. The first from the province of Moesia Superior is proved by the new inscription from Kalemegdan.

A particularity in the new inscription from the Belgrade fortress is the connection of the *vicessima* not with the region or the provinces as in the other known examples, but with the city of Singidunum. The usual duty of the city authorities was to control the payment, but the tax was not included in the city income. It was collected by provincial or regional agents and sent to the state fiscus. The connection of *vicessima libertatis* with the *municipium Singidunum* could mean that in this case the city had assumed the duty of collecting taxes which was usually assigned to the provincial or regional agents.

The dating of the inscription is made possible by the following circumstances: it is earlier than Diocletian's reign as this emperor, as generally accepted, abolished this kind of tax; secondly it is to be dated before the emperor Septimius Severus because Singidunum was not a *municipium*, but a *colonia* in his time.[10] Lastly, the connection of the vicessima libertatis with the city, municipium Singidunum, supports the dating of the inscription in the time of the emperor Marcus Aurelius (160–180). None of the imperial procurators or other agents who collected *vicessima* are known under this emperor. It is supposed that for this short period of time the collection of the manumission tax was passed on to the city administration and was probably included in the city revenue.[11]

[3] Passerini 1925: 242.

[4] IMS I, no. 34.

[5] Livy VII 16,7.

[6] About this tax see: Marquard 1884: II–2, 161; Hirschfeld 1905: 71 f; Wesener 1958: 2477–2479: Cagnat 1882: 153–173; Neesen 1980: 140 f;. Bradley 1984: 175–182 summarised the results of the investigation; Novak 2011: 49–53.

[7] Nos. 1864, 1866, 1867, 1870, 1871 and others.

[8] For instance AE 1975, nos. 292, AE 1976, no 671.

[9] Pflaum 1960–1961: nos. 645, 646, 1034.

[10] IMS I, Praefatio, p.31 f.

[11] Hirschfeld 1877: 70.

Bibliography

Abbreviations

AE = Année épigraphique

CAH = Cambridge Ancient History

CIL = Corpus inscriptionum latinarum

Dessau, ILS = H. Dessau, Inscriptiones latinae selectae, I–IV

IMS = Inscriptions de la Mésie supérieure

JJP = Journal of Juristic Papyrology, Warsaw

Pflaum, Les carrièrs = Pflaum, H.-G., Les carrièrs procuratoniennes équestre sous le Haut-Empire romain

RE = Real Encyclopaedie der klassischen Alterumswissenschaften

*

Bradley R. 1984, *The vicessima libertatis: Its History and significance,* Klio 66, 175–182.

Cagnat M. R. 1882, *Etude historique sur les impots indirectee chez les Romains jusqu'aux invasions barbares,* Paris.

Hirschfeld O. 1877, *Untersuchungen auf dem Gebiete der römischen Verwaltungsgeschichte,* Berlin.

Hirschfeld O. 1905, *Die kaiserlichen Beamten bis auf Diocletina* 2, Berlin.

Marquard J. 1884, *Römische Staatverwaltung* II-2, Berlin.

Mirković M. 1976, *Singidunum et le Nord-Ouest de la province,* IMS I, Beograd.

Neesen L. 1980, *Untersuchungen zu den direkten Staatsangaben der römischen Kaiserzeit (27 v.Chr. – 284* n.Chr.), Bonn.

Nowak M. 2011, *Mancipatio and its life in Late Roman law*, JJP XLI, 49–53.

Passerini A. 1925, E. de Ruggiero, *Dizionario epigrafico IV,* s.v. Iuppiter, 242.

Pflaum H.G. 1960-1961, *Les carrièrs procuratoniennes équestre sous le Haut-Empire romain,* I–III, Paris.

Wesener G. 1958, *Vicessima,* RE VIII 2, 2477–2479.

Мирослава Д. Мирковић

VICESSIMA LIBERTATIS У НОВОМ НАТПИСУ ОТКРИВЕНОМ У ГОРЊЕМ ГРАДУ БЕОГРАДСКЕ ТВРЂАВЕ

У чланку се ради о латинском натпису на жртвенику који је откривен недалеко од Мехмед-пашине чесме у Горњем граду Београдске тврђаве. Натпис је сведочанство о провинцији Горња Мезија о порезу од 5% који се плаћа на ослобађање робова. Натпис је значајан као једино сведочанство о овом порезу који наплаћује град, у овом случају Сингидунум. Натпис је из времена после Диоклецијана, који је укинуо ову врсту пореза јер се број робова у Царству смањио. Ближе датовање у време пре Септимија Севера омогућује две ствари; прво, Сингидунум, који се на натпису спомиње као *municipium,* имао је већ у време овог царства статус колоније; друго, околност да се наплата пореза везује за град упућује на време Марка Аурелија, за које нема података о царским прокураторима који су прикупљали овај порез за царску класу у провинцији.

*Вујадин М. Иванишевић**
Иван Р. Бугарски
Александар З. Стаменковић

Археолошки институт, Београд

Примена историјско-археолошког географског информационог система у истраживањима Царичиног града и околине**

* vujadin.ivanisevic@gmail.com

** Чланак је настао као резултат рада на пројекту *Процеси урбанизације и развоја средњовековног друштва* (бр. 177021), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[1] Burrough, McDonnell 1988; Chrisman 2002.

[2] Gregory, Ell 2007; Gregory, Geddes 2014; Lock, Stancic 1995.

Апстракт: *У раду се описује структура историјско-археолошког географског информационог система у који се похрањују подаци са истраживања Царичиног града и његове шире околине. ИАГИС Царичиног града садржи веома бројне податке, који потичу са старих и нових истраживања, при чему се стари подаци – аерофотографије, ситуациони планови, основе истражених објеката и просторни распоред покретних археолошких налаза – преводе у јединствени координатни систем и тако постају подложни разноврсним анализама у креираном географском простору базе. Анализе омогућавају како израду нових и знатно потпунијих ситуационих планова локалитета, тако и уже одређење његових хронолошких фаза. На ширем плану, рад у нашој бази поспешује анализе насељавања и коришћења простора Лесковачке котлине не само у време живота Јустинијане Приме већ и у претходним и каснијим епохама. Осим описа грађе која је укључена у базу и сажето представљених резултата дела досадашњих анализа, у чланку се наговештавају и основни правци будућег развоја ИАГИС-а Царичиног града.*

Кључне речи: *Царичин град, Лесковачка котлина, историјско-археолошки географски информациони систем, базе података, дигитализација, документација*

ИСТОРИЈСКО-АРХЕОЛОШКИ ГЕОГРАФСКИ ИНФОРМАЦИОНИ СИСТЕМ

Синтагме *историјско-географски информациони систем*, *археолошко-географски информациони систем* и њихове скраћенице ИГИС и АГИС до сада нису коришћене у домаћој науци. Изворне енглеске одреднице *Historical Geographic Information System* (*historical GIS, HGIS*) и *Archaeological Geographic Information System* (*archaeological GIS, AGIS*) означавају посебне ГИС базе са подацима о историјским крајолицима и догађајима и променама који су се одвијали у њима, односно базе података о археолошким споменицима и налазима. Док се ГИС базе података користе у различите привредне и картографске сврхе још од шездесетих година прошлог века,[1] ИГИС и АГИС базе, састављене из разних картографских, фотографских, ликовних и других историјских и археолошких извора, преслојених преко савремених снимака неког простора, представљају одличан ресурс за похрањивање података о прошлости појединих локација и њихових ширих зона.[2]

Историјски записи су бременити географским подацима, па је изучавање историјских процеса ван географског контекста беспредметно. Географске информације обухватају три одреднице: атрибут, локацију и временско одређење – тако, нпр., појам *Царичин град* описује византијски урбани центар VI века на северу Илирика, у данашњој јужној Србији. Због могућности да „оживе“ практично

све аспекте историјске географије, ИГИС базе су у интензивној употреби од последње деценије XX века. У њиховом окружењу подаци могу да се сложе, интегришу, анализирају и прикажу на нове или знатно брже и лакше начине од традиционалних. Ипак, за разлику од класичних ГИС база, које су потекле из методолошких оквира геонаука, па се ослањају на мноштво квантитативних података, историјска географија мора да се ослања и на квалитативне информације, које такође представљају окоснице ИГИС база. Ти подаци су често мање поуздани, па су зато многи истраживачи из области хуманистичких наука оправдано опрезни у прихватању географских информационих система, користећи их пре као алатку него као приступ научном истраживању. Ипак, пошто је сваки ГИС првенствено усмерен на лоцирање просторних података, а они носе информације о (прошлим) односима између људи и њиховом односу према окружењу, није тешко увидети поље могућег деловања истраживача-хуманиста на тим основама.[3] Као један од многих примера, можемо да наведемо базе које се праве у оквиру актуелног пројекта *Digitising Patterns of Power (DPP)* Аустријске академије наука, а које ће обухватити податке о областима источних Алпа, Моравске, Македоније и јужне Јерменије, пратећи кроз векове, између осталог, генеалогију и везе једне немачке племићке породице или етноним Влаха у писаним изворима и средњовековној и нововековној топонимији данашње Македоније.[4]

Како је археолошка информација по својој природи просторна, и како се услед технолошког развоја последњих деценија драматично увећава број и прецизност прикупљених података, који превазилазе капацитете традиционалних мапа дистрибуције, сличне базе налазе своју посебну примену и у археологији. Рачунарски програми за картографију и просторне анализе у археологији се користе још од седамдесетих година прошлог века.[5] Због могућности укрштања разнородне грађе, АГИС базе не представљају пуке скупове оделитих врста података већ и врло подесно оруђе за вршење различитих анализа.[6] Уз основне просторне анализе, покретни и непокретни археолошки налази се могу, примера ради, посматрати кроз упите по локацији или атрибутима (врсти, типу), статистичку анализу, анализу веза или видљивости.[7]

Данашње АГИС базе садрже георефернциране податке различитог нивоа – од, нпр., приказа водених токова у широј регији до тачног места неког одређеног налаза на самом локалитету. Од општих података, по правилу, садрже старе и актуелне физичко-географске, хидролошке, геолошке и педолошке карте у разним размерама, доступне сателитске снимке ширих зона појединих локалитета са интерактивне странице *Google Earth* и катастар. Ужи просторни подаци обухватају орторектификоване архивске аерофотографије, топографске премере, геопозиционирane резултате примене метода даљинске детекције и проспекције, као и ситуационе планове сачињене на основу примене тих метода и техничке документације – како нове, тако и дигитализоване старе. Трећа раван података који се уносе заснива се на бележењу појединачних тачака у простору, чиме се добија прецизан размештај покретних археолошких налаза и, примера ради, узорака узетих за биоархеолошке анализе.

Од посебног значаја је тродимензионалан приказ података, који почива на дигиталном мерењу појединачних тачака и бележењу већих површина у лидарским и/или фотограметријским моделима терена.[8] Између осталог, из тродимензионалних података у АГИС бази могу се изводити нови дводимензионални ситуациони планови у жељеним размерама, као и појединачни профили, изгледи и основе, или пак пресеци кроз поједине објекте или читав

[3] Gregory, Ell 2007: 1–9.

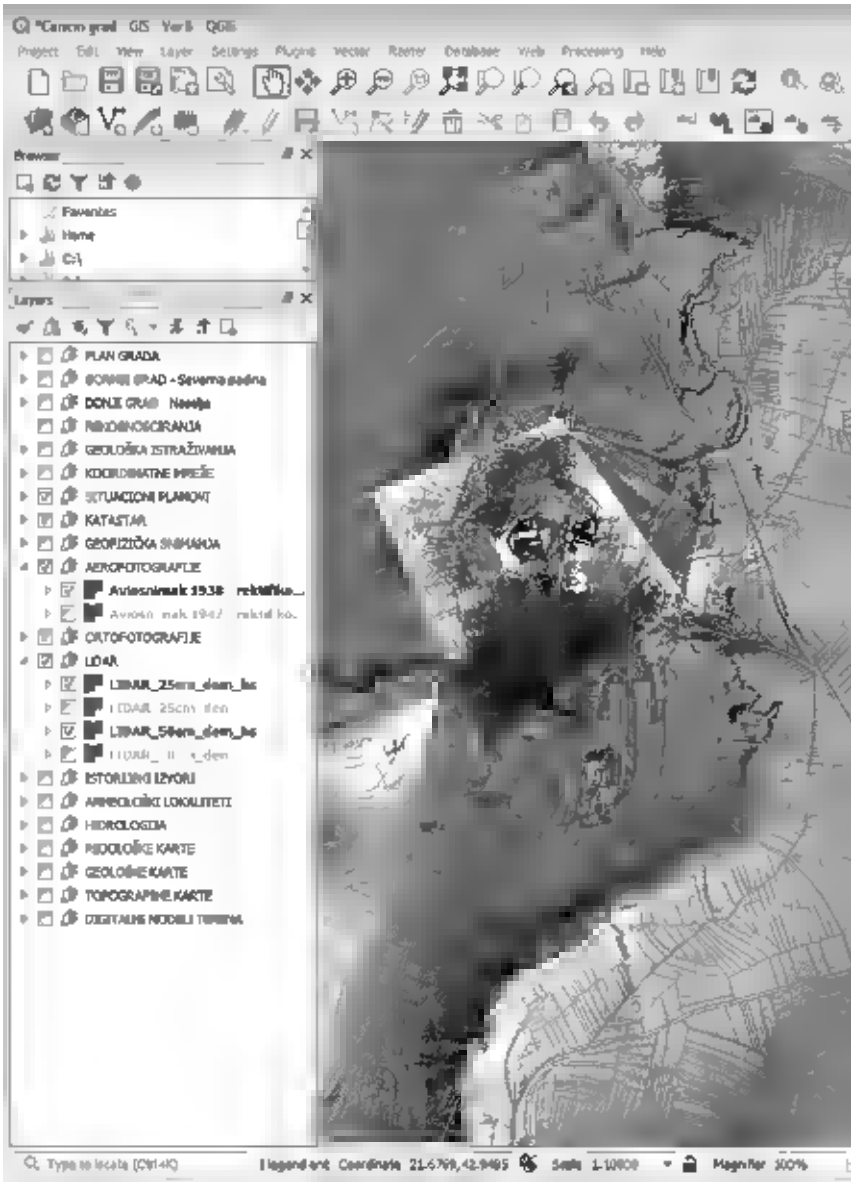
[4] https://dpp.oeaw.ac.at/index.php.

[5] Wheatley, Gillings 2002; Conolly, Lake 2006; Marić 2011.

[6] Уп. Иванишевић, Бугарски, Стаменковић 2016.

[7] Harris, Lock 1996.

[8] Иванишевић, Бугарски 2012; Иванишевић, Бугарски 2015.



1. QGIS платформа: структура ИАГИС-а Царичиног града

1. QGIS platform: Structure of the HAGIS for Caričin Grad

локалитет. Овако конципиране базе података се свакодневно допуњавају током теренских истраживања, што има утицаја и на планирање стратегије археолошких ископавања.[9]

До сада у нашој литератури није било пуно речи о базама података о појединим налазиштима,[10] које се због своје слојевитости могу сматрати најпотпунијим обликом савремене археолошке документације. ГИС база која се развија у оквиру пројекта Царичин град формирана је 2011. и унапређена 2014. године на основу драгоценог искуства немачких сарадника на пројекту и грађе која се скупља, па и дигитализује, већ деценијама.[11] Пратећи истраживања, интересовања научног тима и теме више међународних интердисциплинарних пројеката и потпројеката,[12] она садржи како шире историјске, тако и уже релевантне археолошке податке, па бисмо могли да је одредимо и као ИАГИС базу (сл. 1). Уз обимну картографску грађу, у жељи да се разумеју дијахрони процеси насељавања шире регије Лесковачког басена, у нашој бази података су мапирани праисторијски,[13] антички[14] и средњовековни локалитети; ови последњи на основу археолошких налаза, али и података из историјских извора (сл. 2).[15]

9 Иванишевић, Стаменковић, Јовановић 2017: 235–238.

10 Marić 2011: 94–129; Golubović, Kosanović, Jovanović 2017; Иванишевић, Стаменковић, Јовановић 2017.

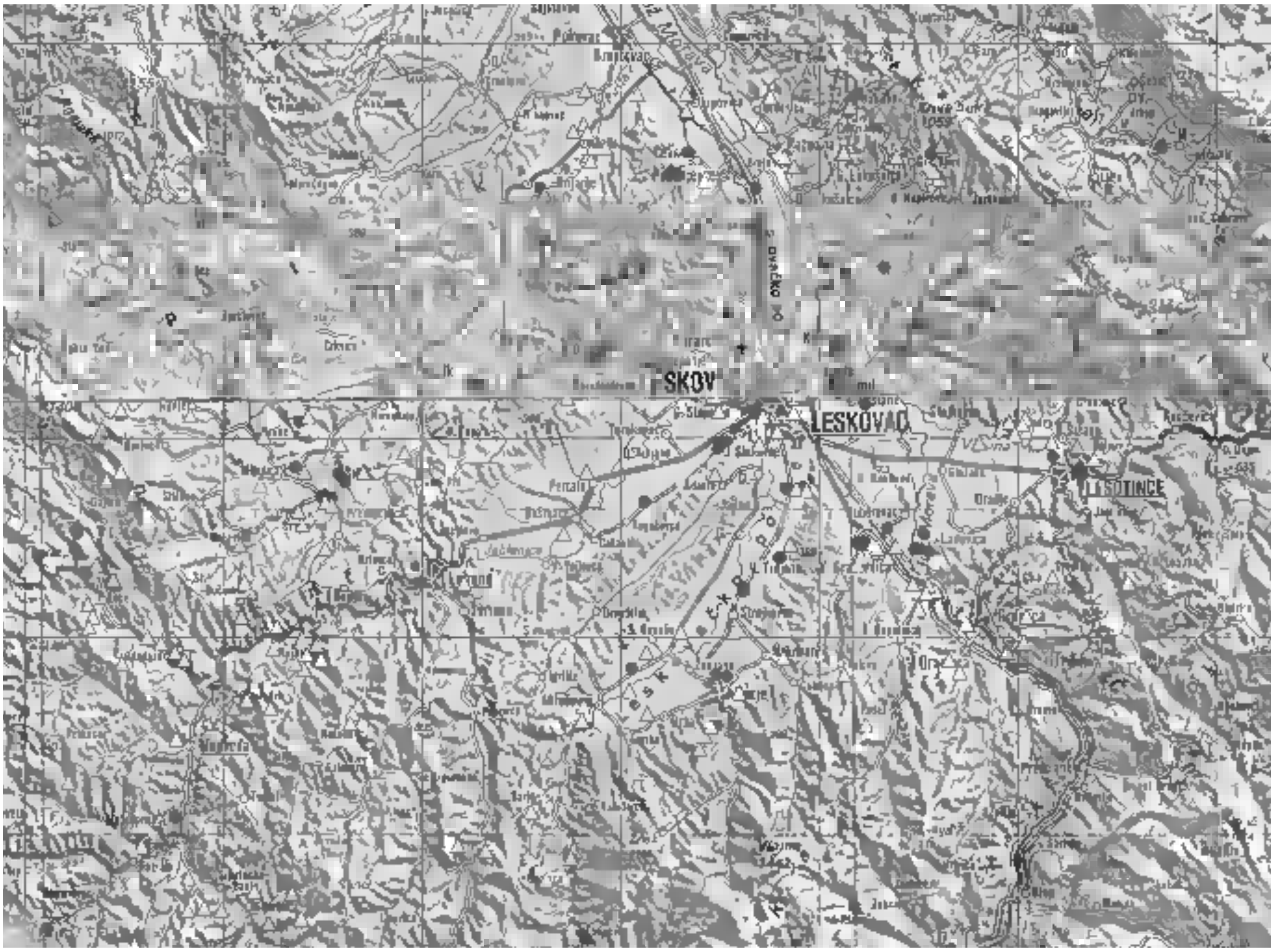
11 Ivanišević, Bavant, Bugarski 2017: 133.

12 Birk et al. 2016; Иванишевић, Бугарски 2017; Bugarski et al. 2018.

13 Булатовић, Јовић 2009.

14 Стаменковић 2013.

15 Јовановић 1976; уп. нап. 40, 41 и Стаменковић, Иванишевић 2017.



2. Праисторијски и римски локалитети на подручју Лесковачке котлине (према Булатовић, Јовић 2009 и Стаменковић 2013) приказани на топографској карти у размери 1 : 300.000 и SRTM дигиталном моделу терена на 30 m

2. Prehistoric and Roman sites in the Leskovac basin (according to Bulatović, Jović 2009 and Stamenković 2013) shown on a topographic map at a scale of 1 : 300,000 and the 30 m resolution SRTM derived digital terrain model

Остале компоненте базе података о Царичином граду углавном имају стриктно археолошки карактер. Ипак се, пре свега, због детаљног картирања и већ систематске примене савремених метода детекције и проспекције – првенствено лидарских и геофизичких снимања – на њима гради све јаснија слика о историјском крајолику VI века и околини града-задужбине Јустинијане Приме, која обухвата и картирање оновремених ресурса града и утврда у прстену његове заштите, те бројних цркава тог, сва је прилика, ходочасничког центра.[16] Компоненте базе података о Царичином граду биће детаљно разложене у даљем тексту.

Нашу базу стога можемо сматрати допуњеном АГИС базом, односно, како смо већ навели, ИАГИС базом података. Пада у очи да је синтагма *historical-archaeological geographic information system(s)* заправо сасвим нова. Колико нам је познато, у том облику је поменута само на једној скорашњој конференцији у Русији, управо у контексту картирања хетерогених извора, писаних и археолошких, у оквиру ГИС базе *Древняя Русь по письменным и археологическим источникам*.[17] Иако би било претенциозно да базу података која је предмет овог рада стога прогласимо за пионирски подухват, можемо потцртати да она интегрише обиље различитих података

[16] Ivanišević 2016; Ivanišević 2017.

[17] Grishin 2017.

из разних извора, од којих се неки не односе на ближе временско одређење самог налазишта, управо у жељи да се што потпуније сагледа један простор и проуче дуготрајни процеси, који су свакако оставили трага и у датој епохи. У одељку који следи укратко ћемо представити досадашња истраживања Царичиног града, која су обезбедила већину података похрањених у нашој бази.

[18] Кондић, Поповић 1977: 17–151; Bavant, Ivanišević 2003: 17–38; Иванишевић 2011; Ivanišević 2017: 98, fig. 2.

ИСТРАЖИВАЊА ЦАРИЧИНОГ ГРАДА

Захваљујући вишедеценијским ископавањима, започетим још 1912. године, откривени су велики делови града и бројне грађевине. Најбоље истражену целину чини Акропоље са откривеном фортификацијом, епископском базиликом са крстионицом, „консигнаторијумом“, епископском палатом и централном улицом са портицима. Горњи град је делимично истражен. Откривени су кружни трг са улицама и портицима, комплекси грађевина око трга, базилика са криптом, базилика подно акропоља, вила урбана, делови принципије и фортификације, хореум и делови насеља на северној падини града. Значајни радови су спроведени у Доњем граду, где су истражени базилика са трансептом, двојна базилика, улице и портици, насеље у југозападном делу града и фортификација, а делом и тзв. мале терме. У подграђу су откривени триконхос и велике терме, а ван града и



3. Царичин град: ректификована фотографија из 1947. године (ортофото-снимак „ГеоСрбије“ и катастар)

3. Caričin Grad: Rectified photograph from 1947, (orthophotograph by “GeoSrbija” and cadastre)

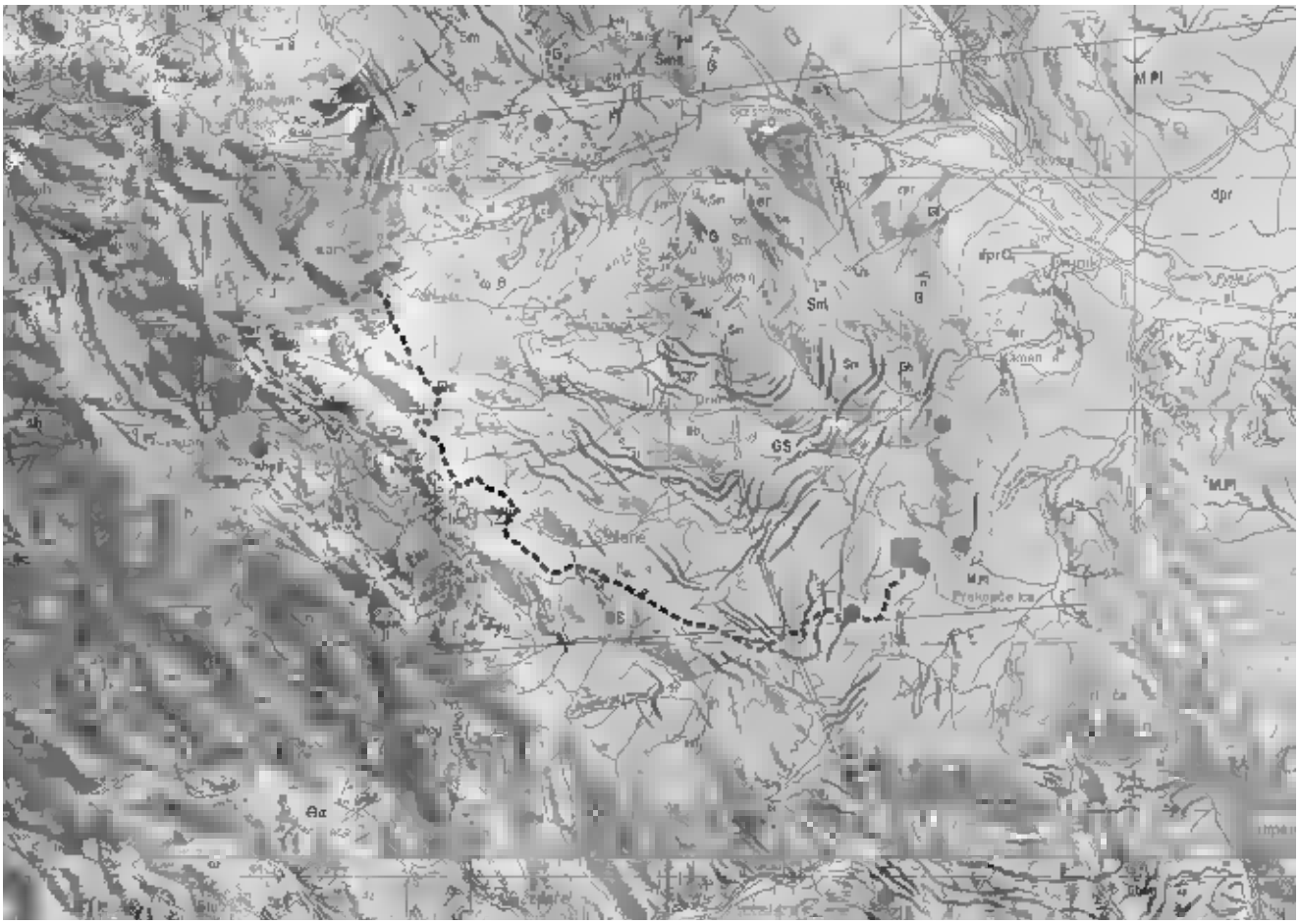
једнобродна базилика. Радови су обухватили и ископавање пећи за опеке у подножју града, на левој обали Свињаричке реке.[18]

Резултати ових истраживања, које су пратили планови ископаних целина и објеката, редовно су објављивани у часопису *Старинар*, а њихов опширан преглед дали су Владимир Кондић и Владислав Поповић у каталогу изложбе посвећене истраживању Царичиног града.[19] Након успостављања пројекта српско-француских истраживања резултати су публиковани у оквиру серије *Caričin Grad*, у чијим томовима су проучене целине и грађевине објављиване са свим детаљима и уз предлог реконструкције.[20]

Истраживања Царичиног града се нису зауставила на проучавању урбане структуре, већ су обухватила ширу територију града, пространу област, у коју би свакако требало укључити и трасу акведукта и бројна рановизантијска утврђења у ближој и даљој околини (сл. 4).[21] Мрежи града су могли да припадају бројни рударски радови, који су констатовани, у првом реду, на ободима Радан планине, у Лецу.[22]

Стара документација

И поред запажених резултата у публиковању истражених целина и грађевина, посебно базилика, остало је још доста необјављених споменика, материјала везаних за урбанизам и однос града према залеђу. Јединствен историјско-археолошки географски информациони систем је успостављен да би се прикупила сва расположива грађа, од првих записа о налазишту до савремених сателитских снимака.



4. Траса акведукта и касноантичка утврђења у окружењу Царичиног града (Јустинијане Приме) приказани на геолошкој карти у размери 1 : 100.000 и SRTM дигиталном моделу терена на 30 m

4. Route of the aqueduct and the Late Roman fortifications in the surroundings of Caričin Grad (Justiniana Prima) shown on a geological map at a scale of 1 : 100,000 and the 30 m resolution SRTM derived digital terrain model

[19] Кондић, Поповић 1977: 17–151, 233–249, са наведеном литературом.

[20] Duval, Popović 1984; Bavant, Kondić, Spieser 1990; Duval, Popović 2010.

[21] Иванишевић 2012; Stamenković 2013: 44–58; Ivanišević, Stamenković 2014.

[22] Stamenković 2013: 66–67.

Документација са старих ископавања је добрим делом сачувана, изузимајући ону која је настала пре Другог светског рата. Из времена најстаријих истраживања (кампање 1912. и 1936–1939. године) остале су само фотографије и планови објављени у *Старинару*. Нарочито су вредне аерофотографије из 1938. године.[23] Са истраживања вршених између 1947. и 1970. године сачуван је већи број планова и фотографија (сл. 3). Махом је реч о цртежима основа објеката, док су пресеци и изгледи зидова ретко израђивани. Уз то, документација углавном није била прављена у размери и са детаљима, што отежава њено коришћење и подразумева накнадну обраду уз анализу фотографија и теренских дневника. Посебан проблем представља и реконструкција координатне мреже, коју је почетком педесетих година прошлог века успоставио геодета Радомир Петровић и која је била коришћена све до 2004. године, а чије почетне тачке нису сачуване на терену.

Ипак, основни недостатак старе документације чинио је непрецизан и непотпун план града. Топографија терена била је дата само у основним контурама, док је оријентација града и заравни греде, која је на првим плановима била јасно одређена,[24] средином педесетих година померена за 27° према западу.[25] Проблем је решен захваљујући ангажовању архитекте Чедомира Васића, који је 1980. године иницирао стереофотограметријско снимање Царичиног града и најближе околине ради израде прецизног топографског плана и плана истражених целина у размери 1 : 1000, са еквидистанцијом од 1 m. На основу овог снимања сачињен је детаљан план града, који је објављен у зборнику *Caričin Grad* II.[26]

И поред недостатака, документација са старих ископавања представља незаобилазну грађу при реконструкцији ранијих истраживања и анализи откривене архитектуре. Истиче се значај, истина малобројних, аерофотографија, које дају читав низ података о топографији, урбанизму и архитектури града.[27] Поред наведеног, посебан изазов представљала је обрада доступних података о римском и рановизантијском наслеђу на широј територији града и у Лесковачкој котлини (сл. 2, 4).[28]

Нова документација – лидар и фотограметрија

Важан део наше ГИС платформе представљају веома прецизни тродимензионални модели терена, прибављени путем лидарских и фотограметријских снимања из ваздуха, која су обављена у оквиру међународног пројекта *ArchaeoLandscapes Europe*. Лидарска снимања су извршена крајем 2011. године у организацији „GeoGIS Consultants“ из Београда и изведби предузећа „Flycom“ d. o. o. из Словеније.[29] Значај скенирања терена овом методом је у томе што тзв. мултипулсни лидар бележи више одзива по истој вертикали (нпр. врх крошње дрвета – корен – тло), па је током рада у облаку тачака могуће изабрати само оне из последњег одзива, које дају врло прецизан 3Д модел рељефа без вегетације (DTM). Са густином снимања од 20 тачака по квадратном метру препознали смо антропогене чиниоце испод шуме у и око града, у површини од 12 km^2, пре свега, бедем северног и источног подграђа, који затвара површину од 4,5 ha, а добијене су и основе околних утврђења на Светом Илији и у Свињарици. Такође је установљен правац пружања акведукта Царичиног града. Ти резултати су касније проверени путем рекогносцирања (са позиционирањем налаза ГПС-ом) и сондажних ископавања, што је све унесено у исту ГИС базу.[30]

[23] Иванишевић, Бугарски, Стаменковић 2016: 144–145, сл. 1.

[24] Петковић 1939: 142, сл. 2; Дероко, Радојчић 1950: 122, сл. 4.

[25] Мано-Зиси 1955: 128, сл. 1; Мано-Зиси 1966: 57, сл. 2; Петровић 1966: 62, сл. 1; Кондић, Поповић 1977: 19, сл. 4.

[26] Bavant, Kondić, Spieser 1990; уп. Бугарски, Иванишевић 2014: 258, нап. 37, 38.

[27] Бугарски, Иванишевић 2014: 253–256.

[28] Stamenković 2013: 123–184.

[29] Елаборат 2012.

[30] Иванишевић, Бугарски 2013: 82–84; Иванишевић 2012. За опрему којом је извршено снимање и програме у којима су обрађивани резултати уп. Иванишевић, Бугарски 2012: 248–249.

Остали резултати су прибављени даљим радом на DTM-у, уз коришћење функције *Focal Statistics* у оквиру софтверског пакета ArcGIS. Та визуелизација је учинила видљивим поједине зграде на северном платоу Горњег града,[31] али и цркву на Свињаричком градишту. Накнадним лидарским снимањима околине Царичиног града биле су обухваћене зоне утврђења у Секицолу и Радиновцу/Рујковцу, у површинама од 4 km^2 и 8 km^2, чиме је допуњена основа прве и добијена основа друге утврде и потврђено постојање још пет цркви у околини Царичиног града.[32]

Лидарски DTM-ови пружају велике, готово бескрајне могућности накнадних анализа и визуелизација, као и фотограметријски DSM-ови. Ти модели терена не настају на основу скенирања, већ моделовања дводимензионалних дигиталних фотографија. У ИАГИС бази Царичиног града је заступљено неколико фотограметријских DSM-ова, који су направљени преклапањем фотографија из беспилотне летелице. Главно снимање дроном изведено је 2014. године, након чега се после сваке кампање врши снимање истражених делова локалитета. Фотограметријска снимања су значајно јефтинија, а добијени модели су знатно прецизнији од лидарских. Ипак, метод не даје резултате на теренима под вегетацијом. Зато је пре снимања 2014. године извршено темељно чишћење вегетације из ужег језгра локалитета, тј. снимљене површине од 43 ha. Орторектификован, георефернциран мозаик слика, или ортофото план, забележио је чак по 1.600 тачака по квадратном метру. Густина дигиталног модела и облака тачака је мања због великих меморијских захтева и потреба даље обраде, али они још увек имају по више стотина (око 400 до 500) тачака по истој мерној јединици.[33]

Овако детаљан модел нам је дао, у ортогоналној пројекцији, најпрецизнију основу за склапање новог ситуационог плана Царичиног града, која се изводи управо из ИАГИС базе података (сл. 5).[34] Уз то, захваљујући извршеном чишћењу терена, препознати су и објекти за које се раније није знало, чак ни након анализе лидарских снимака. Реч је о три зграде у Горњем граду, а у добијеном DSM-у се прати и траса источног бедема те утврђене целине. Као што је наглашено, од 2015. године се фотограметријска снимања из ваздуха изводе после сваке кампање, чиме се добија вредна документација о току претходних, али и основа за планирање будућих ископавања.[35] Уз детаљне планове – основе, пресеке и изгледе – редовно фотограметријско документовање из ваздуха пружа могућност праћења и контроле како већ обављених радова, тако и културних слојева и хоризоната, уз поуздане визуелне реконструкције тока истраживања.[36] Исто се односи и на примену фотограметријских снимања са земље, што је од 2014. године стандардан начин документације у истраживањима Царичиног града.[37] Тај вид фотограметријских снимања, камером из руке, користи се за документовање појединачних целина, објеката и слојева.

СТРУКТУРА ИСТОРИЈСКО-АРХЕОЛОШКОГ ГЕОГРАФСКОГ ИНФОРМАЦИОНОГ СИСТЕМА ЦАРИЧИНОГ ГРАДА

Слојевитост документације вишедеценијских истраживања једног античког града подразумевала је успостављање јединственог историјско-археолошког географског информационог система, прилагођеног анализи свих картираних елемената – од геолошких, географских и педолошких одлика простора, преко познатих и/или реконструисаних историјских процеса, до података о урбанистичкој

31 Иванишевић, Бугарски, Стаменковић 2016: 148, сл. 5.

32 Необјављено. Документација Археолошког института.

33 Технички извештај 2014. За опрему којом је извршено снимање и програме у којима су обрађивани резултати уп. Иванишевић, Бугарски 2015: 168–171.

34 Уп. Иванишевић, Бугарски, Стаменковић 2016: сл. 8.

35 Иванишевић, Бугарски 2015: 173–175, сл. 8.

36 Dell'Unto 2014: 152.

37 Ivanišević, Bavant, Bugarski 2017: 133.



5. План истражених и реконструисаних бедема Акропоља, Горњег града и Северног подграђа, приказан на фотограметријском дигиталном моделу терена, на основу снимања дроном 2014. године. На плану су назначене изохипсе на 2 m према лидар снимку

5. Ground plan of the excavated and reconstructed ramparts of the Acropolis, the Upper Town and the North Suburb shown on a photogrammetric DSM obtained from a 2014 drone survey. Isohypses at an interval of 2 m are taken from the LIDAR image

структури града и одликама свакодневног живота. Основни задатак представљало је стварање комплексне „базе“ карата, сателитских и лидар снимака, дигиталних модела терена, аерофотографија, ортофотографија, позиционираних резултата геофизичких снимања, планова, теренских скица, теодолитских и ГПС мерења са ископавања и рекогносцирања и др., те њихово превођење у јединствени координатни систем. ИАГИС Царичиног града је пројектован на платформи QGIS, бесплатном софтверском пакету, који пружа могућност квалитетног уноса података и просторних и статистич-

ких анализа (сл. 1).[38] Као и већина сличних база, и наша сарджи податке три нивоа општости.

Структура ГИС-а је пројектована као део шире базе, која је обухватила Лесковачку котлину са свим расположивим топографским картама (у размерама 1 : 300.000, 1 : 100.000, 1 : 50.000 и 1 : 25.000), геолошким картама (1 : 100.000 и 1 : 25.000), педолошком картом (1 : 100.000), сателитским SRTM дигиталним моделом терена (резолуција 30 m) и векторизованом картом речних токова. У тако конципиран шири део базе унети су и подаци о праисторијским локалитетима које су објавили Александар Булатовић и Смиља Јовић, односно о античким налазиштима које је публиковала Соња Стаменковић (сл. 2, 8.2).[39] Придодата је и листа римских и средњовековних епиграфских споменика, те средњовековних цркава и насеља који се наводе у оновременим повељама и трговачкој књизи Михаила Лукаревића из тридесетих година XV века.[40] У базу су укључени и подаци о насељима из турских дефтера из 1444/1446, 1516. и 1571/1580. године (сл. 8.3).[41]

Ужи део базе односи се на Царичин град и ближе окружење. Тај део у првом реду чине сателитски ортофото снимци ширег простора и лидар снимци зона Царичиног града, Рујковца/Радиновца и Секицола и њиховог окружења. На основу снимања лидар технологијом израђени су дигитални модели терена, који омогућавају вршење низа просторних анализа терена, од аплицирања изохипси и валера боја до примене разних филтера ради дефинисања антропогених структура. У базу је укључена и наменски прибављена ортофотографија са портала *ГеоСрбија* у вишој резолуцији, снимљена 2012. године. Посебно је важан фотограметријски ортофото мозаик из 2014. године, који је наменски израђен за ГИС Царичиног града и израду прецизног плана налазишта.[42]

Драгоцене аерофотографије, посебно стари снимци, пружају могућност реконструкције уништених крајолика и остатака споменичког наслеђа.[43] У случају Царичиног града, ректификовани и георефернцирани снимци из 1938. и 1947. године приказују низ објеката и одбрамбених структура који су данас засути насипима шута, наносима земље или вегетацијом (сл. 3). Аерофотографије из 1955. и 1969. године пружају мање података јер су снимљене са веће висине и ниже су резолуције.[44] На сателитским снимцима, које од 2010. године даје *GoogleEarth*, може се јасно пратити ток истраживања, практично из године у годину, али и поновно зарастање локалитета, који се из финансијских разлога од 2014. године не одржава редовно.

Посебан одељак у бази чине планови геофизичких снимања локалитета. Та истраживања су спровођена у више наврата и различитим методама. У базу су укључени планови геомагнетних снимања из 1980. и 2007. године и геоелектричних из 1980, 1981. и 1991. године, које је извела екипа Универзитета у Туру (сл. 6),[45] потом геомагнетних снимања у изведби екипе Римско-германске комисије из Франкфурта 2010. године, као и георадарских снимања из 2015. године, дело тима Института за археолошку проспекцију и виртуелну археологију „Лудвиг Болцман“ из Беча (LBI ArchPro).

Саставни део нашег ГИС-а чини и катастар у векторском облику, са бројевима парцела, који, поред увида у власништво, омогућава и анализу његове условљености не само изворном топографијом терена него и историјским развојем. Наиме, након анализе се дошло до закључка да савремени катастар прати видљиве, али и данас тешко препознатљиве структуре рановизантијског града.

Стари ситуациони планови, упркос недоречености, нашли су своје место у бази података. Поред тога што указују на ритам истраживања града, они садрже низ података, данас изгубљених,

[38] https://www.qgis.org/en/

[39] Булатовић, Јовић 2009; Stamenković 2013: 123–184.

[40] Ерцеговић-Павловић, Костић 1988; Динић 1957: 35–91.

[41] Зиројевић, Ерен 1968: 377–416; Зиројевић 1983: 219–267.

[42] Иванишевић, Бугарски 2015: 168–170.

[43] Уп. Ivanišević, Bugarski 2015.

[44] Бугарски, Иванишевић 2014: 255–256, 258; Иванишевић, Бугарски, Стаменковић 2016: 144–145.

[45] Bavant, Kermorvant 1995.



6. Основа палисада Југоисточног подграђа, реконструисана на основу геоелектричних снимања из 1991. године. Основу плана чини лидар снимак са изохипсама на 2 m

6. The route of the palisades of the South-East Suburb obtained from a geoelectrical survey in 1991, plotted onto the LIDAR image with the isohypses at an interval of 2 m

који помажу у прецизнијем сагледавању разних структура, било фортификација или појединачних објеката, као и наслага шута на локалитету. Међу њима, највећу вредност има ситуациони план урађен на основу поменутог стереофотограметријског снимања Царичиног града, који показује степен истражености локалитета 1980. године. Геодетски снимци у векторском облику, нажалост, чине мањи део документације о истраженим објектима у граду. Ипак, на основу снимања насеља у југозападном делу Доњег града може да се коригује основна архитектонска документација вођена од 1981. до 2004. године.

Снимања тоталном станицом бележе низ важних сегмената истраживања, од слојева – хоризоната, преко мерења архитектуре, до картирања покретних археолошких налаза. Та снимања се редовно обављају од 2006. године и данас чине важан део базе података о археолошким радовима. Један од кључних сегмената ГИС базе представљају терестријални и аерофотограметријски ортогонални снимци грађевина и градских целина, чија су истраживања у току. Изведени дигитални модели површи пружају важне информације о апсолутним висинама, као и нивоима истражених хоризоната. На основу тих снимака израђују се основе, пресеци и изгледи зидова, а њихова висока резолуција омогућава сагледавање великог броја детаља и након самих ископавања. Ти подаци се воде у оквиру целина које се истражују (Горњи град – северна падина) и оних које су у фази обраде (Доњи град – насеље). Документација са ранијих истраживања, у овом случају насеља у југозападном делу Доњег града, након дигитализације укључује се у ГИС платформу Царичиног града.

У базу се похрањују и ГПС подаци са рекогносцирања територије града, као и бројних околних локалитета, укључујући и акведукт. Након уноса тих података у ГИС, могла је да се реконструише читава траса акведукта – од изворишта на планини Радан до самог града.[46] Забележени су и бројни подаци о рударским окнима на подручју Тулара и Леца, као и локације сонди и профила уз Свињаричку и Царичинску реку, на којима су изведена геолошка истраживања 2015. године.[47]

[46] Иванишевић 2012.

[47] Bugarski et al. 2018.



7. План града са истраженим објектима и реконструисаном фортификацијом. Основу плана чини лидар снимак са изохипсама на 2 m

7. Ground plan of the city with excavated buildings and reconstructed fortification, plotted onto the LIDAR image with the isohypses at an interval of 2 m

На основу свих података унетих у ГИС започета је израда плана града према карактеру структура и објеката, која садржи истражене и дефинисане целине, као и оне које се могу реконструисати на основу лидар снимака и анализе дигиталних модела терена, топографије терена, старих аерофотографија и, посебно, на основу геофизичких снимања. Фортификација, улице и портици су реконструисани са знатном прецизношћу.[48] Реч је о посебном одељку ИАГИС-а, који садржи план града, разложен по карактеру структура – објеката, нивоу података и хронолошким фазама (сл. 7).

48 Иванишевић, Бугарски, Стаменковић 2016.

ПРЕВОЂЕЊЕ У ЈЕДИНСТВЕН КООРДИНАТНИ СИСТЕМ

Да би базе података у ГИС-у могле успешно да се користе за унос и чување података и њихову даљу анализу, оне морају бити јасно оријентисане, што подразумева детаљније одређење од пуког обележавања страна света. Неопходно је знати прецизне географске параметре како би сваки податак у бази могао бити одређен тачном координатом. Из тог разлога, један од најважнијих корака приликом израде базе података јесте њихово превођење у јединствени координатни систем и пројекцију, што представља скуп параметара помоћу којих се описују прецизне локације на површини Земље. Том приликом најчешће се користи систем помоћу којег се одређују географске ширине и дужине.

На самом почетку рада на формирању базе података за Царичин град одлучено је да она буде направљена у Гаус-Кригеровој пројекцији, зато што је већина унетих података већ била у истом систему и јер је то била важећа државна пројекција. Касније је у Републици Србији, у складу са Законом о катастру и државном премеру, уведен нови државни координатни систем (ETRS89) и усвојена је нова државна пројекција (UTM).[49] Приликом унапређења креиране базе података за период истраживања од 2014. до 2018. године, одлучили смо да усвојимо нови референтни систем ETRS89 и UTM пројекцију. Будући да се у Европи ETRS89 примењује већ дужи низ година, практичан разлог ове промене лежао је и у поједностављеној размени просторних података са колегама из других земаља.

С обзиром на то да постоји велики број различитих координатних система и пројекција различитих датума, чест је проблем да се одређени подаци, који су забележени на различите начине, не поклапају у простору креираном у ГИС-у. Уколико, рецимо, одређене карте нису добро позициониране и не преклапају се, тада ни анализа података, као ни научна интерпретација, не може бити успешна. Из тог разлога је од кључног значаја да се сви подаци из базе поставе у јединствени референтни систем – у случају Царичиног града – званични државни.

Имајући у виду чињеницу да су током дуготрајних археолошких истраживања Царичиног града коришћени различити координатни системи и пројекције, број прикупљених података које треба унети у јединствену базу је огроман. Из тог разлога се, од 2014. године, наша база редовно уређује и допуњује новим подацима, који се постављају у јединствен координатни систем, што нам пружа могућности за извођење прецизних просторних и статистичких анализа, израду ситуационих планова или визуализацију и интерпретацију прикупљене грађе. Наравно, приликом уједначавања података присутни су различити проблеми.

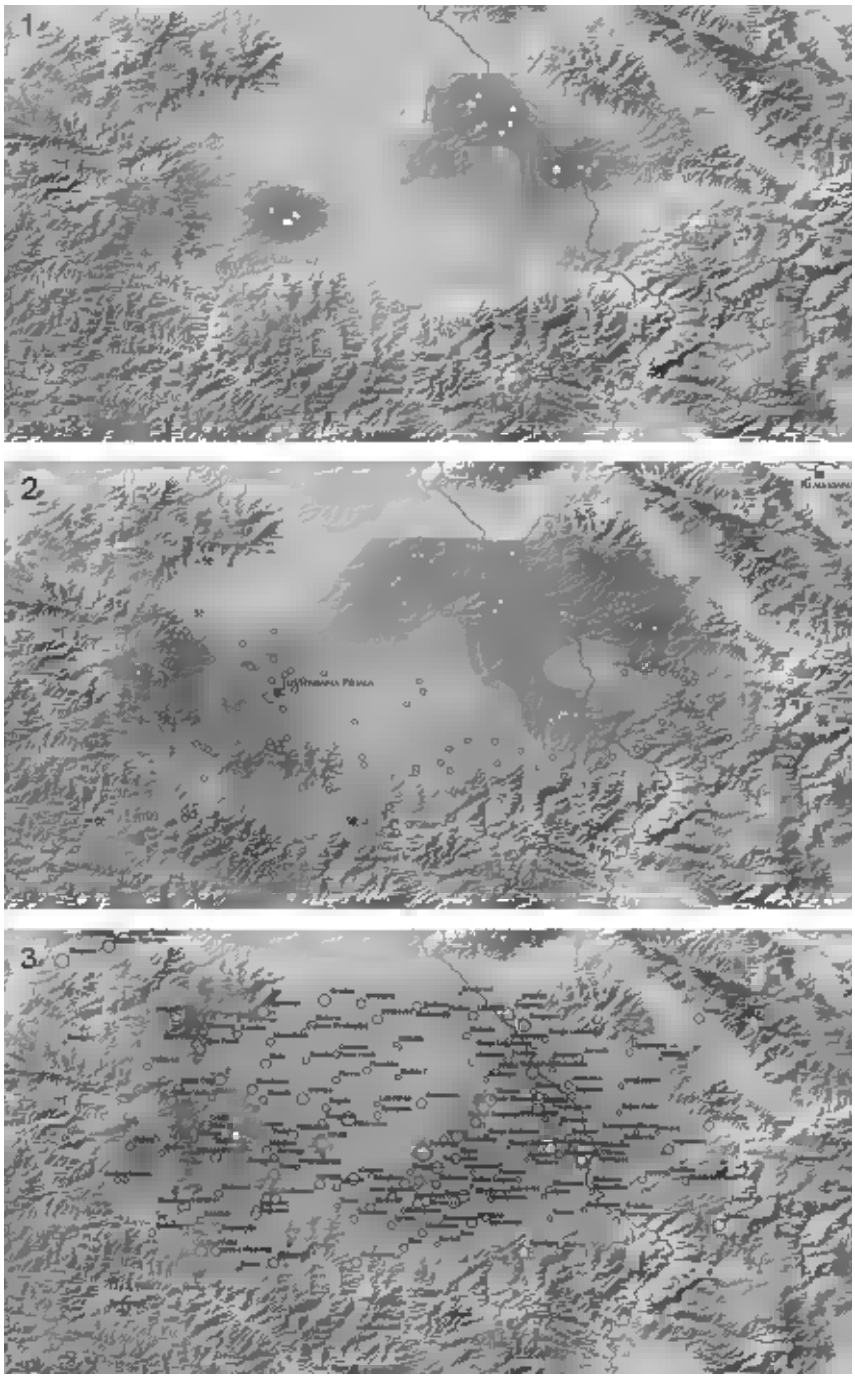
У деценијама за нама коришћени су разни системи за обележавање археолошких сонди, посебно од педесетих година прошлог века до 2004. године. Средином XX века успостављена је јединствена мрежа са основним квадратима димензија 5 m x 5 m, која је реконструисана на основу планова. Да би могло да се ради на подацима снимљеним у овој мануелној мрежи, тоталном станицом су измерене позиције познатих тачака, па је мрежа георефернцирана. На основу тога су све остале тачке, односно сви остали подаци добили своје праве вредности и укључени у базу.

[49] Ganić, Milutinović, Trifunović 2012: 69.

ПРОСТОРНЕ И СТАТИСТИЧКЕ АНАЛИЗЕ

Комбинацијом података који су унети у географске информационе системе и употребом бројних алатки у оквиру софтверских пакета могу да се врше различите просторне и статистичке анализе. У нашем случају, примена ових система омогућила је визуелизацију, анализу и интерпретацију како плана Царичиног града и његове шире околине, тако и података о појединачним покретним археолошким налазима. Формирање базе у јединственом координатном систему и успостављање међусобног односа између података, прикупљаних током низа деценија и изворно бележених на различите начине, у овом случају игра значајну улогу. На основу тога, алатке у ГИС-у нам пружају могућност извођења комплексних статистичких анализа, али и једноставних визуелних приказа мапа дистрибуције.[50]

[50] Marić 2011: 50–65.



8. Анализа дистрибуције локалитета и насељавања Лесковачке котлине у неолиту (1), римском добу (2) и према подацима турског дефтера из 1516. године (3) (према Булатовић, Јовић 2009, Стаменковић 2013 и Зиројевић 1983)

8. Settlement and site distribution analyses in the Leskovac basin in the Neolithic (1), Roman period (2) and according to the data from a 1516 Ottoman defter (3) (after Bulatović, Jović 2009, Stamenković 2013 and Zirojević 1983)

Овом приликом поменућемо поједине алатке које су коришћене приликом формирања ИАГИС базе за Царичин град и приказати неке могућности које пружају географски информациони системи. Једна од основних и најкориснијих алатки је, свакако, визуелизација одређеног простора и његов приказ кроз одређене историјске периоде. Уносом података који се тичу карактеристика физичке околине (рељеф, надморске висине, нагиб, врста земљишта и карактеристике тла, хидролошка слика) у креирану ИАГИС базу, као и убацивањем информација о праисторијским, античким и средњовековним локалитетима на простору Лесковачке котлине, могу се пратити промене које су се одвијале у одређеним периодима. У ову анализу, између осталог, укључене су и карте (топографске, геолошке, педолошке, геоморфолошке), мреже путева и лидарски снимци. На основу података којима смо приписали одређене атрибуте могу се пратити промене тла, кретање становништва, њихов однос према околини, а могу се препознати и антропогене промене у различитим периодима.

Са подацима којима располажемо, у ГИС-у се могу препознати насеобински обрасци, њихова локацијска и просторна логика, модели распрострањености локалитета, као и изглед појединачних налазишта.[51] Уз то, могућа је реконструкција друштвено-економских веза, сличности и разлика у појединим микрорегијама, као и израда тродимензионалних модела простора, који поспешују визуелизацију и презентацију читаве грађе.

У нашем случају, анализа дистрибуције локалитета и насеља на подручју Лесковачке котлине у неолиту, римском периоду и око 1516. године указује на различите обрасце насељавања (сл. 8).[52] Насељавање у неолиту је, судећи према забележеној дистрибуцији локалитета, било условљено експлоатацијом ресурса уз плодне моравске равнице и литичког материјала на обронцима масива Радана (сл. 8.1). У римском периоду ова област је била густо насељена, о чему сведочи велики број забележених локалитета. Њено насељавање је текло, за разлику од времена неолита, уз више речне терасе и залазило је дубље у планинске венце, свакако у потрази за металима. До значајне промене долази већ крајем IV и нарочито у VI веку, када се подиже већи број утврђења по висовима изнад равничарских делова колтине и у унутрашњости планинских ланаца (сл. 8.2). Делимично очувани историјски подаци о насељавању ове области у средњем веку нам не допуштају подробнију анализу. С друге стране, подаци из турског дефтера из 1516. године јасно указују на нове обрасце насељавања, тј. на померање становништва и запоседање равница уз Мораву, Јабланицу и Ветерницу, док планинске области губе на економском значају (сл. 8.3).

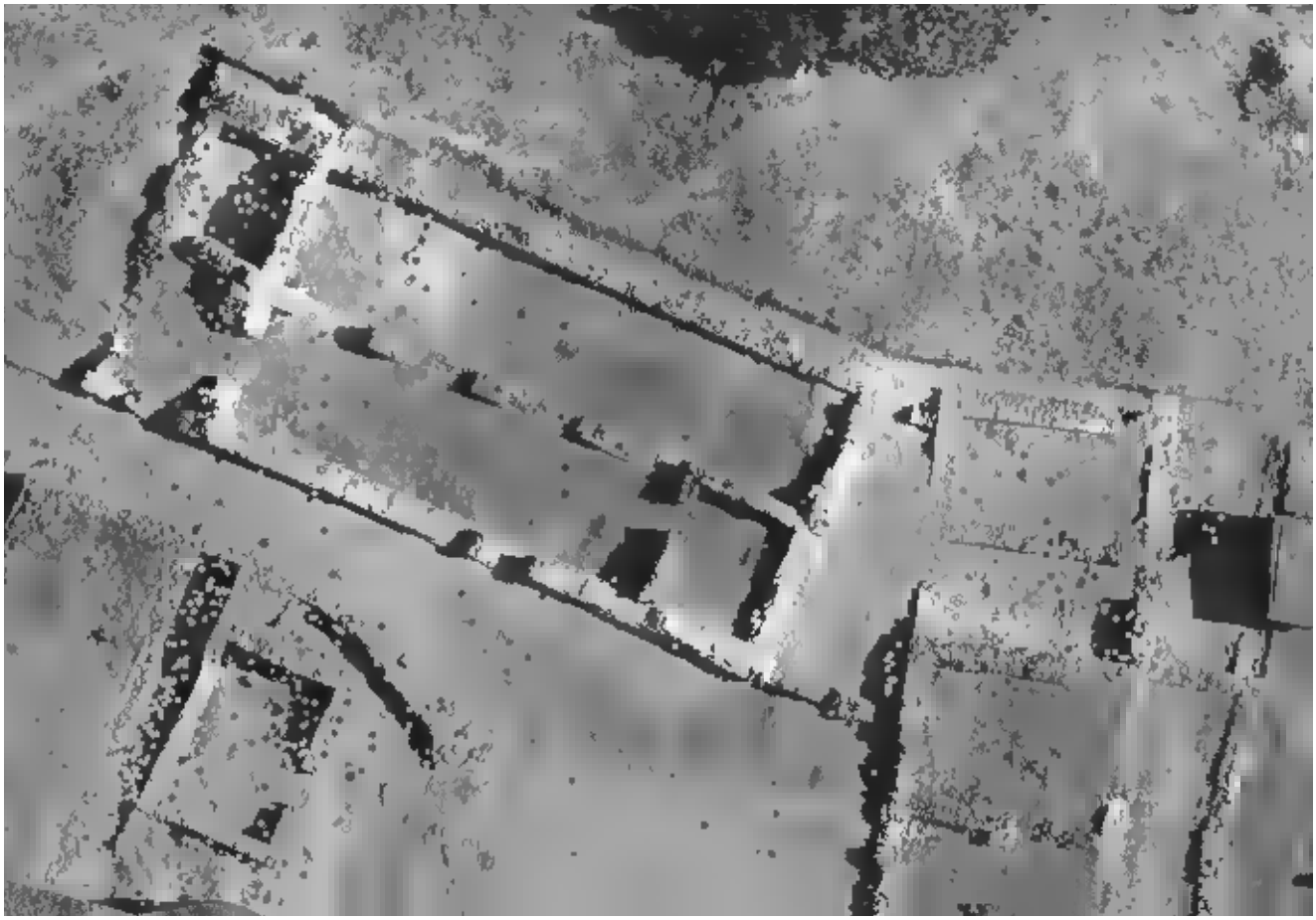
БУДУЋИ РАЗВОЈ ИАГИС БАЗЕ ПОДАТАКА О ЦАРИЧИНОМ ГРАДУ

Наша идеја је да се уз помоћ формиране ИАГИС базе података настави изучавање топографије терена, модела насељавања овог простора и да се утврде промене и узроци који су довели до њих. Између осталог, у плану је изучавање активности становништва, њиховог односа према околини (различитим ресурсима) и прилагођавање физичкој инфраструктури у различитим историјским периодима.

Конкретно, неке од анализа ће се вршити коришћењем ГИС алатке за моделовање предвидљивости (*Predictive Modeling Analysis*), у којој се на основу анализе познатих локалитета у одређеној зони, уз одређене параметре у њиховој околини, може направити модел који предвиђа локације недетектованих локалитета у неиспитаном

[51] Уп. Mehrer, Wescott 2005.

[52] Булатовић, Јовић 2009; Стаменковић 2013; Зиројевић 1983.



9. Царичин град, северна падина Горњег града: дистрибуција налаза у хореуму и околним објектима, приказана на ортофото-снимку из 2017. године

9. Caričin Grad, north slope of the Upper Town: Distribution of finds in the horreum and the surrounding buildings shown on a 2017 orthophotograph

делу истог подручја.[53] Уз коришћење традиционалних извора, та анализа се показала јако корисном за планирање археолошких рекогносцирања, јер потенцијалне локације археолошких локалитета могу врло лако да се провере. Многе алатке у оквиру географских информационих система тичу се анализе простора и археологије пејзажа, тј. односа између човека и природе.[54] Неке од њих су и анализа на основу удаљености (*Distance Analysis*), као и алатка *Site Catchment*. Помоћу њих може да се одговори на упите о најближем или најефикаснијем путу, или да се израчуна утрошено време за одлазак до одређене дестинације, на основу чега се могу донети закључци о коришћењу одређених ресурса из окружења, односно економској исплативости неког налазишта. Овакав приступ у анализи простора је релативно ново поље истраживања у домаћој археологији и пружа широке могућности у изучавању прошлости одређених регија.

Кад је реч о самом локалитету, будући рад на бази података ићи ће у правцу добијања слике о граду и његовој околини по још уже дефинисаним периодима, што ће се извести на основу проучавања стратиграфије локалитета и датовања стратиграфских јединица[55] – целина и слојева – према нумизматичком и археолошком материјалу. Примера ради, илустровали смо различито обележене категорије налаза са површине истраживане 2017. године. Свака тачка носи апсолутне просторне одреднице и атрибуте налаза – ознаку,

[53] Kohler 1988; Podobnikar, Veljanovski, Stančič, Oštir 2001.

[54] Novaković 2003.

[55] Harris 1997.

основне атрибуте (нпр. гвоздена фибула) и стратиграфску јединицу из које налаз потиче. Даљом обрадом моћи ћемо да картирамо одређене врсте налаза или налазе по одређеним слојевима и хоризонтима (сл. 9). Тако ће наша ИАГИС база у пуном смислу постати просторно-временска, 4Д ГИС база података.[56]

Креирање археолошких база података у ГИС-у је у Србији на самом зачетку.[57] Веома је важно указати на значај коришћења државног координатног система и државне пројекције као основе приликом успостављања јединствених база података и за друге археолошке локалитете. Осим што ће то допринети прецизности резултата приликом научних анализа, омогућиће и лакшу размену свих исправно унетих података.

[56] De Roo, Bourgeois, De Maeye 2013.

[57] Уп. нап. 10.

Литература

Бугарски И., Иванишевић В. 2014, *Примена аерофотографије у српској археологији*, Саопштења XLVI, 251–264.

Булатовић А., Јовић С. 2009, *Лесковац. Културна стратиграфија праисторијских локалитета у лесковачкој регији*, Београд–Лесковац.

Дероко А., Радојчић С. 1950, *Откопавање Царичина града 1947 године*, Старинар I, 119–142.

Динић М. 1957, *Из Дубровачког архива*, I, Београд, 35–91.

Елаборат 2012, *Елаборат о реализованом ласерском скенирању археолошких локалитета Царичин град и Маргум*, Београд.

Ерцеговић-Павловић С., Костић Д. 1988, *Археолошки споменици и налазишта лесковачког краја*, Београд–Лесковац.

Зиројевић О. 1983, *Лесковац и његова нахија од 1455. до 1683. године*, Лесковачки зборник XXIII, 211–268.

Зиројевић О., Ерен И. 1968, *Попис области Крушевца, Топлице и Дубочице у време прве владавине Мехмеда II (1444–1446)*, Врањски гласник 4, 377–416.

Иванишевић В. 2011, *У сусрет стогодишњици истраживања Царичиног града*, Лесковачки зборник LI, 353–366.

Иванишевић В. 2012, *Акведукт Царичиног града – Јустинијане Приме*, Саопштења XLIV, 13–31.

Иванишевић В., Бугарски И. 2012, *Примена LiDAR технологије у анализи топографије Маргума/Мораве и Кулича*, Старинар LXII, 239–255.

Иванишевић В., Бугарски И. 2013, *Прва домаћа искуства у документовању ширих зона археолошких налазишта путем LiDAR технологије*, Гласник Друштва конзерватора Србије 37, 79–84.

Иванишевић В., Бугарски И. 2015, *Дигитална фотограметријска снимања античких и средњовековних локалитета у Србији*, Саопштења XLVII, 165–180.

Иванишевић В., Бугарски И. 2017, *Програм нових истраживања Царичиног града*, Лесковачки зборник LVII, 51–62.

Иванишевић В., Бугарски И., Стаменковић А. 2016, *Нова сазнања о урбанизму Царичиног града. Примена савремених метода проспекције и детекције*, Старинар LXVI, 143–160.

Иванишевић В., Стаменковић А., Јовановић С. 2017, *Примена дигиталне археологије у заштитним истраживањима: пример Мале Копашнице*, Саопштења XLIX, 229–249.

Јовановић Ј. 1976, *Пуста река – антропогеографска и социолошка истраживања*, II, Лесковац.

Кондић В., Поповић В. 1977, *Царичин Град, утврђени град у византијском Илирику*, Београд.

Мано-Зиси Ђ. 1955, *Ископавање на Царичину Граду 1949–1952 године*, Старинар III–IV, 127–168.

Мано-Зиси Ђ. 1966, *О педесетогодишњици радова на Царичином Граду*, Старинар XV–XVI, 53–59.

Петковић В. 1939, *Ископавање Царичина Града код Лебана 1938. године*, Старинар XIV, 141–152.

Петровић Н. 1966, *О урбанизму Царичиног града*, Старинар XV–XVI, 61–67.

Стаменковић С., Иванишевић В. 2017, *Рановизантијска архитектонска пластика у средњовековним црквама у жупи Подгора*, Ниш и Византија XV, ур. М. Ракоција, Ниш, 105–116.

Технички извештај 2014, *Технички извештај о реализацији радова на изради дигиталног ортофотоа и дигиталног модела висина на археолошком локалитету Царичин град*, Београд.

*

Bavant B., Ivanišević V. 2003, *Ivstiniana Prima – Caričin Grad*, Beograd.

Bavant B., Kermorvant A. 1995, *Prospections électriques sur le site byzantin de Caričin Grad (Yougoslavie)*, *IV Jornadas sobre Teledetccion y Geofisica aplicadas a la Arqueologia, Huelva, 6–9. nov. 1992*, eds S. Romero, F. Prat, Huelva, 221–229.

Bavant B., Kondić V., Spieser J.-M. 1990, *Caričin Grad II: Le quartier sud-ouest de la Ville Haute*, Belgrade–Rome.

Birk J. J., Bugarski I., Fiedler S., Ivanišević V., Kroll H., Marković N., Reuter A., Röhl C., Schreg R., Stamenković A., Stamenković S., Steinborn M. 2016, *An imperial town in a time of transition. Life, environment, and decline of early Byzantine Caričin Grad*, 3rd International landscape archaeology conference, LAC 2014 proceedings [S. l.], Open access initiative supported by the University Library, Vrije Universiteit Amsterdam, 1–11.

Bugarski I., Dotterweich M., Ivanišević V., Maass A., Röhl C., Schreg R., Stamenković A., Yalçin Ü. 2018, *Rekognosciranja šire okoline Caričinog grada u 2016. godini*, Arheologija u Srbiji. Projekti Arheološkog instituta u 2016. godini, ur. I. Bugarski, N. Gavrilović Vitas, V. Filipović, Beograd, 107–115.

Burrough P. A., McDonnell R. A. 1998, *Principles of Geographical Information Systems*, Oxford.

Chrisman N. R. 2002[2], *Exploring Geographical Information Systems*, New York.

Conolly J., Lake M. 2006, *Geographical Information Systems in Archaeology*, New York.

De Roo B., Bourgeois J., De Maeye P. 2013, *On the way to a 4D archaeological GIS: state of the art, future directions and need for standardization*, Proceedings of the 2013 digital heritage international congress, 2, eds A. C. Addison, L. De Luca, G. Guidi, S. Pescarin, New York, 617–620.

Dell'Unto N. 2014, *The Use of 3D Models for Intra-Site Investigation in Archaeology*, 3D Recording and Modelling in Archaeology and Cultural Heritage. Theory and best practices, eds F. Remondino, S. Campana, Oxford, 151–158.

Duval N., Popović V. 1984, *Caričin Grad I : Les basiliques B et J de Caričin Grad, quatre objets remarquables de Caričin Grad, le trésor de Hajdučka Vodenica*, Belgrade–Rome.

Duval N., Popović V. 2010, *Caričin Grad III : L'acropole et ses monuments (cathédrale, baptistère et bâtiments annexes*), Belgrade–Rome.

Ganić A., Milutinović A., Trifunović P. 2012, *Novi državni referentni sistem Republike Srbije i podela na listove karata i planova*, Podzemni radovi 21, 69–82.

Golubović S., Kosanović I., Jovanović Ž. 2017, *Digitalna obrada arheoloških celina i nalaza na Viminacijumu*, Arheologija u Srbiji. Projekti Arheološkog instituta u 2015. godini, ur. I. Bugarski, N. Gavrilović Vitas, V. Filipović, Beograd, 111–118.

Gregory I., Ell P. 2007, *Historical GIS: Technology, Methodologies and Scholarship*, Cambridge.

Gregory I., Geddes A. 2014, *Toward Spatial Humanities: Historical GIS and Spatial History*, Bloomington.

Grishin E. S. 2017, *Perspectives of modelling historical processes and spatial-historical analysis from the archaeological record. The heuristic approach to the work with a complex archaeological map*, Archaeology and Geoinformatics. Third International Conference, Moscow, May 24th–26th, Moscow, 16.

Harris E. C. 1997[3], *Principles of Archaeological Stratigraphy*, London – San Diego.

Harris T. M., Lock G. R. 1996, *Multi-dimensional GIS: exploratory approaches to spatial and temporal relationships within archaeological stratigraphy*, Interfacing the Past. Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology. CAA95, II, eds H. Kamermans, K. Fennema, Leiden, 307–316.

Ivanišević V. 2016, *Caričin Grad (Justiniana Prima): A New-Discovered City for a 'New' Society*, Proceedings of the 23rd International Congress of Byzantine Studies, Belgrade, 22–27 August 2016. Plenary Papers, ed. S. Marjanović-Dušanić, Belgrade, 107–126.

Ivanišević V. 2017, *Une capitale revisitée: Caričin Grad (Justiniana Prima)*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 2017/I, 93–114.

Ivanišević V., Bavant B., Bugarski I. 2017, *Caričin grad – arheološka istraživanja u 2014. godini*, Arheologija u Srbiji: Projekti Arheološkog instituta u 2014. godini, ur. I. Bugarski, N. Gavrilović Vitas, V. Filipović, Beograd, 127–134.

Ivanišević V., Bugarski I. 2015, *Landscape reconstruction in the Middle Danube Roman Limes: case studies from Lederata and Smorna*, Recovering Lost Landscapes, eds V. Ivanišević, T. Veljanovski, D. Cowley, G. Kiarszys, I. Bugarski, Belgrade, 57–65.

Ivanišević V., Stamenković S. 2014, *Late Roman Fortifications in the Leskovac Bassin in Relation to Urban Centers*, Старинар LXIV, 219–230.

Kohler T. A. 1988, *Predictive location modelling: history and current practice*, Quantifying the Present and Predicting the Past: Theory, Method and Application of Archaeological Predictive Modeling, eds W. J. Judge, L. Sebastian, Denver, 19–58.

Lock G., Stancic Z. (eds) 1995, *Archaeology and Geographic Information Systems: A European Perspective*, London.

Marić M. 2011, *Primena geografskih informacionih sistema u arheološkoj terenskoj dokumentaciji*, Beograd.

Mehrer M. W., Wescott K. L. 2005, *GIS and Archaeological Site Localiton Modeling*, Boca Raton, FL.

Novaković P. 2003, *Osvajanje prostora. Razvoj prostorske in krajinske arheologije*, Ljubljana.

Podobnikar T., Veljanovski T., Stančić Z., Oštir K. 2001, *Archaeological predictive modelling in cultural resource management*, Proceedings of the 4th AGILE Conference, GI in Europe: integrative, interoperable, interactive in Brno, April 19–21, 2001, ed. M Konečný, Brno, 535–544.

Stamenković S. 2013, *Rimsko nasleđe u Leskovačkoj kotlini*, Beograd.

Wheatley D., Gillings M. 2002, *Spatial Technology and Archaeology: The Archaeological Applications of GIS*, New York.

Vujadin M. Ivanišević
Ivan R. Bugarski
Aleksandar Z. Stamenković

APPLICATION OF HISTORICAL-ARCHAEOLOGICAL GEOGRAPHIC INFORMATION SYSTEM IN THE RESEARCH OF CARIČIN GRAD AND ITS ENVIRONS

The syntagms *Historical Geographic Information System* (*historical GIS, HGIS*) and *Archaeological Geographic Information System* (*archaeological GIS, AGIS*) denote specific GIS databases on historical landscapes, events and changes, and on archaeological monuments and sites. Within their environment, data can be arranged, integrated and displayed in new, significantly faster and easier ways than the traditional ones. Because of the possibility of cross-referencing data of different nature, these databases do not constitute mere clusters of separate types of information, but a rather suitable tool for carrying out different analyses.

The database developed within the scope of the Caričin Grad Project was set up in 2011 on the basis of the materials collected and digitalised over a longer period of time. Depending on the course of research, the interests of the scholars involved and the topics of several international inter-disciplinary projects, it contains both broader historical and more narrowly relevant archaeological data. Along with the abundant cartographic materials, in order to understand the diachronic settlement processes in the wider region of the Leskovac basin, our database maps prehistoric, Roman and medieval sites; these last ones on the basis of both archaeological finds and written sources.

The other components of the Caričin Grad database mostly are usually of a strictly archaeological character. Still, primarily because of the detailed mapping and the systematic application of modern sensing and detection methods – mainly the LIDAR and geophysical surveys – an increasingly clearer picture is emerging of the historical landscape of the 6th century and the surroundings of Justiniana Prima. Therefore, our database may be considered an extended AGIS database, that is, the HAGIS database. It is noteworthy that the syntagm *historical-archaeological geographic information system(s)* is actually rather new. As far as we know, it has been mentioned in this form only in the context of mapping heterogeneous sources, written and archaeological, within the scope of a Russian GIS database.

Our integrated historical-archaeological geographic information system has been established to store all available materials, from the first records of the site to contemporary satellite images. The basic task was to create a complex database of maps, satellite and LIDAR images, digital terrain models, aerial photographs, orthophotographs, geophysical and archaeological plans, field sketches, theodolite and GPS measurements from the excavations and field surveys, etc., and their translation into a unique coordinate system. The HAGIS for Caričin Grad has been designed within a QGIS platform. To successfully use the databases in the GIS, they must be precisely oriented and therefore one of the most important steps is to translate the data into a single coordinate system and projection. In our case, we have adopted a new reference system ETRS89 and the UTM projection.

By combining the data in the geographic information system and using different tools within the software packages it is possible to carry out numerous spatial and statistical analyses. The application of these systems has enabled visualisation, analysis and interpretation both of the ground plan of Caričin Grad and its broader environs, and of small archaeological finds. The GIS tools allow us to carry out complex sta-

tistical analyses, as well as simple visual presentations of the distribution maps. On the basis of the data, to which we have ascribed certain attributes, it is possible to monitor changes in the landscape, population movements, their relation with the environment and to track anthropogenic changes in different periods. We have focused part of our explorations of Caričin Grad and its broader environs on recognising and studying settlement patterns and on creating settlement models for different periods. With the data at our disposal, it is possible to recognise settlement patterns within the GIS, their location and spatial logic, distribution models, as well as the features of individual sites. Along with this, it is possible to reconstruct the social-economic connections, similarities and differences in particular micro-regions, and to create three-dimensional models which improve visualisation and presentation of all materials. Through further processing, our HAGIS database will fully develop into a spatial-temporal, 4D GIS database.

*Зорана З. Ђорђевић**
Институт за мултидисциплинарна истраживања, Универзитет у Београду

Марија Ј. Драгишић
Републички завод за заштиту споменика културе – Београд

Драган М. Новковић
Висока школа електротехнике и рачунарства, Београд

Истраживања звука у градитељском наслеђу**

* zoranadjordjevic.arch@gmail.com

** Текст је настао као резултат истраживања на пројекту *Теорија и пракса науке у друштву: мултидисциплинарне, образовне и међугенерацијске перспективе* (бр. 179048), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[1] Поред термина *археоакустика*, у литератури се још може наћи и термин *археологија звука* и, ређе, *археолошка акустика.*

Апстракт: *Археоакустика подразумева мултидисциплинарни приступ истраживању звука у градитељском наслеђу. Циљ овог рада је да прикаже домете археоакустичких истраживања и могућности које она пружају за заштиту и тумачење градитељства прошлости. Са намером да се аргументује значај археоакустике, овој теми смо приступили из више углова. Најпре је дат кратак преглед главних тема и метода археоакустичких студија, како би се сагледали потенцијали за даља истраживања у нашој средини. Затим су представљена прва археоакустичка истраживања код нас која се тичу сакралне средњовековне архитектуре. Поред објективног акустичког приступа, од значаја су и писани извори – изводи из средњовековних житија, који говоре у прилог промишљању и пројектовању звучне слике у сакралној архитектури, али и субјективна сведочанства савремених корисника црквених простора. Део резултата ових истраживања представљен је на изложби Археоакустика: сакрална архитектура средњовековне Србије, реализованој 2017. године у Музеју науке и технике у Београду. После тога, предложене су смернице за развој археоакустике код нас. Коначно, у раду смо истакли савремене токове у области заштите градитељског наслеђа, који остављају простора за укључивање резултата археоакустичких истраживања и омогућавају препознавање акустичког наслеђа као нематеријалног слоја градитељске баштине. С тим у вези је и развој пројеката дигитализације културног наслеђа, путем које се омогућава и подстиче презентација његовог озвучавања – Europeana, i-Treasures, OpenAIR library.*

Кључне речи: *археоакустика, акустичко наслеђе, нематеријално културно наслеђе, сакрална архитектура, средњовековна Србија*

УВОД

Повод за овај рад јесте изложба *Археоакустика: сакрална архитектура средњовековне Србије*, која је била постављена у Музеју науке и технике у Београду 2017. године, а затим, као гостујућа изложба, представљена је у музејима у Панчеву, Пожаревцу и Неготину. Поред упознавања шире публике са темом археоакустике, циљ изложбе био је да и нашој стручној јавности приближи ову мало познату тему и подстакне млађе генерације истраживача да јој приступе са новим идејама. На истој линији мисли, овај рад треба схватити као кратак преглед досадашњих археоакустичких истраживања, како бисмо разумели какву важност има звук у градитељском наслеђу и шта нам говори о нашој културној прошлости.

Археоакустика[1] је област која се бави акустичким истраживањем архитектонског наслеђа, посебно простора за чију намену је акустика била од кључног значаја (позоришта, храмови, аудиторијуми и сл.). На тај начин се, између осталог, доприноси разумевању и тумачењу градитељске културе и принципа обликовања простора

кроз историју. Крајњи циљ археоакустичких истраживања јесте да се установи да ли постоји континуитет у креирању звучног поља, почевши од праисторијских пећина, преко мегалитских структура, античких позоришта и одеона, па све до сакралне архитектуре од средњовековног периода до данас.[2] По својој природи, ова област захтева мултидисциплинарни приступ и тимски рад стручњака из домена: археологије, акустике, архитектуре, студија звука, антропологије, етномузикологије и сл.

У овом раду најпре је представљен обухват археоакустичких истраживања, односно главне групе истраживачких питања и примењене методе истраживања. На тај начин дата је својеврсна увертира, која нам даље омогућава да сагледамо докле су стигла истраживања звука српског градитељског наслеђа. Посебна пажња посвећена је сакралном наслеђу из периода средњег века код нас, али су такође дате и препоруке за даље истраживање градитељске баштине из других периода. Коначно, у светлу међународних препорука савремене заштитарске теорије и праксе, представљено је место звука, односно акустичког наслеђа као интегралног дела културног наслеђа човечанства.

ОБУХВАТ И МЕТОДЕ АРХЕОАКУСТИЧКИХ ИСТРАЖИВАЊА

Након што је Волас Сабин (Wallace Clement Sabine) крајем XIX века успео да математички изрази повезаност архитектонских одлика и времена реверберације простора, те тако први пут квантификује субјективни доживљај звука у унутрашњем простору, почела је да се развија област акустике затворених простора. Са техничко-технолошким развојем крајем XX века, снимање акустичког одзива, тј. звучног отиска простора толико је поједностављено да су посве природно истраживачи градитељске баштине пригрлили акустичке методе како би истражили деликатну област звучања и тако продубили сазнања о културном наслеђу. У том смислу, посебну пажњу добили су објекти у којима је акустика била од значаја – светилишта, храмови, позоришта.

У овом кратком прегледу тема и метода археоакустике ваља почети од најмање познатог – праисторијског периода, у коме је однос звука и простора имао суштински значај за човеково разумевање света. Приликом истраживања праисторијских пећина, Јегор Резников (Iégor Reznikoff) инсистира на вокалном испитивању доминантних резонанци простора, сматрајући да је праисторијски човек само путем звука могао да се орјентише у простору и распозна шта се налази око њега у дубокој тмини пећине, док бакља слабо осветљава само непосредно окружење.[3] У складу са тим, постављена је и теза да је одабир места, као и садржај пећинске уметности, мотивисан акустичким својствима у тачки у којој се налазе, односно да су аудиторне илузије подстакле најраније уметничке домете човечанства.[4] Другим речима, кретање у правцу најснажнијег *звучног одговора* пећине доводи до локације слика, чија је густина пропорционална интензитету и богатству резонанце.[5]

Побуђивањем резонанце пећине и кашњењем додатног сигнала у односу на директан звук, јављају се одређени психоакустички ефекти. Примера ради, удаљени ехо може звучати као удари копита или као громогласна реверберација, која асоцира на стампедо копитара. Када се удара каменом о камен, као приликом клесања каменог оруђа, ехо који се ствара асоцира управо на ударе копита галопирајућих коња.[6] У везу са тим доводи се чињеница да 90% фигуративне уметности млађег палеолита укључује копитаре.[7] Евроазијски митови о боговима грмљавине описују гром и као ударе копита.[8]

[2] Reznikoff 2014: 45–50.

[3] Reznikoff 2005.

[4] Reznikoff, Dauvois 1988: 238–246.

[5] Reznikoff 2005: 4137–4141. Бројни пројекти данас настоје да испитају ову хипотезу. На пример, пројекат *Песме пећина – акустика и праисторијска уметност у пећинама Шпаније* истражује акустику на чувеним локалитетима попут пећина Алтамира, Тито Бастиљо, Ел Кастиљо, Ла Пасиега, Хименес и Ла Гарма. Ажурирани резултати истраживања могу се видети на https://songsofthecaves.wordpress.com.

[6] Waller 1994: 1–13.

[7] Leroi-Gourhan 1967.

[8] Стивен Валер (Steven Waller) уочио је и повезаност богова грома са ритуалом ломљења керамике, којим се призива киша. Звук ломљења у реверберантној пећини појачава мимикрију грома, призивајући га тако путем имитативне магије, в. Waller 2016: 119–124.

Посебна акустичка својства пронађена су и у мегалитским комплексима неолита. *Пророчка одаја* у Хал Сафлиени хипогеуму на Малти, захваљујући невеликим нишама у зиду, појачава шапат у толикој мери да се чује у свим деловима објекта.[9] Акустичке особености појединих мегалитских структура у Великој Британији помогле су да се објасни њихова првобитна намена.[10] У случају Стоунхенџа, установљено је да је основна резонантна фреквенција 10 Hz, те да одговара фреквенцији можданих алфа-таласа и медитативном стању свести. Ова нискофреквентна резонанца, која доводи до психоакустичког ефекта, може бити генерисана на самом локалитету тако што велики број учесника свира мале ударачке инструменте, као што су керамички или дрвени добоши. С обзиром на то да је музика била веома важна и имала снажан утицај на човека у праисторији, сматра се да је Стоунхенџ био првенствено намењен ритуалној музици, при чему су ниске фреквенције могле бити побуђиване чак и јаким ветром.[11]

Најстарији сачувани текст о акустици у градитељству датира из античког доба. Марко Полио Витрувије у својој петој књизи обрађује питање акустике приликом пројектовања позоришта. Ова јавна места од највишег значаја представљала су својеврсне мултифункционалне културне центре, намењене друштвеним, религијским, пропагандним и политичким окупљањима.[12] Могла су да приме више хиљада људи,[13] те су представљала значајне градитељске подухвате. Поред акустичке ваљаности самог места за подизање позоришта, Витрувије је акустику позоришта доводио у везу и са геометријом и пропорцијом објекта, истичући да је задатак архитекте да обезбеди да се глас неометано простире: „Одељења са седиштима (*praecinctiones*) треба градити пропорционално према висини позоришта, и да не буду виша од ширине појасног пролаза. Ако буду виша, одбијаће се глас са вишег места и тако ће спречавати да у најгорња седишта која су изнад пролаза до ушију људи допру завршеци речи у јасном значењу. Уопште, треба то решити тако да линија која се протеже од најнижих седишта до највиших додирује све врхове степеница и све углове. Тако глас неће бити ометан.“[14] То су потврдила и археоакустичка истраживања указавши на одређене геометријске параметре који утичу на акустику античких позоришта – висина и дубина проскениона, висина и нагиб могућег крова, пречник оркестре, и наравно нагиб гледалишта.[15]

Поред снимања акустичких одзива *in situ*, акустичка испитивања рачунарских модела показала су да се са развојем архитектуре античког позоришта (од минојског до римског) приметно мењала и њихова акустика.[16] У овом еволутивном процесу дошло је до затварања архитектонске форме, спуштања просценијума, повећања нагиба гледалишта и коришћења чвршћих материјала, те самим тим и модификације акустичких својстава, нпр., значајно је продужено време реверберације и повећана разумљивост говора.[17] Поред директног звука, публика је увек примала барем две рефлексије – о бинском објекту и о оркестру – које су појачавале интензитет и јасноћу говора. Оркестра се сматра најоригиналнијом идејом грчког позоришта. Помоћу ње се публика дистанцирала од позорнице, те су се добијале секундарне рефлексије са веома малим закашњењем звука.[18] Када је у римском позоришту оркестра сведена на полукружни облик са четири степеника за седење, изгубила је улогу рефлектујуће површине. Међутим, тада је повећан нагиб гледалишта, а одбијање звука обезбеђено о зид скене и о портико.[19] Рефлексија звука о зид бинског објекта била је испод 50 ms, што је и према данашњим стандардима прихваћено ограничење за разумљивост говора. Ово указује на могућност да су антички архитекти искуствено уочили поменуту границу и у складу са њом контролисали геометрију позоришта.[20]

[9] Stroud 2014: 37–44.

[10] Jahn, Devereux, Ibson 1995; Watson, Keating 1999: 325–336.

[11] Till 2010: 1–18.

[12] Haddad 2008: 421–434.

[13] Позориште у Ефесу примало је чак 25.000 гледалаца.

[14] Vitruvije 2000: 100.

[15] Beckers, Borgia 2009: 1115–1120.

[16] Chourmouziadou, Kang 2008: 514–529.

[17] Rindel 2011: 1–7.

[18] Beckers, Borgia 2009: 1115–1120.

[19] Haddad 2008: 421–434.

[20] Beckers, Borgia 2009: 1115–1120.



1. Дионисијево позориште на Акропољу (фото: Марија Драгишић)

1. Theatre of Dionysus in Acropolis (photo by: Marija Dragišić)

У античком позоришту такође су коришћене маске, које су осликавале карактер ликова драме, али се сматра да су имале и акустичку функцију да појачају звук, попут мегафона.[21] Испитивање импулсног одзива из позиције и глумца и слушаоца показало је да маске значајно појачавају говорни сигнал, као и да појачавају звук и разумљивост говора за слушаоце који су ван осе глумчевог гласа.[22]

Одеони су били објекти под кровом – *teatrum tectum* – подизани недалеко од позоришта, али знатно мањег капацитета. У Грчкој су били искључиво намењени музичким такмичењима, а у римском периоду постали су вишенаменски простори, коришћени за позоришне представе, музичка извођења, такмичења у поезији, пантомиме и сл. Компаративно истраживање рачунарских модела шест римских одеона из свих развојних фаза показало је да су се паралелно са архитектонским развојем одеона побољшавала и његова акустичка својства, те се, сходно томе, повећао распон догађаја и извођења које је овакав простор могао да подржи.[23] Високе вредности за време реверберације – одеон „Аоста“, чак и када је пун, има време реверберације 3,49 s – указују на то да су ови простори били више реверберантни у односу на позоришта, те да су били погодни за вокалну и инструменталну музику.[24]

Витрувије је у свом делу такође описао *позоришне звучнике*, који су постављани у за то предвиђене нише у гледалишту, грађеном *од чврсте грађе, тј. од зидова са ломљеним, тесаним каменом или мермером*, а према *математичким и музичким законима*, како би усмериле звук у одређеном правцу.[25] Његов веома сложен опис ових бронзаних, а по потреби и керамичких судова, још увек није у потпуности разјашњен. Витрувије није дао тачан опис величине и облика бронзаних акустичних судова, а до данас нису нађени на античким локалитетима. Ипак, у појединим античким позориштима пронађене су шупљине које би могле да одговарају Витрувијевом опису.[26] Препоручивао је да ти судови буду наштимовани, односно да *међу собом дају тон кварте, квинте и редом до двоструке октаве*, и да буду постављени у тачно одређеном распореду у зависности од величине позоришта.[27] Акустички судови коришћени су у сакралној архитектури током читавог средњег века,[28] па све до данас, упркос томе што се њихов стварни акустички утицај одувек доводио у питање.[29]

[21] Beckers, Borgia 2009: 1115–1120; Haddad, Jamhawi, Akasheh 2003: 243–256; Arns, Crawford 1995: 104–135.

[22] Tsilfidis, Vovolis, Georganti, Teubner, Mourjopoulos 2011.

[23] Karadedos, Zafranas, Karampatzakis 2011.

[24] Rindel 2011a.

[25] Vitruvije 2000: 104.

[26] Sevillano, Lacatis, Gimenez, Romero 2008: 1–6; Godman 2006.

[27] Vitruvije 2000: 104.

[28] Palazzo-Bertholon, Valière 2012.

[29] Crunelle 2005; Rindel 2011: 1–7.

[30] Wittkower 1971: 156.

[31] Suárez, Sendra, Alonso 2013: 292–301.

[32] Navarro, Sendra, Muñoz 2009: 781–789.

[33] Shankland 1972: 201–209.

Поред акустичких судова, средњовековни текстови указују на то да су приликом градње сакралних објеката постојале препоруке за обликовање унутрашње геометрије простора, а зарад постизања жељеног квалитета звука. О томе сведочи извод из дела Франческа Ђорђија (Francesco Giorgio Veneto) из 1535. године, *Меморандум за цркву Сан Франческо дела Виња*: „Препоручујем да се све капеле и хор засводе, јер реч или песма свештеника боље одјекује о свод него о кровне греде. Али у наосу цркве, где ће се држати проповеди, препоручујем плафон (тако да глас проповедника не побегне нити да одјекује о сводове). Волео бих да се касетира са што је више могуће квадрата, а у одговарајућим мерама и пропорцијама. [...] Ове касете препоручујем, између осталог, зато што су веома погодне за проповедање: ово стручњаци знају, а искуство ће потврдити.“[30] За разлику од православних цркава, каталочке катедрале су све више тежиле монументалности, што је довело до повећања запремине унутрашњег простора, те израженије јеке, услед које се слабије разумевао текст и теже лоцирао извор звука.[31] Тако се појачавао емотивни доживљај верника приликом службе, али се такође и усмеравао развој музике. Дуго време реверберације, својствено романичкој архитектури, учинило је да слушалац истовремено чује тонове који су изведени један за другим. На тај начин, верници, односно публика, временом су се привикавали на звук полифоније, при чему су акустички услови одиграли суштинску улогу.[32] Такође, са развојем богато украшених ораторија, малих капела, које су почеле да се граде почетком XVII века, добијено је на дифузности звучног поља, те је омогућен развој брзе и комплексне вокалне и инструменталне музике до нивоа недостижног у акустичким условима великих цркава.[33]

АРХЕОАКУСТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА КОД НАС

Археоакустичка истраживања градитељског наслеђа на простору Србије превасходно су усмерена на сакралну архитектуру средњовековног периода и у вези са њом на следеће теме: звучни пејзаж манастирских целина, акустику православног храма и технологију акустичких судова.

Звучни пејзаж чини специфично акустичко окружење које настаје комбинацијом звукова природе и људских активности. Средњовековни писци житија забележили су да се трагало за локацијом са одређеним звучним одликама, које код верника подстичу



2. Манастир Манасија (фото: Павле Марјановић)

2. Manasija Monastery (photo by: Pavle Marjanović)

осећај тајанствености, светости и снажне везе са природом. Како би монаси били „шумом дрвећа и птичјим цврkутом подучавани“,[34] окружење манастира требало је да истакне дубину односа човека и природе, те узбуди вернике и призове силину Бога и правоверја, „тако да је сваки који ју је видео [цркву] мислио да је небо на земљи.“[35] Константин Филозоф забележио је трагање деспота Стефана Лазаревића за местом где би подигао манастир Ресаву: „И знајући да је мучање (ћутање) одређено да свакога доводи у велику част виђења и гледања, обилажаше горе и поља и пустиње, тражећи где би могао подићи жељену обитељ, стан за ћутање.“[36]

Један препознатљиви део средњовековног звучног пејзажа очуван је до данас. Реч је о звуцима који позивају у храм на молитву, а настају ударањем у било (металну плочу), клепало (дрвену даску) и звоно. Претпоставља се да су звона настала од удубљених била, која су тако звучала боље, те да су новонастала звона у прво време ударана чекићем, а тек касније су им изнутра причвршћивана клатна.[37] У словенске земље прва звона донета су у XII веку и отад прожимају и повезују религију, обичаје и веровања српског народа. После Косовске битке све српске цркве су имале звона,[38] која су затим, са падом под османлијску власт, забрањивана и уништавана. Звона су се званично вратила у српске цркве 1830. године, по објављивању хатишерифа, чиме су међу Србима постала симбол ослобођења од Турака.

Акустика српског православног храма директно је повезана са особеностима богослужења, као најважнијег чина хришћанске праксе који има молитвену, поучну и освећујућу функцију. Главне богослужбене радње су молитва – побожни разговор са Богом – и појање – молитва изражена песмом.[39] У средњовековној Србији била је усвојена византијска појачка традиција, о чему сведоче и неумске нотације наших средњовековних композитора. У овој вокалној, једногласној музици мелодија се не раздваја од текста, већ се свакој изговореној речи даје „квалитет песме“ како би се појањем истакла суштина текста и хвале Господу. Појање се изводило из певница, те су у српским средњовековним манастирским црквама смештена два хора. Са амвона – узвишеног подијума наспрам царских врата у наосу (или данас,

34 Теодосије 2009: 15.

35 Теодосије 2009: 82.

36 Константин Филозоф 1936: 87.

37 Станојевић 1933: 86.

38 Павићевић-Поповић 2007: 155.

39 Мирковић 1965: 294.



3. Монахиња у манастиру Жичи поред клепала, клепалца (ослоњено на стуб), била и звона (фото: Зорана Ђорђевић)

3. A nun at Žiča Monastery next to a semantron, clapper (resting against the pillar), percussion beam and bell (photo by: Zorana Đorđević)



4. Манастир Покајница код Велике Плане са звоником (фото: Марија Драгишић)

4. Pokajnica Monastery near Velika Plana with a belfry (photo by: Marija Dragišić)

повремено, из јужне певнице) – читају се јеванђеља и говори јектеније. Од највеће важности је да верници, окренути ка олтару, добро чују и разумеју појања и читања, ради њихове поуке. Основни циљ јесте да се истакне смисао текста, а не вокално умеће појца.[40]

Мерења акустичког одзива средњовековних српских цркава омогућила су анализу квалитета звучног поља, као и успостављање научно утемељених корелација акустичких параметара са геометријом цркве, материјалима, местом звучне побуде (певница, олтар) и местом снимања одзива (одакле се слуша служба). Тако је, нпр., показано да купола, најсмелији градитељски захват средњовековне архитектуре, представља доминантан архитектонско-акустички облик. Овај конкавни акустички елемент доводи до специфичне рефлексије звучних таласа и генерише динамичну игру кашњења и последичне промене фазних ставова рефлектованих таласа, те за свакодневно искуство неуобичајен акустички амбијент. Услед тога, слушаоци у простору наоса добијају утисак да звук долази одозго, чиме се додатно повећава мистичност обредне службе и доприноси духовном доживљају.[41]

Акустички судови пронађени су у петнаест цркава подигнутих у периоду средњовековне Србије. Реч је о керамичким судовима типа лонца, бокала или крчага, који су у већини случајева били у секундарној употреби. Иако је тешко утврдити тачан број, може се запазити да постоји одређена правилност у њиховом постављању, као и у њиховим физичким особеностима. Висине су у опсегу од 20 cm до 50 cm,[42] што се подудара са налазима из западне Европе.[43] Узиђивани су најчешће хоризонтално, у линији или троуглу, и то у пандантифима, тамбуру, у зони прислоњених лукова, апсиди и сл. Ова традиција одржала се и након средњег века. Примера ради, у црквама брвнарама из XIX века пронађени су акустички судови окачени о кровну конструкцију, а у цркви манастира Суково (XIX век) пронађен је најбројнији налаз керамичких судова, који се доводе у везу са акустичком наменом.[44]

Архитектура цркава развијала се и обликовала у динамичном односу са богослужењем, музиком и акустиком,[45] сходно чему се о хришћанској културној баштини не може говорити занемарујући снажан међусобни утицај ових елемената. Поред анализе акустичког одзива, за разумевање значаја и значења звука у српским средњовековним црквама подједнако је важно испитати и субјективне процене савремених корисника ових простора. При томе је важно имати на уму различите категорије испитаника, где би извесна предност била

[40] Мирковић 1965: 281.

[41] Ђорђевић 2016: 325–332.

[42] Đorđević, Penezić, Dimitrijević 2017.

[43] Valière, Palazzo-Bertholon 2014.

[44] Ђорђевић, Новковић, Драгишић 2017: 35.

[45] Suárez, Sendra, Alonso 2013: 292–301.



5. Акустички судови окачени о кровну конструкцију, пронађени приликом реконструкције цркве брвнаре у селу Брзан, где се и данас чувају (фото: Добросав Ст. Павловић)

5. Acoustic vessels hanging from the roof construction, found during the reconstruction of the wooden church in the village of Brzan where they are kept even today (photo by: Dobrosav St. Pavlović)



6. Акустички суд са пробушеним дном из цркве брвнаре у селу Брзан (фото: Марија Драгишић)

6. Acoustic vessel with a pierced bottom from the wooden church in the village of Brzan (photo by: Marija Dragišić)

дата сталним корисницима црквених простора из редова свештенства и монаштва. Они, као извођачи богослужбеног обреда, свакако да могу да говоре о акустици простора са једног, могло би се рећи, стручног аспекта. Једнако важни при субјективним проценама звука треба да буду верници, који редовно присуствују богослужењу, а код којих треба потражити одговоре о значају звука за њихов религијски доживљај. Субјективно оцењивање акустике могуће је испитати путем анкете (користећи аурелизацију) или индивидуалних интервјуа.

Аурелизација је поступак који омогућава виртуелну реконструкцију звучног простора на основу претходно извршених мерења акустичког импулсног одзива, која се обављају на лицу места. Резултати овако обављених мерења омогућавају да се кроз поступак тзв. конволуције сигнала изврши верна реконструкција просторне компоненте сигнала. Ово значи да било који наменски генерисани аудио-сигнал – говор, музика, појање и сл. – бива у потпуности верно реконструисан као да је иницијално генерисан у простору који је предмет звучне реконструкције. На тај начин је могуће један исти сигнал (нпр. православно појање) чути управо онако како се чује у



7. Северна певница цркве манастира Раванице (фото: Зорана Ђорђевић)

7. North choir in the church of Ravanica Monastery (photo by: Zorana Đorđević)

различитим просторима (црквама). На изложби *Археоакустика: сакрална архитектура средњовековне Србије* представили смо интерактивну инсталацију, путем које је посетилац могао да исти звучни садржај (соло и хорско појање) чује у четири различите цркве.[46]

С обзиром на то да су археоакустичка истраживања код нас доминантно усмерена на сакралну средњовековну архитектуру, важно је, на крају, да укажемо и на друге могућности. Наиме, археоакустичка истраживања је могуће спровести и у објектима који су у рушевинама, али за које је у одређеној мери познато како су изгледали. Акустичко испитивање рачунарског модела може произвести додатне информације за верификацију хипотеза о архитектонској реконструкцији историјског здања.[47] На простору Србије могу бити испитане праисторијске пећине (у којима су завршена археолошка испитивања, установљена и поравната кота тла), звучни пејзаж неолитских локалитета (Винча–Старчево, нпр.) или реконструкција звучног пејзажа градитељских целина попут Виминацијума, Царичиног града или Гамзиграда.

[46] Ђорђевић, Новковић, Драгишић 2017: 48–49.

[47] Manzetti 2017: 81–87.

АКУСТИЧКО НАСЛЕЂЕ КАО НЕМАТЕРИЈАЛНИ СЛОЈ ГРАДИТЕЉСКЕ БАШТИНЕ

Акустика историјских простора често је у литератури именована као акустичко наслеђе,[48] односећи се притом на квантитативна акустичка својства простора, локалитета и пејзажа из наше градитељске и археолошке прошлости. До тога су постепено довеле промене које су се догодиле у заштитарској теорији и пракси, а које су установиле холистички и демократски поглед на културно наслеђе. Од посебног је значаја Унескова Конвенција о заштити нематеријалне културне баштине,[49] која, говорећи о неопипљивом наслеђу, препознаје његову нераскидиву повезаност са материјалном културном баштином. Холистичку заштитарску мисао оснажују Оквирна конвенција Савета Европе о вредности културног наслеђа за друштво[50] и Повеља за места од културног значаја,[51] указујући на потребу за препознавањем и валоризацијом звука историјских простора, те његовим дефинисањем као неопипљивог слоја градитељске баштине, а који доприноси њеној културно-историјској и друштвеној вредности. Стручна валоризација акустичког наслеђа треба бити заснована на мултидисциплинарном приступу, јер је у питању област која излази изван оквира дисциплина које се традиционално баве непокретним културним наслеђем.[52] Фаро конвенција смешта човека у средиште кросдисциплинарног концепта културног наслеђа. Када се сагледа кроз призму акустичког наслеђа, то значи да савремени корисници ових простора (нпр., средњовековних храмова или античких позоришта) треба да буду добродошли у процесу његове идентификације, истраживања, интерпретације, заштите, конзервације и презентације.

На истраживања акустичког наслеђа (археоакустику) велики утицај је имао развој информационих и комуникационих технологија. Помоћу аурелизације и систематски обављених акустичких мерења у већем броју тачака простора који се настоји звучно реконструисати могуће је реализовати виртуелну туру – кретање кроз виртуелно визуелно и звучно реконструисан простор. Овакво третирање археолошких простора даје додатну димензију у њиховој перцепцији, омогућавајући да се акустичко наслеђе сачува и на крајње веран и упечатљив начин пренесе до крајњег корисника. Сходно томе, савремене тенденције у дигитализацији културног наслеђа, која треба да обезбеде већу доступност и искористивост садржаја за образовање, рад и туризам,[53] нису усмерене искључиво на визуелне елементе баштине. Наиме, на порталу *Еуройеана*, чији је циљ да дигитализује целокупан корпус културног наслеђа Европе до 2025. године и начини га доступним преко онлајн платформе, досад је похрањено преко 50 милиона дигитализованих уметничких дела, фотографија, музејских објеката, архивских докумената, археолошких налазишта, књига, аудио-садржаја итд. Иако овај широки опсег обједињавања културног наслеђа омогућава приступ граничном пољу, у коме се сусрећу материјално и нематеријално културно наслеђе (као што је акустичко наслеђе), засад је незнатан број уноса снимака звучног пејзажа и звучања унутрашњих простора. Међутим, пројекат попут *OpenAIR библиоūеке*,[54] која је онлајн спремиште импулсних одзива и аурелизације великог броја археолошких налазишта, као и пројекат *i-Treasures*, који путем дигитализације преноси традиционалне ретке уметности и нематеријално културно наслеђе чини доступним,[55] добри су примери мултидисциплинарне сарадње и разумевања потребе и сложености питања акустичког наслеђа.

[48] Haddad 2008: 421–434; Suárez, Alonso, Sendra 2014: 239–243; Elicio, Martellotta 2015: 1–6; Đorđević 2016: 59–66; Murphy, Shelly, Fonteinou, Brereton, Daffern 2017.

[49] Унеско, Париз 2003.

[50] Савет Европе, Фаро 2005.

[51] ICOMOS, Аустралија 2013.

[52] Драгишић, Ђорђевић 2017: 73–83.

[53] Directive 2013/37/EU of the European Parliament and of the Council.

[54] Open Acoustic Impulse Response (OpenAIR) library.

[55] Cozzani, Pozzi, Dagnino, Katos, Katsouli 2017: 253–265.

ЗАКЉУЧАК

У пећини, мегалитском светилишту, античком позоришту или хришћанском средњовековном храму, човек је настојао да објасни мистерију свог постојања и успостави везу са духовним светом,[56] а звук је у томе имао важну улогу. Из тог разлога, важно је да се акустика разуме као интегрални слој градитељског наслеђа, те да се у складу са тим изучава и третира приликом заштите градитељске баштине. Ова суптилна и сложена тема звука по својој природи изискује мултидисциплинарни приступ.

У археоакустичким истраживањима се користе основне акустичке методе, као што је снимање акустичког одзива, акустичко моделовање у специјализованим софтверима и аурелизација. Иако наизглед делује неинспиративно за акустичаре, ова истраживања значајно доприносе разумевању културног наслеђа. Поред акустике, мултидисциплинарни приступ овој проблематици подразумева и знања из области археологије, етномузикологије, архитектуре, етнологије, лингвистике итд. При томе се постојећа технологија ставља у функцију истраживања и очувања звучног културног наслеђа.

У овом раду је показано да истраживања акустичког наслеђа доприносе потпунијем разумевању начина живота и односа према стварности наших предака. Наиме, пре појаве електричне енергије звучни амбијенти су у потпуности били лишени сваког вида звучног загађења, услед чега су људи на другачији начин опажали звучне садржаје. Практично једина места на којима се вршила свесна „контрола“ звучног поља били су сакрални објекти, чија је акустика, пре свега, имала за циљ да човека приближи божанском и узвишеном. Савремено преоптерећење најразличитијим видовима звучних информација онемогућава чулу слуха да до краја осети и издвоји битне звучне информације на овим местима. Међутим, ако покушамо да расветлимо на који начин је акустика простора и перцепција звука у сакралним и сличним просторима утицала на наше претке, лако увиђамо да је звук у великој мери одређивао њихов укупан утисак и духовни доживљај у овим архитектонским просторима. Свест о овоме се у области заштите културног наслеђа поступно, али сигурно формира. Томе доприноси и овај рад, у коме је укратко приказан обухват и методе археоакустичких истраживања, затим археоакустичка истраживања код нас, која се засад превасходно тичу црквене архитектуре, и, коначно, приказани су савремени токови у области заштите градитељског наслеђа, који остављају простора за укључивање резултата археоакустичких истраживања и омогућавају препознавање акустичког наслеђа као нематеријалног слоја градитељске баштине. С тим у вези је и развој пројеката дигитализације културног наслеђа, путем које се омогућава и подстиче презентација његовог озвучавања – *Europeana*, *i-Treasures*, *OpenAIR library*.

[56] Звук је одувек био у непосредној вези са објектима који су имали сакраменталну сврху. И античко позориште се формирало када се оркестра издвојила из склопа храма око 420. године п. н. е.

Извори и литература

Драгишић М., Ђорђевић З. 2017, *Препознавање и вредновање звука у непокретном културном наслеђу*, Осма конференција Завода за заштиту споменика културе града Београда – Културно добро данас: вредност и значење, Београд, 73–83.

Ђорђевић З. 2016, *Принципи и историја односа архитектуре и акустике*, докторска дисертација, Универзитет у Београду.

Ђорђевић З., Новковић Д., Драгишић М. 2017, *Археоакустика: сакрална архитектура средњовековне Србије*, каталог изложбе, Београд.

Константин Филозоф 1936, *Житије деспота Стефана Лазаревића*, Старе српске биографије XV и XVII века, Београд.

Мирковић Л. 1965, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве*, Београд.

Павићевић-Поповић Р. 2007, *Звоно, с осврtом на жичка звона*, Повеља 37/2, 153–59.

Савет Европе 2005, *Оквирна конвенција Савета Европе о вредности културног наслеђа за друштво*, Фаро.

Станојевић С. 1933, *Била, клепала и звона код нас*, Глас Српске краљевске академије CLIII, 79–90.

Теодосије 2009, *Житија*, Београд.

Унеско 2003, *Конвенција о заштити нематеријалне културне баштине*, Париз.

*

Arns R., Crawford B. 1995, *Resonant cavities in the history of architectural acoustics*, Technology and culture 36/1, 104–135.

Beckers B., Borgia N. 2009, *The acoustic model of the Greek theatre*, PROHITECH 09: Proceedings of the International Conference on Protection of Historical Buildings, Rome, 1115–1120.

Chourmouziadou K., Kang, J. 2008, *Acoustic evolution of ancient Greek and Roman theatres*, Applied Acoustics 69/6, 514–529.

Cozzani G., Pozzi F., Dagnino F. M., Katos A. V., Katsouli E. F. 2017, *Innovative technologies for intangible coultural heritage education and preservation: the case of i-Treasures*, Pers Ubiquit Comput 21, 253–265.

Crunelle M. 2005, *Is there an Acoustical Tradition in Western Architecture?*, Proceedings of the International Congress on Sound and Vibration, Lisbon.

Directive 2013/37/EU of the European Parliament and of the Council, Official Journal of the European Union L 175/1, 1–8.

Đorđević Z. 2016, *Intangible Tangibility: Acoustical Heritage in Architecture*, Integritet i vek konstrukcija 16/1, 59–66.

Đorđević Z., Penezić K., Dimitrijević S. 2017, *Acoustic vessels as an expression of medieval musical tradition in Serbian sacral architecture*, Musicology 22, 105–132.

Elicio L., Martellotta F. 2015, *Acoustics as a cultural heritage: The case of Orthodox churches and of the "Russian church" in Bari*, Journal of Cultural Heritage 16/6, 912–917.

Godman R. 2007, *The enigma of Vitruvian resonating vases and the relevance of the concept for today*, The Journal of the Acoustical Society of America 122/5, 3054.

Haddad N. A. 2008, *Reviving the Architectural and Acoustical Theatre Heritage: the Role of ERATO Project*, Proceedings of the Fifth International Conference of the Center for the Study of Architecture in the Arab Region: Responsibilities and Opportunities in Architectural Conservation: Theory, Education, and Practice, 421–434.

Haddad N., Jamhawi M., Akasheh, T. 2003, *Relations between Ancient Theatres, Landscape and Society*, Second International Conference on Science & Technology in Archaeology & Conservation, Jordan, 243–256.

ICOMOS 2013, *Повеља за места од културног значаја*, Аустралија.

Jahn R. G., Devereux P., Ibson M. 1995, *Acoustical Resonances of Assorted Ancient Structures*, Princeton University.

Karadedos G., Zafranas V., Karampatzakis P. 2011, *An Approach into the Acoustic Evolution of Ancient Odea*, The Acoustics of Ancient Theatres Conference, Patras, 1–10.

Leroi-Gourhan A. 1967, *Treasures of Prehistoric Art*, New York.

Manzetti M. C. 2017, *Reconstructing ancient theatres according to virtual acoustics analysis*, Proceedings of the 2nd Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology, Athens, 81–87.

Murphy D., Shelly S., Fonteinou A., Brereton J., Daffern H. 2017, *Acoustic Heritage and Audio Creativity: the Creative Application of Sound in the Representation, Understanding and Experience of Past Environments*, Internet Archaeology 44, Dostupno na: http://intarch.ac.uk/journal/issue44/12/index.html.

Navarro J., Sendra J. J., Muñoz S. 2009, *The Western Latin church as a place for music and preaching: An acoustic assessment*, Applied Acoustics 70/6, 781–789.

Palazzo-Bertholon B., Valière J.-C. 2012, *Archeologie du Son: Les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices ancins*, Paris.

Reznikoff I. 2005, *On Primitive Elements of Musical Meaning*, The Journal of Music and Meaning 3. Dostupno na: http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=3.2.

Reznikoff I. 2014, *The Hal Saflieni Hypogeum: A Link between Paleolithic Painted Caves and Romanesque Chapels*, Archaeoacoustics: The Archaeology of Sound, Proceedings from the 2014 Conference in Malta, ed. Linda C. Eneix, Malta, 45–50.

Reznikoff I., Dauvois M. 1988, *La Dimension Sonore Des Grottes Ornées*, Bulletin de La Société Préhistorique Française 85/8, 238–246.

Rindel J. H. 2011, *Echo Problems in Ancient Theatres and a Comment to the 'Sounding Vessels' Described by Vitruvius*, The Acoustics of Ancient Theatres Conference, Patras. Dostupno na: https://odeon.dk/pdf/AA2011_9_Rindel.pdf.

Rindel J. H. 2011a, *The ERATO Project and Its Contribution to Our Understanding of the Acoustics of Ancient Theatres*, The Acoustics of Ancient Theatres Conference, Patras. Dostupno na: https://odeon.dk/downloads/publications/.

Sevillano A. B., Lacatis R., Gimenez A., Romero J. 2008, *Acoustics vases in ancient theatres: disposition, analysis from the ancient tetracordal musical system*, Proceedings Acoustics 08 Paris.

Shankland R. S. 1972, *The Development of Architectural Acoustics: The application of the science of acoustics to architectural designs has produced greatly improved halls for both speech and music*, Amercian Scientist 60/2, 201–209.

Stroud K. 2014, *Hal Saflieni Hypogeum – Acoustic Myths and Science*, Archaeoacoustics: The Archaeology of Sound, Proceedings from the 2014 Conference in Malta, ed. Linda C. Eneix, Malta, 37–44.

Suárez R., Alonso A., Sendra J. J. 2014, *Intangible cultural heritage: The sound of the Romanesque cathedral of Santiago de Compostela*, Journal of Cultural Heritage 16/2, 239–243.

Suárez R., Sendra J. J., Alonso A. 2013, *Acoustics, Liturgy and Architecture in the Early Christian Church. From the domus ecclesiae to the basilica*, Acta Acustica united with Acustica 99/2, 292–301.

Till R. 2010, *Songs of the Stones: an investigation into the musical history and culture of Stonehenge*, Journal of the International Association for the Study of Popular Music 1/2, 1–18.

Tsilfidis A., Vovolis T., Georganti E., Teubner P., Mourjopoulos J. 2011, *Acoustic radiation properties of ancient greek masks*, The Acoustics of Ancient Theatres Conference. Patras. Dostupno na: www.wcl.ece.upatras.gr/audiogroup/publications/Ancient_masks_TsilfidisEtAl.pdf.

Valière J.-C., Palazzo-Bertholon B. 2014, *Le dispositif acoustique du caveau de la cathédrale de Noyon (Oise)*, Conference CFA 2014, Poitiers. Dostupno na: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01320797.

Vitruvije M. P. 2000, *Deset knjiga o arhitekturi*, Beograd.

Waller S. 1994, *Acoustical Studies of Rock Art Sites on Three Continents*, From Rock Art to Tribal Art: A Global Perspective, Dostupno na: www.oocities.org/capecanaveral/9461/94global.PDF, 1–13.

Waller S. 2016, *Recent Advances in Archaeoacoustics: Echo "Spirits" and Thunder "Gods" Predicted at Archaeological Sites*, Archaeoacoustics: The Archaeology of Sound, Proceedings from the 2014 Conference in Malta, ed. Linda C. Eneix, Malta, 119–124.

Watson A., Keating D. 1999, *Architecture and Sound: An Acoustic Analysis of Megalithic Monuments in Prehistoric Britain*, Antiquity 73/280, 325–36.

Wittkower R. 1971, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York.

Zorana Z. Đorđević
Marija J. Dragišić
Dragan M. Novković

STUDY OF THE SOUND IN ARCHITECTURAL HERITAGE

Archaeoacoustics entails a multi-disciplinary approach to the study of sound in architectural heritage. The objective of this paper is to show the attainments of archaeoacoustic studies and the possibilities they provide for the protection and interpretation of the architecture of the past. With the technical and technological development at the end of the 20th century, the recording of the acoustic response, i.e., the sound imprint of the space, was made so simple that it was quite natural that the researches of architectural heritage embraced acoustic methods in order to study the delicate sound field, thus deepening the knowledge of the cultural heritage. In those terms, particular attention has been paid to the buildings in which acoustics had particular importance – sanctuaries, temples and theatres. With the intention to further enhance the importance of archaeoacoustics, we approached this topic from several angles. First we have provided a brief overview of the main topics and methods of the archaeoacoustic studies in order to see the potentials for further research in our country. Then we have presented the first archaeoacoustic researches conducted in our country which concern the sacral medieval architecture – the soundscape, acoustic vessels and sounding of the interior space of the churches. In addition to the objective acoustic approach – measuring of the impulse response *in situ*, acoustic analysis of the computer model, auralisation – the written sources, sources from the medieval hagiographies that speak in favour of the prior concept and design of the sound image in sacral architecture, are also very important, as well as the subjective testimonies of the contemporary users of the church spaces. A part of the results of these studies were presented at the exhibition *Archaeoacoustics: Sacral Architecture of Medieval Serbia* organised at the Museum of Science and Technology in Belgrade in 2017. This was followed by the proposed guidelines for the development of archaeoacoustics in our country. Finally, the paper has emphasised the contemporary trends in the field of the protection of architectural heritage which leave space for the inclusion of the results of archaeoacoustic studies and allow for recognising the acoustic heritage as intangible segment of architectural heritage contributing to a more comprehensive understanding of the way of life of our ancestors and their relation towards the reality. This is also linked with the development of the projects of digitalisation of the cultural heritage which enables and encourages the presentation of its sounds – *Europeana, i-Treasures* and *OpenAIR library*.

*Љубица В. Димитријевић**

Републички завод за заштиту споменика културе – Београд

Културна места као део културног идентитета источне Србије

* ljubicadi@hotmail.com

[1] Различите врсте културних места су истражене и евидентиране у општинама: Књажевац, Бела Паланка, Бољевац, Врање, Зајечар, Лебане, Неготин, Пирот, Сврљиг, Сокобања и Трговиште.

[2] У Централном регистру Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд налази се под називом Стари камени споменик, у месту Сумраковац, Општина Бољевац, СК 461.

Апстракт: *У раду се разматрају материјалне, нематеријалне и религијске вредности културних места на територији књажевачке, зајечарске и неготинске општине. Евидентирани су и истражени заветни крстови од прве половине XVIII века до првих година XXI века. Државне забране средином XX века ограничавају ритуални обилазак културних места о заветинама на црквену порту, али не утичу на континуитет индивидуалних посета културним местима. Анализа уклесаних натписа, облика и орнаментике заветних крстова указује на друштвене, културне, социјалне и историјске околности сеоских заједница у којима су настали и у којима данас опстају. Културна места, као пример суживота прехришћанских веровања и хришћанских учења, представљају део културног идентитета источне Србије. С обзиром на то да се обнављањем заветних крстова указује на потребу за одржањем њиховог континуитета и очувањем обредних активности у савременој култури источне Србије, разматрају се могућности њихове заштите и презентације кроз културни туризам, уз правилну интерпретацију вредности овог културног наслеђа.*

Кључне речи: *културни идентитет, културно место, заветни крст, источна Србија, заветина, нематеријална вредност, религијски значај, културни туризам*

Током вишегодишњег пројекта Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд *Атлас народног градитељства Србије*, међу различитим облицима народног градитељства, истражено је и евидентирано око седам стотина културних места.[1] Осим црквава брвнара и водица, које су препознате и утврђене као споменици културе, значајну групу народног сакралног градитељства чине заветни крстови, најчешће лоцирани уз свето дрвеће – „записе“, унутар „ћелија“, али се налазе и самостално у простору.

Заветни крстови су најраспрострањенији у југоисточном делу Србије и нису довољно препознати и проучавани од стране Завода за заштиту споменика културе. Чињеница да је само један заветни крст, и то у општини Бољевац, утврђен за споменик културе,[2] док су остали широм југоисточне Србије под претходном заштитом, не даје реалну слику о улози и значају ове врсте културних места у традиционалној и савременој култури у области распростирања. У раду се анализирају вредности и указује на значај ових културних места евидентираних на територији општина Књажевац, Зајечар и Неготин. Поред образложења због чега би нека од њих требало да буду заштићена од стране државе, предочене су и могућности презентације културних места.

УТИЦАЈ ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИХ ОКОЛНОСТИ НА СЕОСКУ СЛАВУ – ЗАВЕТИНУ

Наша народна религија представља оно у шта људи стварно верују и на који начин се религијски понашају, за разлику од веровања и обреда које нуди и како их презентује званична црква.[3] Од када је хришћанство присутно на овим просторима, није у потпуности успело да потисне прехришћанска веровања, већ се прилагођавало затеченим условима, тако да и православно свештенство толерише паганске делове у ритуалној пракси. То је најизраженије код најзначајнијих верских празника, међу којима је и сеоска слава. Бројни елементи прехришћанских веровања су сједињени са хришћанским учењем у толикој мери да их је тешко раздвојити. Међутим, све то утиче на формирање културног идентитета источне Србије.

Сеоска слава – заветина посвећена је свецу који фигурира као заштитник сеоске заједнице.[4] Ова колективна сеоска свечаност има друштвени карактер, који подразумева окупљање мештана и примање гостију, с једне, и религијски карактер, с друге стране, при чему се ритуални опход крстоноша (литија) око села, тј. култних места сматра најзначајнијим делом сеоске славе. Ритуалне радње током заветине у источној Србији припадају аграрном култу, култу плодности, хтонском култу[5] и садрже низ архаичних елемената.

Заветина је у периоду пре Другог светског рата имала подједнако заступљен религијски и друштвени карактер. Различите друштвено-политичке околности су утицале на доминацију или религиозног или друштвеног карактера заветине. У последњих педесет година, услед разних државних прописа и забрана,[6] које су изазвале редукцију обичаја, током сеоске славе су се различито интерпретирале религијска и друштвена функција.

Под утицајем власти после Другог светског рата многи религијски елементи заветине редуковани су и изобичајени, сведени на ритуални обилазак култних места у црквеној порти и заветних крстова и записа мањег територијалног опсега. Зато су заветни крстови удаљенији од насеља, главног записа и заветног крста изгубили функцију, али то није утицало на континуитет ритуалног обиласка култних места на индивидуалном нивоу мештана села.

Друга половина XX века доноси нове идеолошке токове, општу индустријализацију и урбанизацију, које доводе до депопулације села, посебно оних удаљенијих, као и масовног насељавања већих градова, индустријских центара и одласка сеоског становништва у иностранство, што је нарочито изражено у неготинској и зајечарској општини. Таква је околност више допринела ритуалном дисконтинуитету народних обичаја од забрана и прописа државних власти. Села која су територијално ближа градовима одржала су позитивну демографску структуру, што је дало основу за континуитет колективних и индивидуалних ритуала.

МАТЕРИЈАЛНИ, НЕМАТЕРИЈАЛНИ И РЕЛИГИЈСКИ ЗНАЧАЈ КУЛТНИХ МЕСТА У ИСТОЧНОЈ СРБИЈИ

Заветни крстови су подизани усред села, на границама сеоских атара, на местима старих црквишта. У селу се налази неколико заветних крстова, од којих је један главни и посвећен свецу ког село слави као заветину, а најчешће се налази уз свето дрво – запис (сл. 1). Крстови се налазе на имањима фамилија и посвећени су свецу ког славе као заштитника земље[7] и на имањима заветованих лица.[8]

[3] Radulović 2007: 103.

[4] Бандић 1991: 356.

[5] В. више у: Тодоровић 2005. У селима источне Србије заветина је често око Духова. У српској народној религији овај празник је углавном хтонски и везују се за култ мртвих. По народном веровању, мртви могу утицати на атмосферске појаве – у њиховом изазивању или спречавању, в. Зечевић 1973: 49.

[6] Власти су након Другог светског рата забраниле одржавање верских манифестација ван простора који припада цркви. Народни пољски обред, који не потиче из хришћанства, тада је ограничен на простор црквене порте, а главне обреде изводи свештеник, в. Зечевић 1973: 46.

[7] Односи се на „завећину“, када се обилазе записи, заветни крстови и прославља завет земљи једног рода. Постоји разлика између крсне славе, заветине рода и главне заветине села, в. више у: Васић 1998: 197–200.

[8] Заветни крст се подиже због личних разлога појединаца.



1. *Културно место – камени крст Свете Петке Русалне код записа и „вејник“, Леновац, општина Зајечар*

1. *Place of cult – stone cross of St Petka Rusalna near the inscription and a pergola, Lenovac, Municipality Zaječar*



2. *Ритуални обилазак културног места на дан Светог Јована Богослова 21. маја 2017. године. Камени запис из 1855. године, дрвени крст из 1852. године, поред храстовог записа, Видровац, општина Неготин (фото: Слађана Стојановић)*

2. *Ritual visit to a place of cult on the day of St John the Theologian on 21 May 2017. The stone inscription is from 1855 and the wooden cross is from 1852 next to an oak inscription, Vidrovac, Municipality Negotin (photo by: Slađana Stojanović)*

Запис је старо, велико, лиснато, родно дрво, које се одувек поштовало. На записе се не пење, под њима се не спава, не користи се њихов плод. Верује се да би кршењем ових табуа човек или његови ближњи на себе навукли зло. Запис се поштује чак и када се сасуши, а када савим нестане, поштује се место где је некада био.[9] Свето дрво – запис, „миро“,[10] најчешће је храст, али може бити и брест, цер, крушка, јасен. Светост дрвета не одређује његова врста већ место на коме се налази.[11] Сеоски записи су били врста прехришћанских храмова,[12] а по појави хришћанства многе су цркве изграђене на месту или поред светог дрвета.[13]

У источној Србији народ је уз запис, као место култа, које је, по веровању, било станиште душа предака, бога грома[14] и демонских бића, временом додао још једно место култа – заветне крстове, који су посвећени хришћанским свецима, али са народном интерпретацијом веровања.

Ова култна места се обилазе колективно и индивидуално. Када је сеоска слава – заветина, крстови и записи се ритуално опходе на нивоу целог села (сл. 2). Тада се главни запис кити црвеним врпцама, цвећем и воћем, свештеник „освети“ и „причести“ запис – обнавља

[9] Зечевић 1973: 49.

[10] У источној Србији се запис зове „миро“, јер се приликом урезивања крста у кору записа, направи рупа у коју ставља свето миро и тамјан, па се шупљина поново напуни воском, в. Зечевић 1973: 45.

[11] Милосављевић, Марковић-Крстић 1997: 299.

[12] Милосављевић, Марковић-Крстић 1997: 298.

[13] Зечевић 1973: 52–53.

[14] Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 133.

3. Завети̑ни крсти̑ Васкрс, Духови и Свети̑ Аранђел из 1922. године, Дречиновац, оти̑шти̑на Књажевац

3. Votive cross Easter, Day of the Holy Spirit and St Archangel from 1922, Drečinovac, Municipality Knjaževac



крст на запису, полива га вином, испред заветног крста пали свећу и чита молитву. Кићење записа представља жртву божанству које симболизује запис.[15] Током ритуалног обиласка култних места свако у селу има задужења према полу и узрасту. Након ломљења славског колача следи ритуална колективна гозба.

Осим о заветинама, мештани обилазе заветне крстове и индивидуално, када осете потребу. На заветним крстовима се обављају различите ритуалне радње, пале се свеће, остављају дарови у виду бескрвне жртве и понуда, попут воћа, цвећа, пића, марама, пешкира и металног новца (сл. 3). Приношењем дарова очекује се заштита и помоћ свеца или се изражава захвалност за учињену добробит.

На подручју књажевачке општине евидентиране су „ћелије“ – архитектонски једноставне сакралне грађевине. Грађене су од камена, опеке, чатме, у новије време и од бетонских блокова, и најчешће су покривене ћерамидом или црепом. Унутар „ћелија“ се налази један или више заветних крстова, слике икона, црквени барјаци, сталци или посуде за паљење свећа и делови намештаја. Уз „ћелије“, заветне крстове и записе налазе се „вејници“. То је специфичан облик народног градитељства, отворених дрвених конструкција, са ниским подзидом од камена, покривен ћерамидом, где су и столови са клупама за ритуални обед о сеоским славама. Раније је свака фамилија имала свој „вејник“ или тачно одређен део под „вејником“, где је обедовала.[16]

[15] Крвну жртву је некада подразумевало ритуално жртвовање животиње под главним записом и заветним крстом, в. Зечевић 1973: 58–59.

[16] „Собрашице“ на простору Шумадије и „чардаци“ у златиборском крају биле су грађевине са истом наменом и налазиле су се у црквеним портама.



4. „Ћелија“ „Милетина црква“, са три камена крста, Жлне, општина Књажевац

4. “Miletina crkva” cell with three stone crosses, Žlne, Municipality Knjaževac

[17] Sinani 2007: 138.

[18] В. више у: Крстић 2001: 101–106.

[19] У књажевачком крају се те особе називају „цркварi“.

[20] Из документације *Атласа народног градитељства Србије*, пројекта Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд.

С обзиром на то да је у овим крајевима слабији утицај цркве, „ћелије“ са заветним крстовима, који се налазе скоро у сваком селу књажевачке општине, имају улогу цркве и статус доминантних религијских места у заједници.[17] У источној Србији је констатован и континуитет култног места,[18] јер су камени записи или „ћелије“ често лоцирани на месту старих црквишта. Посредством визија и мистичних снова, поједине особе[19] добијају информације од виших сила везане за култна места, која мештани и називају њиховим именима. Тако је „Милетина црква“ у селу Жлне, у књажевачкој општини, пример континуитета култног места. По причи мештана, цркварu Милети Живадиновићу, познатом пророку, у једној се визији „јавило“ где треба подићи цркву. Може се приметити да је данашња „ћелија“ надограђена на старију грађевину од камена. На овом култном месту се налазе три крста из друге половина XIX века и посвећена су Светом Лазару (сл. 4).[20]

Поред религијског значаја и амбијенталних вредности, култна места поседују вредност старости и аутентичности, архитектонску, естетску и нематеријалну вредност. Разматрајући их, сазнајемо о друштвено-историјским, културолошким и социјалним околностима сеоских заједница у којима су настали и у којима и данас опстају.

На подручју источне Србије евидентирани су заветни крстови од XVIII до првих година XXI века. Најстарији забележени крстови су из прве половине XVIII века, што је, за врсту народног градитељства, значајна старост. Већина њих је сачувана у аутентичном изгледу и облику, због општег веровања о забрани скрнављења култних места.



5. Дрвени крст Свете Тројице, Витковац, општина Књажевац

5. Wooden cross of the Holy Trinity, Vitkovac, Municipality Knjaževac

Заветни крстови су израђени од дрвета и камена, или су због пропадљивости дрвени крстови замењивани каменим. Чест је случај да се стари и новији крст налазе један поред другог. Најмање је евидентирано дрвених, а највише камених заветних крстова (сл. 5). Заветни крстови су различите величине – од великих и високих до малих. Најчешће су их клесали домаћи мајстори или мајстори из ближе околине.

У оквиру територије ове три општине и периода који може да се прати, заветни крстови се типолошки деле на крстасту форму и оне у облику стуба или плоче. Без обзира на облик, сви имају уклесан или исклесан знак крста и обавезно Христов монограм (ІС ХС / НИ КА).

Најраније евидентирани камени записи облика крста, из прве половине XVIII века, нешто су већих димензија и дебљине, једноставније форме, са ретко исписаним или тешко читљивим текстом и годином подизања, означеном словним знацима ЗСЛГ (сл. 6).[21] Камени записи облика плоче, из друге половине XVIII века, имају уклесан текст великим словним знацима и годину подизања означену бројевима (сл. 6а).

Крстови подигнути у XIX веку су од тврђег камена, текст је јаснији и, осим на стубу, исписан је често и по крацима, а декоративни елементи су прецизнији и наглашенији. У зајечарској и књажевачкој општини крстаста форма најчешће има трапезасте краке,[22] са

[21] Година подизања уклесана словним знацима – 1725. Камени крст у селу Бели Поток, књажевачке општине.

[22] Или је само горњи крак трапезаст, а бочни краци су равни.





6. „Вујића крст“, камени запис од сиге из 1725. године, Бели Поток, општина Књажевац

6. “Vujića krst,” stone inscription made of tufa from 1725, Beli Potok, Municipality Knjaževac



6а. Заветни крст Свете Петке из 1798. године, Балановац, општина Књажевац

6а. Votive cross St Petka from 1798, Balanovac, Municipality Knjaževac

7. Заветни крст Спасовдан, Дебелица, општина Књажевац

7. Votive cross Ascension Day, Debelica, Municipality Knjaževac

округлим декорацијама, и симетрично постављене плетенице дуж доњег крака (сл. 7). У неготинској општини су евидентиране различите крстасте форме, са сведенијом орнаментиком, док заветни крстови облика стуба[23] имају богатију декорацију, са орнаментиком у виду антропоморфних представа, флоралних и геометријских мотива (сл. 8, 8а).

Крстови настајали у XX веку имају сведенију форму, јасније натписе о томе ко их, када и зашто подиже и најчешће су обновљени. У селу Вина, у књажевачкој општини, евидентиран је заветни крст подигнут 2001. године на месту некадашњег крста, уз свето дрво – запис. Посвећен је Светој Тројици. Има сведену форму и текст, који даје само неопходне информације.

На основу уклесаних натписа и имена „настојатеља“[24] на заветним крстовима, сазнаје се о историјским и друштвеним околностима времена настанка крста. Приче старијег локалног становништва чувају сећање на то ко је подизао крстове, шта су ти људи били у селу, да ли су имали какву титулу, у каквим и коликим породицама су живели.

На натписима крстова са почетка XIX века уочава се да су настојатељи (појединци или група људи) подизали крстове за добробит села као заједнице: „1882 10.23. апрі / оваи запіс / поди госте / жителъи / село. Дрвник / уславу.свет / великомуч. / георгие и све / мученІце па / раскеве за / плодиродие у / синору. За. Здр / авље и срећу / и за корис своје / стоке /“.[25] За ове натписе је карактеристична заједничка брига појединаца и села да се обезбеди напредак и заштита целог села.

У другој половини XIX века и у XX веку све више крстова подижу поједине породице, молећи за заштиту „своје фамилије“, за своје и за здравље свога потомства. Један од таквих примера је текст на крсту из 1893. године у селу Зоруновац, књажевачке општине: „статw в.мученика / гewрїа / 18 93 / побожни жителъи / села / зороновца / фамилија / ковуанци по / дигоше у сла / ву божију за / здравље своје / свога потом / ства плодоро / дије синова / напредак стоке / настојатель / атанаско...“.[26] Дакле, кроз натписе на заветним крстовима могу се пратити почеци трансформације села и начина живота на селу: у другој половини и крајем XIX века почиње промена друштвених околности и наглашавање добробити индивидуалног, породичног, поред колективног, сеоског.[27]

Највећи број заветних крстова је посвећен Светој Тројици (Духовима), Спасовдану, Светом Ђорђу (Ђурђевдану), Светом Илији, Светом Аранђелу, Светом Николи, Светој Петки, Богородици. Старији заветни крстови су најчешће посвећени једном или двама свецима, док су крстови подигнути половином XIX века и новији истовремено посвећени већем броју светаца или празника.

Разматрањем функција светаца којима су главни крстови најчешће заветовани и онога што по народном веровању изазивају или представљају, могу се пратити узроци подизања заветних крстова. Свети Илија је по народном веровању громовник, који, немилосрдно, обилном кишом, градом и громом уништава летину. Свети Аранђел је „опасан“ светац који „узима душу“ и води је са собом, али се као и Свети Ђорђе сматра заштитником стоке. За Свету Петку се веровало да је заштитница жена, да исцељује и спречава болести. Ако су заветни крстови посвећени овим свецима, претпоставља се да је то село некада претрпело помор стоке или људи услед болести или велике последице негативним деловањем свеца, посебно Светог Илије, који градом уништава летину, што је изазивало општу глад. Подизањем крста, село се као заједница заветовало да тог дана неће радити, него празновати свеца, кога ће следом ритуалних радњи умилостивити, принети му жртве и дарове, а светац ће заштитити село као целину.



8. Камени запис са часном трпезом из 1864. године, Мокрање, општина Неготин

8. Stone inscription with oblation table from 1864, Mokranje, Municipality Negotin

[23] Најчешће имају декорисану камену надстрешницу и камену трпезу поред крста.

[24] Настојатељи су појединци или група људи који су финансијски учествовали у подизању крста.

[25] Текст је уклесан на крсту из 1882. године, посвећеном Светом Ђорђу и Светој Параскеви, у селу Дрвник, књажевачке општине, из документације *Атласа народног градитељства Србије*.

[26] Из документације *Атласа народног градитељства Србије*.

[27] Радовановић 1998: 174.

На основу уклесаних натписа јасни су разлози за подизање заветних крстова – због града, суше, помора стоке и људи или великих болести. С друге стране, ако није уклесан, разне локалне легенде и предања откривају „неписане“ разлоге настанка заветних крстова. По предању, појединци су на имањима подизали крстове својим свецима заштитницима да би, нпр., добили децу[28] или да би им дете оздравило. Како говори једна легенда, у селу Шумантопла, књажевачке општине, када су Турци све попалили, село се преселило на данашње место, а мештани су у знак захвалности подигли крст посвећен Спасовдану.

Нематеријалне вредности заветних крстова, који се генерацијама препричавају и преносе путем локаних предања и легенди, чувари су ових културних места.

Од средине XIX века и првих деценија XX века запажа се интензивно обнављање старих дрвених и камених крстова, који су временом оштећени. О „поправљању“ сведоче и натписи на њима. У неготинском селу Мокрање, на крсту посвећеном Светом Петру пише: „петровски / запис / подигнут / од наши / дедова / 1860 год / а поправ / љен 1934 г. /“.[29]

По предању, „сам крст тражи да буде обновљен“, па је у селу Скробница, књажевачке општине, 1998. године подигнут крст на месту старог, јер се пророку Драгославу из Соколовице „јавило“ да га баш на том месту треба обновити.[30]

Чином обнављања директно се указује на континуитет и потребу очувања како заветних крстова, тако и обредних активности везаних за њих. С тим у вези, потребно је активно укључити службу заштите у саветодавном и практичном смислу. У селима где постоји позитивна демографска структура и континуирана прослава сеоске славе, која подразумева колективни обилазак заветних крстова и записа, управо је и доказ да ова врста културног наслеђа наставља да „живи“ у садашњем времену и требало би је у аутентичном облику пренети будућим генерацијама. Заветни крстови су етнографски споменици који сведоче о културном идентитету заједнице у којој су настали и у којој опстају.

МОГУЋНОСТИ ЗАШТИТЕ И ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ

Сврха заштите културних добара јесте очување специфичних вредности које поседују, онога што нас одређује и чини део нашег идентитета. Заветни крстови су специфична врста сакралног наслеђа и због места на коме се налазе, поред наведених материјалних, религијских и нематеријалних вредности. У областима источне Србије констатован је континуитет култног места, јер је заветни крст често лоциран на месту старих црквишта. Ако их локална заједница није груписала из одређених разлога, заштита ове врсте наслеђа мора бити *in situ*, односно њихова евентуална дислокација и груписање на неком другом месту није прихватљиво решење.

Поменуто је да се једини заветни крст утврђен за споменик културе налази у општини Бољевац. Већина заветних крстова на простору источне Србије, који уживају претходну заштиту, имају изражење вредности због којих би требало да буду проглашени за непокретна културна добра: старији су, имају већу градитељску, историјску, социокултурну, духовну и нематеријалну вредност. С обзиром на то да је област источне Србије и данас изложена прогресивној руралној депопулацији, неопходно је посветити пажњу местима која још увек имају позитивну демографску структуру, имају свест о значају својих култних места и данас делују као религијска и



8а. Камени запис Свете Тројице из 1849. године, Браћевац, општина Неготин

8a. Stone inscription of the Holy Trinity from 1849, Braćevac, Municipality Negotin

[28] По предању, крст Спасовдан, евидентиран у селу Бели Поток, књажевачке општине, подигао је човек 1860. године да би добио децу.

[29] Из документације *Атласа народног градитељства Србије*.

[30] „1998 / у славу божју / св. Јована пророка / претечег / крститеља и св. / јована златоус / тог јевангелисту / ову светињу за своје / здравље свог потомства / и за сав православни / народ у свету / подигоше србиша син / милан ћерка марија / жена живица и брат мирољуб миленов / иђ за своју породицу / живка и веру /“, из документације *Атласа народног градитељства Србије*.

друштвена заједница. Сходно томе, од државе делегирани чувари националне баштине, попут завода̂ за заштиту споменика културе, треба да имају више слуха и интереса за заштиту и промоцију култних места, јер су она део „живе“ историје и сведоче о културним и друштвено-историјским процесима источне Србије.

У току је израда новог Закона о непокретним културним добрима, који ће, надамо се, дати могућност за ефикасније препознавање ове врсте наслеђа као дела културног идентитета источне Србије. Осим тога, упоредо са систематским истраживањем, евидентирањем, анализом и валоризацијом у циљу заштите ове врсте култних места, треба размишљати о могућностима њихове презентације.

Традиционално дефинисане ритуалне активности које се односе на култна места, била она хришћанска или паганска, имају специфичне вредности, које чине део културног и религијског идентитета једне области, а самим тим су и део националног идентитета.

Мање развијене регије у источном и средњем делу Европе виде културни туризам као подршку у развоју националног идентитета. Културни туризам је симбол квалитетног туризма, у оквиру којег се води брига о култури и наслеђу које се конзумира, док се истовремено образују они који га конзумирају, у односу на масовни туризам, који има негативне ефекте. У културном туризму, туризам се појављује као одговорни фактор промоције, презентације и употребе културних ресурса, са циљем задовољавања културних туристичких потреба. Културни туризам подразумева материјалну и духовну димензију културе. Обухвата све активности, од посета општепознатој културној баштини, учествовања у традиционалним светковинама и обичајима, до упознавања начина живота локалне заједнице и локалне гастрономије.[31]

Сеоска слава – заветина је колективна прослава свих житеља једног села, која подразумева примање гостију. Управо се социјални, друштвени карактер заветине може искористити у сврхе културног туризма: заинтересовани могу да присуствују ритуалним активностима житеља села и да се у аутентичним околностима упознају са значајем и вредностима које заветни крстови имају у локалним заједницама.

Са жаљењем констатујемо да сарадња између установа које се баве културом и оних који се баве туризмом готово да не постоји. Без неопходне документације и информација о значају наслеђа, о могућој интерпретацији и презентацији ствара се туристичка понуда која може да штети не само културном наслеђу Србије него и развоју туризма. Већину туристички коришћених културних добара туризмолози презентују без сарадње са конзерваторима, који о наслеђу имају највише знања. Стога је неопходно успоставити сарадњу између службе заштите и туризма, уз прецизно дефинисане надлежности.[32] На тај начин би се уз правилну интерпретацију промовисале праве вредности културног наслеђа, на примеру култних места – као материјалних, нематеријалних и религијских вредности, које чине његов идентитет.

[31] Терзић 2014: 6–7.

[32] Радоњић Живков 2018: 275.

* Све сл., осим сл. 2, преузете су из документације *Атласа народног градитељства Србије*, пројекта Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд.

Литература

Бандић Д. 1991, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд.

Васић О. 1998, *Завећина – заветина у селима Заглавка и Тимока*, Етнокултуролошки зборник IV, Сврљиг, 197–200.

Зечевић С. 1973, *Заветина у североисточној Србији*, Гласник Етнографског музеја 36, 22–66.

Крстић Д. 1998, *Култна места торлачког дела Старе планине*, Пиротски зборник 23–24, 51–56.

Крстић Д. 2001, *Континуитет култних места у Тимоку и Заглавку*, Етнокултуролошки зборник VII, Сврљиг, 101–106.

Кулишић Ш., Петровић П., Пантелић Н. 1970, *Српски митолошки речник*, Београд.

Милосављевић Љ., Марковић-Крстић С. 1997, *Свето дрвеће у Заплању и Топлици*, Етнокултуролошки зборник III, Сврљиг, 297–300.

Младеновић О., Радовановић М. 1983, *Заветни крстови у Заглавку и Буџаку*, Развитак XXIII/3, Зајечар, 76–81.

Радовановић М. 1998, *Заветни крстови у источној и јужној Србији*, Етнокултуролошки зборник IV, Сврљиг, 173–176.

Радоњић Живков Е. 2018, *Народно градитељско наслеђе – препознати, схватити, очувати*, Етно-села и сеоске амбијенталне целине у Републици Србији и Републици Српској, Београд, 251–276.

Терзић А. 2014, *Перспективе развоја културне руте „Тврђаве на Дунаву" у функцији обогаћивања туристичке понуде Србије*, Београд.

Тодоровић И. 2005, *Ритуал ума: значење и структура литијског обхода*, Београд.

*

Radulović L. 2007, *Koncepti Dušana Bandića: narodna religija i narodno pravoslavlje u kontekstu istraživanja religije u domaćoj etnologiji XX veka*, Antropologija savremenosti, ur. S. Nedeljković, Beograd, 102–123.

Sinani D. 2007, *Religijsko-ritualni funkcioneri i kultna mesta u istočnoj Srbiji*, Antropologija savremenosti, ur. S. Nedeljković, Beograd, 124–149.

Ljubica V. Dimitrijević

PLACES OF CULT AS A PART OF THE CULTURAL IDENTITY OF EAST SERBIA

During a perennial project of the Institute for the Protection of Cultural Monuments of the Republic of Serbia – Belgrade, "Atlas of Vernacular Architecture," around 700 places of cult were surveyed and recorded in south-east Serbia. The fact that only one votive cross in Municipality Boljevac has been declared a cultural monument does not provide a realistic picture on the proliferation, role and importance of this type of the places of cult in the traditional and contemporary cultures.

Different social and political circumstances have impacted the dominance of the religious or social character of the marking of the village patron saint's day ("*zavetina*"). State prohibitions around the middle of the 20th century have limited the visits to the places of cult on the village patron saint's day to the churchyard, but have had no impact on the continuity of the ritual visiting of votive crosses and inscriptions at the individual level of the residents of the given village. The depopulation of the rural areas directly endangers the survival of the collective and individual rites.

The paper has considered tangible and intangible values of the recorded places of cult and their significance in the religious life of the residents of the municipalities of Knjaževac, Zaječar and Negotin.

This type of sacral heritage is an example of sublimation of pre-Christian beliefs and Christian doctrines that constitute the essence of our people's religion. In comparison to the churches, the "cells" with votive crosses may be found in almost each village of the municipality of Knjaževac and they have a status of dominant religious places in the community. The votive crosses are mostly located next to a holy tree – an inscription, as well as individually in the space. When the village patron saint's day arrives, the crosses and the inscriptions are visited by all the villagers. They are individually visited when people feel the

need. Different ritual acts are done at the votive crosses. By bringing gifts, the people expect protection and assistance from the saint or they express gratitude for the welfare already received.

The oldest recorded crosses come from the first decades of the 18th century, while the youngest were made at the beginning of the 21st century. Most of the stone inscriptions have been preserved in their authentic original appearance and form, thanks to the general belief which prohibits vandalising of the places of cult. The votive crosses have been made of wood or stone and typologically they may be divided into a cross form or those in the form of a column and a slab. They all have a carved or a chiselled sign of a cross and as a mandatory feature – a monogram of Christ. During the 19th century, stone inscriptions were created exhibiting pronounced decorative elements and emphasised ornaments.

Looking at the inscriptions on the crosses, it is possible to follow the transformations in the way of life in the countryside. Changes in the social circumstances and emphasis on the wellbeing of the individual or family approach in comparison to the collective, village one have started since the second half of the 19th century.

By considering the functions of the saints to whom, in line with the people's beliefs, the main crosses have been dedicated, we can follow the causes for their construction. Intangible values of the votive crosses, retold and conveyed by local folklore and legends for generations, are the guardians of these places of cult.

Intensive restoration of the old crosses that were damaged with time could be observed since the middle of the 19th century and the first decades of the 20th century, thus directly pointing at the continuity and the need to preserve the votive crosses and the ritual activities. The votive crosses are ethnographic monuments that bear witness to the cultural identity of the community in which they have been created and in which they keep surviving. They are also specific on account of the place where they are located and for this reason the protection of this type of heritage must be carried out *in situ*. The institutes for the protection of cultural monuments ought to have more interest in the protection and promotion of the places of cult since they are a part of the "living" history and testify to the cultural and socio-historical processes in east Serbia.

Cultural tourism entails tangible and spiritual dimensions of culture. It includes all the activities, from visits to the generally known cultural heritage, through taking part in traditional celebrations and customs, to getting to know the way of life of the local community and the local gastronomy. The village patron saint's day, "*zavetina*," is a collective celebration of all the residents of a village which entails receiving guests. It is precisely the social character of *zavetina* that may be used for the purpose of developing cultural tourism: the interested visitors may attend ritual activities of the villagers and under the authentic circumstances they may learn about the significance and the values which the votive crosses have in these local communities.

Cultural tourism is a symbol of good quality tourism within which care is taken of culture and the heritage that are being consumed. For this reason, it is necessary to establish cooperation between the protection services and tourism, with precisely defined obligations. In this way, with proper interpretation, the true values of the cultural heritage would be promoted; using the example of the places of cult – as tangible, intangible and religious values that constitute its identity.

*Милан Н. Ранђеловић**

Фатма Г. Оран

Бали-бегов мезџид и библиотека у Нишу. Од сакралног до секуларног

* istok81@gmail.com

Апстракт: *Рад представља синтезу познатих и до сада непознатих чињеница из прошлости Бали-беговог мезџида у Нишу, једног од најлепших примера исламске ахритектуре на тлу Србије. Његова историја у исто време је и еволуција његове функционалности, која има своје трајање од треће деценије XVI века, па до данашњих дана. Анализом личности његовог оснивача, околности и услова под којима је током векова радио, представљен је процес у коме се Бали-бегов мезџид развијао од сакралне у секуларну установу, задржавши велики значај за локалну заједницу и доприносећи својим постојањем угледу града у коме је основан. Једна од етапа у развоју овог урбаног комплекса јесте његов рад као библиотеке, што га чини једном од најстаријих установа културе у новијој историји Ниша.*

Кључне речи: *Бали-бег, мезџид, библиотека, Ниш, култура, галерија*

Од пада српске средњовековне престонице Смедерева под османску власт (1459) до Берлинског конгреса (1878) Османлије су у Србији подигли 910 објеката разне намене.[1] Од тог броја 186 је опстало до данас и чине фонд српске материјалне културно-историјске баштине османског периода.[2] Међутим, ако изузмемо верске објекте, готово да нема других који су задржали своју првобитну функцију. Тврђаве, конаци, безистани и хамами у потпуности су изменили своју оригиналну намену. Разлога за то је пуно, посебно зато што је након Берлинског конгреса на Балкану дошло до великих политичких и демографских промена. Осим њих, често су разлози за измену функције, деградацију, па и нестанак појединих здања били грађевинске и економске природе, услед немогућности локалне заједнице да у датом тренутку интервенише у вези са одређеним случајем. Ипак, већи део сачуваних споменика данас је у задовољавајућем стању и под бригом локалних завода за заштиту споменика. Део ових здања и данас је у функцији, најчешће везаних за рад установа културе те, као и у претходним вековима, доприносе животу локалне заједнице.

Када је у питању материјално наслеђе османског периода, одличан пример његовог очувања и афирмације представља град Ниш, једна од најзначајнијих метропола некадашње Румелије, европског дела Османске царевине. У овом граду, на површини од преко 22 ha простире се некадашња османска тврђава.[3] Она представља највећу сачувану османску фортификацију на потесу од Истанбула до Калемегдана у Београду. Због доминантног положаја и значаја који има у инфраструктури модерног Ниша, она доприноси аутентичности овог града и његовој препознатљивости у свету.[4]

Осим тврђаве, у Нишу је сачувано још неколико споменика из османског периода сакралне и секуларне намене. Сваки од њих на свој начин доприноси верском и културном миљеу овог града. По богатству своје историје и духовно-културолошке мултифункционалности коју је током овог периода имао, издваја се Бали-бегов мезџид.

[1] İbrahimgil 2014: 657.

[2] İbrahimgil 2014: 657.

[3] Андрејевић 1996: 62.

[4] Град Ниш на свом грбу има мотив Стамбол-капије Нишке тврђаве.

ИДЕНТИТЕТ ЗАДУЖБИНАРА

Када је у питању утврђивање идентитета оснивача овог вакуфа, макар у српској историографији, томе није била посвећена довољна пажња. Аутори примарних извора који говоре о Нишу и истраживачи који се овим градом баве безрезервно су усвајали његов назив као Бали-бегова џамија. Шира, лаичка јавност ово здање перципира само као задужбину човека по имену Бали, који је био османски угледник са беговским достојанством.

За утврђивање идентитета задужбинара кључне смернице дају дефтери Смедеревског санџака, коме је Нишка нахија припадала у XVI веку. Дерфтер из 1516. године не помиње овај мезџид у попису муслиманских богомоља у Нишу, али се зато он налази у дефтеру из 1523. године.[5] Према томе, време његовог настанка може се сместити у период између 1516. и 1523. године. Што се тиче задужбинара, у првој половини XVI века појављује се тројица високих османских званичника по имену Бали-бег који су били активни у Румелији. То су Бали-бег Михалоглу, Бали-бег Јахјаоглу и Кучук Бали-бег.

Михалоглу је био члан моћне акинџијске породице и учесник у свим ратовима које је Османско царство у другој половини XV века водило против Угра. Током службе у Србији био је два пута смедеревски санџакбег (1473–1475, 1498–1498), са јурисдикцијом над већим делом некадашње српске средњовековне деспотовине. Међутим, како је највероватније умро брзо после 1514. године, њега не можемо идентификовати као задужбинара овог мезџида у Нишу.[6] Кучук Бали-бег је политички био активан од 1527. године, држећи положаје призренског и зворничког санџакбега. Умро је 1542. године на положају будимског везира.[7] Дакле, и његова каријера не одговара временским оквирима настанка овог мезџида. По свему судећи, највалиднија је претпоставка да је задужбинар овог мезџида био Бали-бег Јахјаоглу.

Бали-бег Јахјаоглу је у трећој деценији XVI века био на врхунцу своје политичке моћи. Био је један од најискуснијих заповедника османских ратишта на Балкану. Истакао се за време османског освајања Београда (1521), због чега је од султана издашно и награђен.[8] Прославио се као велики јунак у Мохачкој бици против Угра (1526).[9] Током каријере вршио је дужност босанског управника и у два наврата био смедеревски санџакбег (1521–1523, 1524–1527). На то да је он заиста задужбинар овог мезџида, упућује и чињеница што је богомоља у дефтерима документована као *мезџид Балија Једренца*, што сугерише на овог војсковођу, пошто му је отац Јахја-паша једно време вршио дужност управника Румелије са седиштем у Једрену.[10]

Што се тиче грађевинских одлика, мезџид је квадратне основе, засвођен полукалотом. Кров му је највероватније у почетку био прекривен оловом. Михраб је окренут према Меки, а десно од улаза налазио се минарет. Није пракса да се мезџиди, као махалске богомоље, подижу са минаретом, али овде је то био случај, као што су показала археолошка ископавања 1962. године. Читаво здање грађено је комадима тесаног камена, који су уоквирени опеком. Изнад прозорских отвора су лукови преломљеног облика, зидани опеком.

Мезџид је смештен на северу централног дела Нишке тврђаве. Овај део представља половину тврђаве која се налазила на узвишеном платоу и која се, попут терасе, издиже над јужним делом, у правцу севера. Читав овај потес познат је и под именом Царска махала. Нижи, јужни део тврђаве, где се налазе Београдска и Стамбол-капија, називан је Фукара махалом. Овакво позиционирање Бали-беговог мезџида важи тек од 1718. До 1723. године, тј. тек након што је Нишка тврђава изграђена у размерама које има данас. У првим деценијама

5 Андрејевић 1981: 3.
6 Зиројевић 1971: 24.
7 Андрејевић 1981: 2.
8 Бојанић 1985: 50.
9 Biščević 2006: 84.
10 Андрејевић 1981: 3; Sarinay 2009: 6.

XVI века, када је мезџид подигнут, на овом месту постојала је знатно мања и прилично запуштена османска утврда. Од те првобитне османске утврде у XVIII веку биће формирана Царска махала.

Бали-бегов мезџид изграђен је на самом почетку владе султана Сулејмана I Величанственог (1520–1566). Он представља једини сачувани споменик у Нишу из „златног периода" Османске државе и јединствени је пример османске архитектуре у Србији.

БАЛИ-БЕГОВ МЕЗЏИД У ИСТОРИЈСКИМ ЗАПИСИМА

Први помен Бали-беговог мезџида се може везати за прву деценију његовог постојања. Трагове о томе налазимо у запису везаном за поход султана Сулејмана I на угарске земље (1532). На путу према Угарској војска османског султана застала је у Нишу, једном од највећих војних коначишта на Цариградском друму (јун, 1532). У овом граду султан је примио посланства Аустрије, Венеције и Дубровника. О условима у којима су одржани ови пријеми писао је члан венецијанске делегације Марино Санудо у свом делу *Дневник*. Пишући о аустријским делегатима, он је навео да је, приликом парадног уласка османске војске у Ниш, Аустријанцима било наређено да процесију посматрају „са минарета џамије".[11] На основу овог податка и сазнања о инфраструктури тадашњег Ниша могуће је донети следеће закључке: током XVI века Ниш су чиниле три дефинисане урбане целине. Град је делила река Нишава, која је на левој обали имала немуслиманско подграђе, а на десној тврђаву и муслиманску варош. Према Нишави, тврђава је имала јужну (Стамбол) капију, док је на истоку била Видинска, а на западу Београдска капија. Северна страна није имала саобраћајно-пешачки приступ, већ је од залеђа била одвојена високим бедемима са шанцем. Тај потес на северу иза нишке тврђаве представља локацију која се данас зове Градско поље. У време османског Ниша овај простор није био насељен цивилним становништвом и инфраструктуром, јер је служио као пространи широк терен за размештај османских војних контингената. По свему судећи, војска султана Сулејмана I ушла је у Ниш са ове стране и сместила се надомак Нишке тврђаве, јер су то условљавале логистичке потребе коморе. Бали-бегов мезџид, смештен на северном делу центра Нишке тврђаве, био је богомоља која је најближа овом потесу, па, према томе, и најпогоднија за посматрање султанове војске на Градском пољу.

На исправност ове претпоставке указују подаци из дефтера Смедеревског санџака из 1530. године, коме је у тим годинама каза Ниш припадала. По овом документу, Ниш је имао три мезџида: мезџид хаџи Балабана, Чаршијски мезџид, тј. мезџид хаџи Дурмуша и Бали-бегов мезџид.[12] За разлику од Бали-беговог мезџида, остала два била су удаљенија од Градског поља. Чаршијски мезџид био је везан за чаршију, која се налазила у јужном делу Нишке тврђаве.[13] Мезџид хаџи Балабана, као и формирана махала око њега, били су у источном делу Нишке тврђаве, тако да нас ова сазнања наводе на закључак о томе да се записи Марина Сануда односе на присуство аустријских посланика у Бали-беговом мезџиду.

Када је у питању бројност муслиманских богомоља у Нишу, стање је било знатно другачије 1660. године, када је град посетио познати османски путописац Евлија Челебија. По његовим записима, Ниш је у то време имао три џамије – џамију султана Мурата I, џамију Мусли-ефендије и џамију Хусеин-ћехаје, бар три текије – Захиде--баџи, Хајдар-ћехајину и Ћупри-текију, двадесет два мектеба и више мезџида.[14] Челебија није ишао у детаље, тако да су у његовом запису изостала имена задужбинара неименованих здања. И поред тога, његов текст указује на значајан развој духовног и културног живота

[11] Stefani F. et all. 1901: 828–829.
[12] Sarinay 2009: 6.
[13] Бојанић 1983: 124.
[14] Čelebija1967: 62–63.

муслиманске заједнице у Нишу, те не треба искључити могућност да је и угледна богомоља попут Бали-беговог мезџида до овог периода била обухваћена већим вакуфским донацијама. Можда је управо у том периоду он и пронео своје друго име, као Реисова џамија.[15] Није познато да ли му је ово име дато од народа или је мезџид био заиста уздигнут у џамију доградњом пропратне инфраструктуре и увећањем кадра који га је опслуживао. Неоспорно је да је све до доласка српских власти у Ниш (1878) махала формирана око овог мезџида задржала име свог првог задужбинара као Махала Балија Једренца.[16]

СЕКУЛАРИЗАЦИЈА КОМПЛЕКСА БАЛИ-БЕГОВОГ МЕЗЏИДА У XIX ВЕКУ

У XIX веку, све до краја османске власти 1878. године, Ниш је прошао кроз врло значајне друштвене и културолошке промене, за шта су најзаслужнији његов геостратешки положај и историјске околности. Ово друго односи се на период танзимата, у коме је на широком пољу извршена вестернификација османске државе и друштва.

Један од домена на које је танзимат највише утицао јесте образовање муслиманских и немуслиманских народа Балкана, од који су многи чинили хетерогено становништво Ниша. Почетком XIX века образовне потребе муслимана у Нишу подмиривало је преко двадесет мектеба, који су били изграђени у претходном периоду. Грчка школа изграђена је почетком двадесетих година XIX века за потребе њихове локалне заједнице. Срби, који су у Нишком санџаку чинили доминантно становништво, описмењавани су по манастирима и црквама, размештеним на ободима града и у његовој широј околини. Након прокламовања хатишерифа из Гилхане (1839) прилике се и за њих мењају на боље, те 1844. године у Нишу добијају своју градску школу. Наредне деценије у овом граду подигнута је једна од првих руждија у Османском царству.[17] Иако је била смештена у провинцији, педигре ове установе није заостајао за оним које су имале руждије у великим османским градовима. Два ученика ове руждије оставила су трагове у историји Балкана. То су српски дипломата Тодор Станковић (1852–1925) и пионир савременог турског новинарства Ахмед Мидхат-ефендија (1844–1912).[18]

За даљи развој културних и образовних капацитета Ниша од посебног значаја било је именовање Ахмед Мидхат-паше за управника Ниша (1861). Један од највећих модернизатора у османској историји био је послат у Ниш да реши локалне политичке и социјалне проблеме. Под снажним утиском онога што је видео у Западној Европи (парна револуција, државне и грађанске социјалне иницијативе), свој мандат у Нишу искористио је да створи сопствени модел нечега што би могло да се назове османском утопијом. Ово се, пре свега, односи на оснивање сиротишта у Нишу (1863), које је у исто време било и прва установа ове врсте у Османском царству. Паша је обновио и српску школу, која је пострадала у пожару исте године када је он дошао у Ниш.[19] Како би се подмириле потребе за књигама све већег броја школа, образованих танзиматских чиновника и обичног становништва, он је препознао потребу за отварањем јавне библиотеке у Нишу.

Традиција оснивања библиотека у већим градовима Османског царства потврђена је још од времена султана Бајазита I (1389–1403).[20] Није познато да ли је у првим вековима након стабилизације османске власти на Балкану Ниш имао задужбину ове врсте, пошто индиректних података о томе има тек од 1636. године.[21] Свакако да је један број књига у Нишу постојао у мектебима, текијама, манастирима, црквама и приватним кућама богатих муслимана и немуслимана. Током честих путовања до Цариграда и осталих

15 Osmani 2011: 39.
16 Милићевић 2006: 95.
17 Somel 1997: 447.
18 Lewis 1986: 289.
19 Рашић 1958: 5.
20 Erünsal 2008: 11.
21 Dobrača 2000: 142.

великих градова царства, имућни нишки трговци свих вера били су у могућности да своје кућне библиотеке увећавају. Након настанка Кнежевине Србије (1830) хришћански трговци били су у бољој позицији да се књигама опскрбе због близине Ниша граници са Кнежевином. Тек настанком Мидхат-пашине библиотеке значајнији број књига постао је доступан већем броју становника Ниша.

Прва нишка јавна библиотека формирана је у склопу комплекса Бали-беговог мезџида (1862), који је до овог периода био познат и као Бурмали џамија.[22] За потребе библиотеке, на северном зиду богомоље код улаза подигнут је трем на три лука, под којим је библиотека била смештена. Мезџиду је тада обновљен кров и направљен нови улаз, који има и данас.[23] Ова библиотека, као и све тадашње османске библиотеке, имала је особље које је у њој радило и за које су издвајане плате од прихода локалних државних добара и вакуфа. Њен скроман фонд чинило је тридесет књига, које су биле доступне свим грађанима. Нажалост, нису нам познати ближи подаци о раду ове установе. Зна се да је њен рад замро пет-шест година након оснивања, али се не зна због чега је до тога дошло. Да ли је разлог била лоша организација установе, недовољно интересовање јавности за њен рад или недостатак средстава за њено издржавање? Ствари су се промениле доласком новог управника на чело Нишког санџака.

Абдурахман-паша био је управник Нишког санџака од 1868. до 1872. године. Његово ангажовање у вези са библиотеком било је озбиљније од Мидхат-пашиног, те се заузео да њен рад буде не само финансијски извеснији, већ и да библиотека испуњава неопходне техничке услове. Због тога је фебруара 1868. године покренуо иницијативу да се уз њу направи читаоница. За то је уз северни зид Бали-беговог мезџида направљен анекс, где су формиране две просторије намењене библиотеци.[24] Како би се прецизније одређивало време Рамазана, у њој су била смештена два велика часовника о којима се старало посебно лице.[25] До средстава за обнову библиотеке управник је дошао новчаним позајмицама од муслиманских избеглица, који су се из Београда населили у Ниш после 1862. и 1867. године. Овим новцем и другим донацијама сакупљено је преко петнаест хиљада гроша, те су обнова и опремање библиотеке завршени до краја 1868. године. Свечано ново отварање библиотеке одржано је у јануару 1869. године, у присуству великог броја ученог света из Ниша.[26] Обнова је обухватила фасаде и фасадни украс, док су унутрашњост просторија, осим поменутих часовника, красили ћилими и простирке, који су набављени из нишког сиротишта, чији су их штићеници израђивали. Фондове библиотеке чинило је више стотина дониранх књига, које су се до тада налазиле по џамијама и текијама у Нишу.[27]

Осим што је била значајно опремљена књигама и технички уређена, библиотека је имала и јасно утврђен систем рада. На основу њега може се видети колико је пажње поклањано темпу живота тадашњих Нишлија. Библиотека је радила у три смене, како би била доступна чиновницима, који због посла преко дана нису могли да је посете. Такође, имала је и сезонске режиме рада, пошто је у зимском периоду посебно лице водило рачуна о одржавању грејања у читаоници.

Са оваквом организацијом и сигурним приходима рад библиотеке био је далеко извеснији него у ранијем периоду. Њена локација при мезџиду значајно је допринела угледу ове богомоље, што се и види из *Годишњака Призренског вилајета* за 1873–1874. годину. У овом документу за Ниш је наведено да има тринаест „малих“ и шест „великих“ џамија, при чему је Бали-бегов мезџид убројан у велике џамије.[28] Мезџид и библиотека функционисали су све до зиме 1877. године.[29] Тада су се и на Ниш одразиле војно-политичке промене, које су захватиле читав западни део Румелије.

[22] *Дунавъ*, 21. февруарія 1868: 507.
[23] Андрејевић 1981: 6.
[24] Андрејевић 1981: 5.
[25] *Дунавъ*, 21. февруарія 1868: 507.
[26] *Дунавъ*, 26. февруарія 1869: 711.
[27] Ерен 1949: 33.
[28] Rizaj 1970: 311.
[29] Ћирић 1984: 181.

БАЛИ-БЕГОВ МЕЗЏИД ОД 1878. ГОДИНЕ ДО ДАНАС

После завршетка Другог српско-туског рата (1877–1878), Ниш је трајно био изузет из Османског царства. Уласком у њега почетком јануара 1878. године нове српске власти одмах су започеле његову интеграцију у административни систем Кнежевине Србије. Паралелно са тим, покренуто је и урбано преуређење насеља. Неколико главних разлога наметало је то.

Након 1878. године Ниш је постао по величини други град Кнежевине Србије. Тиме што га је придобио, кнез Милан Обреновић постигао је један од својих највећих политичких успеха, те је овај град имао посебну важност за чланове његове династије, као незванична престоница Србије. Управо због тога Ниш је подвргнут убрзаном процесу европеизације, како би у томе сустигао развијени север Кнежевине Србије.

Други разлог за опсежне инфраструктурне промене било је лоше комунално и урбано стање које су српске власти затекле.[30] До тога је довела тешка економска криза, у коју је Османско царство запало почетком седамдесетих година XIX века. Ниш је, као и остали делови Османског царства, тешко био погођен инфлацијом и немогућношћу државе да интервенише и одржава његово несметано функционисање. То је навело нове српске власти на закључак да су граду биле неопходне бројне санације и интервенције. Зато је у овом периоду нестало пуно стамбених и јавних здања чије је стање било непоправљиво или неуклопљиво у нову форму града.

Исти критеријум примењен је и у вези са инфраструктуром која је затечена у Нишкој тврђави. У деценијама након 1878. године тврђава је била комплекс од посебног војног значаја, те је њено уређење било подређено тим условима. Дрвене куће и трошни камени објекти били су уклоњени, а сачувани су само они чија је стабилност и архитектонско-уметничка вредност била неоспорна. Међу сачуваним објектима био је и Бали-бегов мезџид, али је уклоњен његов трошни минарет, као и просторије у којима је била смештена библиотека.

Период немачко-бугарске окупације и бомбардовања у Другом светском рату преживела је већина здања у Нишкој тврђави. Брзо након тога добила су статус споменика под заштитом државе (1948), као и читав комплекс тврђаве, чијој су целини припадали. Након што

[30] Милићевић 2006: 102.



1. Ниш, Бели-бегов мезџид за време конзерваторских и реставраторских радова 1978. године

1. Niš, Bali-Bejev Masjid during the conservation and restoration works in 1978

је тврђави укинут статус војне локације (1950), сви објекти у њој постали су доступни широј јавности. С обзиром на функционалност коју су задржали, у наредним деценијама њима је посвећена одговарајућа пажња државе.

Због архитектонске вредности и статуса који је имао у османском периоду, Бали-беговом мезџиду посвећена је посебна пажња, те су на овом месту извршени археолошки радови 1962. и 1963. године.[31] У наредној деценији надлежност за рестаурацију мезџида преузео је Завод за заштиту споменика културе у Нишу. У том периоду, захваљујући средствима Фонда за заштиту и уређење Нишке тврђаве, Завод је у три наврата (1972, 1976. и 1978) вршио рестаурацију здања, успевши у потпуности да га ревитализује и адаптира за нову функцију – галеријски простор.[32]

Радови из 1972. године обухватали су интервенције на приземном појасу зидова (реконструкција улазног портала, ниша и прозорских окана), чишћење кровних делова и тамбура. Каснији радови заправо представљају серију интервенција које су вршене од 1976. до 1978. године.[33] Очишћени су улазни портал и прозори, на којима су уметнуте гвоздене решетке, тзв. демири (1976).[34] У последњој фази (1978) ентеријер је уређен прањем зидова, нивелисањем пода и постављањем галеријског инвентара. Радови са спољашње стране били су обимнији. Пријемни део мезџида, где су били библиотека и улаз у мезџид, закровљен је тремом на три стуба, изнад којег је био кров са две калоте. Како би се постигла што већа аутентичност и склад боја између старог и новог материјала, коришћен је црвеножути пешчар из мајдана села Темска код Пирота. Стицајем околности, у Темској је нешто пре ових радова нађена квалитетна жица овог камена. Обновом пријемног трема на овом здању наглашена је његова нарочита вредност – кров са две калоте, као ретка карактеристика исламских богомоља на нашим просторима.[35]

Након што је доведено у задовољавајуће стање, здање је предато на коришћење Галерији савремене ликовне уметности у Нишу 1982. године. И данас је у њеном власништву, као изложбени простор „Салон 77“.[36]

Осим мезџида, до краја осамдесетих година прошлог века читава тврђава прошла је кроз велике конзерваторске подухвате, у којима је, од некадашњег стамбеног и војног комплекса, преуређена у парковску целину са уређеним стазама, зеленилом, споменицима и објектима културног садржаја.



1. Ниш, Бели-бегов мезџид изглед са севера 2017. године

2. Niš, Bali-Bejev Masjid, north appearance in 2017

[31] Током ових радова, који су вођени под надзором Народног музеја у Нишу, непосредно уз темеље мезџида нађени су остаци нишког града из V–VI века.

[32] Андрејевић 1996: 74.

[33] Овим радовима започета је финална фаза у уређењу здања, кроз његову ревитализацију.

[34] Јанић 1980: 194, 201.

[35] Јанић 1980: 193.

[36] Костић 2000: 12.

Извори

Андрејевић Б. 1981, *Бали бегова џамија у тврђави*, Документација, Завод за заштиту споменика културе Ниш.

Дунавъ, 1868–1869.

Рашић М. 1958, Библиотека *Из прошлости Ниша*, Народни музеј Ниш.

Stefani F. et all. 1901, *Il Diarii dio Marino Sanudo LVI*, Venezia.

Čelebija E. 1967, *Putopis. Odlomci o jugoslovenskim zemljama*, prir. H. Šabanović, Sarajevo.

Литература

Андрејевић Б. 1996, *Споменици Ниша*, Ниш.

Бојанић Д. 1983, *Градске четврти и знамените грађевине*, Историја Ниша I, гл. ур. Д. Милић, Ниш, 115–132.

Бојанић Д. 1985, *Пожаревац у XVI веку и Бали-бег Јахјапашић*, Историјски часопис XXXII, 49–78.

Ерен И. 1949, *Мидхат-пашина библиотека у Нишу*, Библиотекар: часопис за теорију и праксу библиотекарства 1–2, 32–34.

Зиројевић О. 1971, *Смедеревски санџакбег Али-бег Михалоглу*, Зборник за историју 3, 9–28.

Јанић Д. 1980, *Џамија у нишкој тврђави*, Рашка баштина 2, 193–202.

Костић Р. 2000, *Галерија савремене ликовне уметности у Нишу: 1970–2000*, Ниш.

Милићевић Ђ. М. 2006, *Краљевина Србија*, Београд.

Требјешанин Р. 1982, *Трагом српске књиге на територији југоисточне Србије до 1878*, Лесковачки зборник XXII, 269–302.

Ћирић Ј. 1984, *Урбани развој Ниша*, Историја Ниша II, гл. ур. Д. Милић, Ниш, 179–206.

*

Biščević V. 2006, *Bosanski namjesnici osmanskog doba 1463–1878*, Sarajevo.

Dobrača K. 2000, *Katalog arapskih, turskih, perzijskih i bosanskih rukopisa* I, Sarajevo.

Erünsal İ. E. 2008, *Ottoman libraries: a Survey of the history, development and organization of Ottoman foundation libraries*, Cambridge.

İbrahimgil Z. M. 2014, *Sırbistan'da Osmanlı Mimarisi Üzerine Genel Bir Değerlendirme*, Turkish Studies – International Periodical for the Languages 9–10, 657–666.

Lewis B. 1986, *Ahmad Midhat*, The Encyclopaedia of islam, I, eds H. A. R. Gibb, J. H. Kramers, E. Levi-Provencal, J. Schacht, Leiden, 289–290.

Osmani M. 2011. *XIX. Yüzyılda Niş Sancağı*, Bursa.

Rizaj S. 1970, *Ustrojstvo niškog ejaleta*, Врањски гласник VI, 305–314.

Sarinay Y. 2009, *Semendire livasi icmal tahrir defter*, Ankara.

Somel A. S. 1997, *Ottoman Islamic education in the Balkans in the nineteenth century*, Islamic studies 36/2–3, 439–464.

Milan N. Ranđelović
Fatma G. Oran

BALI-BEJEV MASJID AND LIBRARY IN NIŠ, FROM THE SACRAL TO THE SECULAR

In Serbia, where the Islamic culture was foreign until the late Middle Ages, nowadays there are few monuments of the Ottoman architecture that have retained their original function. Despite this, with a modified form and purpose, some of these edifices have continued to exist thus contributing to the history of the community in which they were built. One of such edifices is Bali-Bejev Masjid in Niš, a place of the formerly religious and today of the cultural congregation of the residents of this city. The great importance which this house of prayer used to have for the Muslims in Niš and the representative features of its architecture have contributed to the fact that the Ottoman authorities in the 19th century used it also as a library, i.e., a place where the literate people of Niš could gather, thus acquiring in addition to its spiritual function an educational function as well. The fact that the edifice has stood the test of time and has survived the changes after 1878 has enabled the local experts' community to become aware of the importance of the synthesis of the historical pedigree of this edifice and its architectural values and for this reason they have become keen on restoring it as an important city's toponym. Through a number of restoration and conservation endeavours carried out during the 1960's and the 1970's this was done over several phases until Bali-Bejev Masjid has regained, in a loose sense of meaning, the importance it used to have in the earlier period. With its innate architectural qualities and thanks to the historical circumstances which, considering it was a religious edifice, were unexpectedly favourable, today it represents one of the more important city toponyms in Niš. The evolution it has gone through, from a house of prayer and a religious and educational complex with a library to a modern gallery, constitutes a good example of the positive Ottoman heritage in Serbia that has survived to the present days and that contributes to the heterogeneity of the local cultural and historical heritage of this city.

*Ивана С. Женарју Рајовић**

Институт за српску културу
Приштина–Лепосавић

Зидно сликарство у цркви Светог Николе у Косовској Каменици**

* ivanazenarju@yahoo.com

** Рад је настао у оквиру пројекта *Материјална и духовна култура Косова и Метохије* (бр. 178028), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Апстракт: *У тексту је обрађено зидно сликарство у цркви Светог Николе у Косовској Каменици, његове тематске и ликовне особености. Црква је изграђена 1862. године, у јеку верске обнове у Рашко-призренској епархији. Осликао ју је дебарски зограф Аврам Дичић 1905. године, те је овај сликани програм најпознije његово дело које нам је данас познато. Овај живопис је значајан стога што доприноси атрибуцији и датовању других дела црквене уметности у Рашко-призренској епархији.*

Кључне речи: *зидно сликарство, Косовска Каменица, XX век, Рашко-призренска епархија, Аврам Дичић*

Косовска Каменица се налази у области познатој као Новобрдска Крива река, 27 km североисточно од Гњилана. У писаним изворима Каменица се помиње у XV веку, у књизи дужника новобрдског трговца Михаила Лукаревића, од 1433. до 1438. године, и 1455. године у првом турском попису области Бранковића. Такође, приложници из Каменице помињу се 1764. године у књизи приложника манастира Девича.[1] Село Каменица је првобитно било на другој локацији, на Робовачкој реци, где се и данас налази део Каменице. Након што су им Турци отели земљу, Срби су се померили на Криву реку, где су формирали ново насеље.[2] Од 1946. године село Каменица је среско место, а данас је град и средиште општине.

У центру Косовске Каменице налази се црква Светог Николе, подигнута 1862. године, у јеку верске обнове у Рашко-призренској епархији.[3] О томе сведочи запис над улазом у цркву, исписан новим правописом: „Дозволом земаљске власти храм је овај сазидан год. 1862. / Благословом Његовог Високопреосвештенства Архиепископа и Митрополита Рашко-призрен- / ског. Г. г. Нићифора овај је храм, уз припомоћ побожних хришћана, у унутрашњости достојно / лепим правосл.-хришћанским изображењима украшен. / Вечита слава свима прилагачима ове светиње! / У Каменици 8. Октомбра 1905. г.[4]

Црква Светог Николе је једнобродна, засведена полуобличастим сводом и покривена двосливним кровом. У обради ентеријера доминира троделна подела на олтарски простор, наос и припрату. Полукружна олтарска конха споља је тространа, док је од употребних ниша конструисана само она у северном делу олтара намењена вршењу проскомидије. Врло уски прозорски отвори и њихов мали број допринели су изразито мрачном ентеријеру цркве. У западном делу, над припратом, конструисана је и галерија, са високом, дрвеном решеткастом оградом таласасте структуре. У каснијим интервенцијама, на западној страни је дозидана затворена спољашња припрата. Она има правоугаону основу и троспратни звоник над улазом.

Црква Светог Николе је осликана 1905. године, са благословом рашко-призренског митрополита Нићифора. Аутор зидног сликар-

[1] Ивановић 1987: 463.

[2] Урошевић 2009: 24, 104–106.

[3] О верској обнови в. Василиев 1965: 9–11; Трајановски 1988: 63; Makuljević 2003: 385–405; Макуљевић 2005: 14–18; Макуљевић 2007: 147–175; Makuljević 2011: 213–227; Макуљевић 2012: 211–226.

[4] Сви приложнички записи који се односе на зидно сликарство писани су савременим говорним језиком, али писмом које представља евокацију црквенословенског. Натпис о изградњи је публикован и у: Ивановић 1998: 26.

1. Свети Никола, лунета над улазом у храм

1. Saint Nicholas, lunette above the entrance into the church



ства оставио је запис о свом раду у дну представе Светог Николе, над улазом у храм: „Прилаже Аврам Дичић зограф ис с. Тресанче Дибранец“.

[5] Василиев 1965: 188–189; Цветковски 2010.

АВРАМ ДИЧИЋ

Аврам Дичић (1840/44–1923), син и ученик чувеног Дича Зографа из дебарског села Тресонче, бавио се црквеним сликарством широм Балкана – како на тлу Македоније, тако и у Бугарској и јужној Србији.[5] У више наврата био је ангажован у Рашко-призренској епархији, те је тако 1870. године радио на осликавању цркве Успења

Богородице у селу Доње Кормињане.[6] Током 1875. године био је ангажован на поновном осликавању цркве Светих апостола у манастиру Пећка патријаршија.[7] Наредне 1876. године насликао је икону на којој је представљено Вазнесење Светог пророка Илије, која се налазила у цркви Светог Илије у Вучитрну, а данас се чува у манастиру Бањска.[8]

Радови Аврама Дичића и његових најближих ученика срећу се и почетком XX века у северозападним деловима Рашко-призренске епархије. У цркви Светог Николе у Штитарима код Новог Пазара иконе на иконостасу потписао је *Аврам Дичић са синовима Дебрелија*, у априлу 1902. године.[9] У Благовештењској цркви у Штиткову код Нове Вароши, у августу исте године, на иконостасу су се потписала *браћа Дичићи из Дибра, с. Тресанче*.[10] Пикторална поетика и иконографски обрасци упућују да су исти сликари радили зидно сликарство у цркви Светог Николе у Новом Пазару 1901. године, као и иконостасе у оближњим манастирима Кончулић и Врачево и цркви Светог Димитрија у Митровој Реци. Такође, велике сличности између иконописа у Штиткову и иконописа и живописа у цркви Светог Петра и Павла у поткопаоничком селу Луково, уочио је Слободан Раичевић.[11] И на самом југу епархије, у Сиринићкој жупи, нађене су сличности са празничним иконама које се налазе на иконостасу цркве Светог Николе у Штрпцу, за које нам нису познати ни аутор ни време настанка.

На то да се сви ови радови могу довести у везу са Аврамом Дичићем, упућује управо зидно сликарство у Косовској Каменици, настало 1905. године, као најпознији његово дело до сада познато. Осим препознатљивог ликовног манира, томе у прилог сведочи и већ поменути потпис сликара изнад улаза у храм. О томе да је Аврам Дичић почетком XX века био ангажован у Рашко-призренској епархији, говори и вест објављена у *Цариградском гласнику* 1902. године: „Сад, пред Митровдан, дође један мајстор [зограф] – Дибранац – мајстор Аврам, врло добар сликар, са препоруком Њ. ВПр. г. Нићифора да може свуда по његовој епархији радити.“[12] Сликар је био позван у време када је митрополит радио на уређењу приштинске цркве Светог Николе. Према овом наводу, он је тамо насликао десетак појединачних икона по наруџбини виђенијих Срба, а у сврху њиховог прилагања цркви. Даље се наводи: „Тако је сад наша црква напуњена лепим бројем светих наших православних икона, које су све у духу лепога нашег православља. [...] Не зна се да ли ће мајстор Аврам остати дуже код нас; ако остане, надамо се да ће нам сва црква бити исписана [...].“[13] Сва је прилика да су иконе које се помињу у чланку заправо зидне слике, које су у великој мери уништене 2004. године.[14]

Забуну око атрибуције свих наведених радова може створити презиме којим се сликар служио, као и недовољно познавање његовог приватног живота. Наиме, он се најчешће потписивао као Дичов, али се приликом рада у Вучитрну и Пећкој патријаршији служио презименом Дичовић. Дичић је презиме које је користио у последњој фази рада, пред крај живота, а које су користили и његови ученици. Остаје отворено управо и то питање ко су били његови ученици, односно сарадници, они који су се потписивали као браћа Дичићи, а чији се радови срећу и у Врањској епархији.[15] Познато је само да је Аврам Дичов имао сина Крсту, који се бавио сликарством и потписивао као Коста Аврамов Дичић, а који је живео до 1939. године.[16] Истраживање његових радова у црквама на југу Србије – у Сејацу (1902), Љиљанцу (1905), Горњој Љубати (1925) и Трговишту (1926) – указује на велике подударности у маниру оца и сина и коришћење истих иконографских образаца.[17]

[6] На осликавању цркве у Доњем Кормињану радио је у групи са зографима Зафиром, Тодором и Спиром, в. Женарју 2014: 283–284.

[7] Цветковски 2010б: 177–190.

[8] Цветковски 2010а: 148.

[9] Женарју Рајовић 2016а: 109–115.

[10] Област око Нове Вароши, која данас припада Милешевској епархији, ушла је у састав Рашко-призренске епархије 1894. године, што је била последица Берлинског конгреса, в. Дурковић Јакшић 2012: 206–211.

[11] Раичевић 2009: 220–221.

[12] Аноним, *Наши дописи*, Цариградски гласник, бр. 2, год. IX, 10. јануар 1903, 3. На ову вест први је указао Ивановић 2004: 173.

[13] Аноним, *Наши дописи*, Цариградски гласник, бр. 2, год. IX, 10. јануар 1903, 3.

[14] Уп. Павличић 2013: 222–230.

[15] Радови Дичића срећу се у Горњим Пунушевцима, Шаинцу и Светој Петки, в. Ћировић 2015: 33.

[16] Василиев 1965: 190.

[17] Ћировић 2015: 2.

ОСНОВНЕ ОДЛИКЕ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА

Програм зидног сликарства у Косовској Каменици је конципиран тако да прекрива све зидне површине, осим оних које се налазе испод галерије и нивоа сокла. У распореду сцена и фигура испоштовани су хијерархија светих личности, сакрална топографија храма и намена богослужбеног простора. Површине бочних зидова носе зидно сликарство развијено у две зоне – прву, са стојећим фигурама националних светитеља, и другу, са стојећим фигурама светих апостола, односно јеванђелиста. Трећа зона, која илуструје Христов страдални пут, заправо је смештена на своду, на чијем су средишту представљени ликови који се и уобичајено сликају на том месту у нововековним храмовима балканског културног модела.

Зидно сликарство у Косовској Каменици је обликовано у виду сведеног програма, у којем се наглашавају одређене идеје, иако је било довољно места за детаљније развијање циклуса и приказ знатно већег броја светитеља. Живописом доминира плава боја, која се јавља на готово свим сценама у виду позадине или неког њеног дела. Сликане сцене смештане су у правилне оквире црвене и беле боје. Зона сокла је прекречена а у наосу је прекривена дрвеним ламперијама. На галерији, где се на северном, јужном и западном зиду налази по једна сликана сцена, зона сокла је осликана флоралном декорацијом у црвеној и драперијама у плавој боји.

Иако настало 1905. године, зидно сликарство у Косовској Каменици одговара поетици зографског сликарства актуелног на Балкану у време верске обнове.[18] На почетку XX века ово сликарство је било статично, са наглашеном линеарношћу цртежа, скромном палетом боја и сведеном флоралном декорацијом. Традиционалност овог сликарства се огледа у чињеници да су приликом живописања осликаване све зидне површине. Традиционални наративни програми нису напуштени ни под утицајем патронажних механизама, јер је принцип традиционалности доминантан и у ктиторским подухватима.

У тумачењу програма и иконографије црквене уметности немогуће је заобићи механизме приложничке праксе, која је, заснивајући се на религиозним осећањима, обликовала предмете који припадају визуелној култури.[19] Ова пракса утицала је у Косовској Каменици на програм зидног сликарства, али и на процес изградње и обнове храма, изглед иконостаса и снабдевеност цркве потребним утварима. О утицају приложништва у Каменици сведоче сачувани приложнички записи испод одређених сликаних сцена или светитељских фигура. На западној фасади, где су изнад улаза насликане стојеће фигуре светитеља, испод сваке је остављен приложнички запис у сликаном оквиру. Тако сазнајемо да лик Свете Недеље „Прилаже Стојадин Станковић из с. Ваганеш“, архангела Михаила „Прилаже Таса Станковић“, архангела Гаврила „Прилаже Стојан Димитровић“, а Свете Варваре „Прилаже Наско Нисић“. Већ је поменуто да лик патрона храма, Светог Николе, „Прилаже Аврам Дичић зограф ис с. Тресанче Дибранец“.

У храму, испод лика Свете Петке стоји: „Прилаже Фила Стојановић и Младен Стојковић“, док испод лика Свете мати Ангелине пише: „Прилаже [...] Филић и Живко Анђелковић“. Приложнички записи остављени су и испод ликова Светих Козме и Дамјана. Тако испод лика Светог Козме стоји: „Прилаже Траико Арсић и Траико Царлић“, док испод фигуре Светог Дамјана пише: „Прилаже Пера Стојановић и Стоша Трајковић“. Такође приложничке записе срећемо и на галерији, где је записано да сцену Рођења Светог Јована: „Прилаже Васа за свога сина Косту из с. Царевце“, а сцену Ваведења Богородице: „Прилаже Боса Стојновићева за упокој душе свога оца Стојана и Траико Костић из с. Аиновце“.

[18] О зографском сликарству в. Makuljević 2003: 385–405. Почетком XX века традиционални зографски модел се постепено напушта у корист савременијих сликарских тенденција и историјског модела православног иконописа. Напуштање зографског манира поклапа се са интересовањем македонских сликара за профано сликарство, уп. Николовски 1976: 135–145. О овом моделу иконописа в. Макуљевић 2005: 25–29.

[19] О систему патронаже, приложништва и ктиторства у српској визуелној култури в. Макуљевић 2007а: 106–112; Лазић 2006: 611–659; Женарју 2016: 39–69.

ЗИДНО СЛИКАРСТВО У ОЛТАРСКОМ ПРОСТОРУ

Олтарска апсида носи уобичајену декорацију, те је у првој зони насликана Служба архијереја, док је изнад Богородица Шира од небеса. Приказивање истакнутих архијереја и литургичара хришћанске цркве у сцени Служба архијереја сведена је на избор од четири стојеће фигуре око Часне трпезе. Северно од трпезе налазе се Свети Григорије Богослов (ст҃ы҃н григорі҃а бг҃ослова) и млађи Свети Јован Златоусти (ст҃ы҃н їѡанн ꙁлатоꙋст), док су са друге стране Свети Василије Велики (ст҃ы҃н василі҃а вели҃кі҃) и Свети Атанасије (ст҃ы҃н а҃ѳанасі҃а). Сви су приказани фронтално, осим Светог Јована Златоустог, који је благо повијен ка трпези.

Сви десном руком благосиљају, а у левој држе текстове и одевени су у архијерејске одежде, оперважене златним рубовима. Одежде су у комбинацији црвене и плаве боје и састоје се од стихара, сакоса, омофора и епитрахиља са ресама, наруквица, крстова на грудима и надбедреника са кићанкама. Једино Свети Василије Велики нема надбедреник. Свети Григорије Богослов у руци има отворено Јеванђеље, на којем су исписане речи: „а҃ꙁр҃а҃~ / дно ѡ / престѣ / а҃ пре҂~ / и҃стѣй / пребл҃г҃~ / ослове / нићн...“ Свети Јован Златоусти у руци има развијени свитак, на којем је текст: „а҃ сот~ / ворѝ / вво / хлеб сей҃ / честное / тѣло“. И Свети Василије Велики има развијени свитак, на коме су речи: „л ѣ҆же бч҃а҃ши сей҃, честнꙋ҆ю кров / хр҃та твоегѡ“. На послетку, на Јеванђељу, које у левој руци држи Свети Атанасије, исписано је: „а҃ спо~ / добн / нас вл҃ко҃ / содер / ꙁновенї҃ / ем҆, неѡс~ / ѫждевшѡ /сѧтн...“

Часна трпеза, насликана на композицији Службе архијереја, има облик уобичајен у свим нововековним храмовима Рашко-призренске епархије и Васељенске патријаршије, у виду четвороугаоне плоче на једној каменој стопи.[20] На трпези се налазе бела индитија, декорисана црвеним флоралним мотивима, две упаљене свеће, затворено оковано Јеванђеље, путир и дискос са звездицом.

У темену апсиде налази се представа Богородице Шире од небеса (ши҃ршаѧ н҃бесъ), у типу знамења. Богородица је насликана потпојасно, наспрам златне позадине, док се између њене фигуре и Службе архијереја налазе усковитлани облаци. Има округли нимб, из којег избијају светлосни зраци, и одевена је у црвени мафорион, испод којег се виде рукави плаве хаљине, при чему су оба одевна предмета украшена златним рубовима. У складу са приказаним иконографским типом, Богородица обе руке држи раширене, а на грудима има медаљон, у којем је насликан Исус Христос Емануил. Представљен је као стојећа фигура, потпојасно, како благосиља обема рукама, у дугачкој белој туници, са црвеним појасом. Са обе стране Богородичине фигуре насликан је по један двокрили херувим.

У првој зони северног, јужног и источног зида олтарског простора налазе се стојеће фигуре ђакона. На северном зиду је Свети ђакон Прохор (ст҃ы҃й дїакон прохор), а наспрам њега, на јужном, Свети ђакон Никанор (ст҃ы҃й дїакон никанор). На источном зиду северно од Службе архијереја је Свети ђакон Роман (ст҃ы҃й дїакон ромаи), смештен изнад нише протезиса, у којој је насликан Христос, док је са друге стране Свети архиђакон Стефан (ст҃ы҃й а҃рхїдїакон ст҃ефан).

Сви ђакони су насликани као стојеће фигуре у трочетвртинском профилу и постављени наспрам тробојне позадине, којом доминира плава боја, а која је примењена и у сцени Служба архијереја. Сви су приказани у млађој животној доби и сви су, осим голобрадог Светог Стефана, приказани са нешто дужом смеђом косом и краћом смеђом брадом. Њихови стихари су декорисани флоралним мотивима, а на орарима је исписано: ст҃ ст҃ ст҃, чиме се визуелно указује на то да ђакон-

[20] Макуљевић 2008: 37. О Часном престолу в. Стевановић 1895: 16–18.



2. Исус Христос, ниша проскомидије

2. Jesus Christ, niche of the chapel of oblation

ске радње евоцирају служење анђела.[21] Иза Светог Прохора је бела драперија са црвеним цветовима, док је иза Светог Никанора драперија црвенкасте боје.

У ниши протезиса насликан је Исус Христос (ІС ХС), који благосиља пред Часном трпезом, на којој су путир, дискос са звездицом и две упаљене свеће.[22] Приказивање Христа у свештеничкој улози, како благосиља дарове, указује на њега као свештеника по реду Мелхиседековом, што потиче од идеје јерејства, која је наговештена у Старом завету (Исаија 53, 10), псалму пророка Давида (Пс. 110, 4) и описана у Посланици апостола Павла Јеврејима.[23] Ова идеја изражена је и у представи Исуса Христа Архијереја, која се јавља у темену нише проскомидије у цркви Свете Петке у Стражи.

У другој зони олтара цркве у Косовској Каменици остварен је старозаветни циклус, сачињен од сцена Жртва Аврамова, Гостољубље Аврамово, као и Жртве Каина и Авеља на тријумфалном луку. Приказивање старозаветних сцена у олтарском простору било је утемељено и у почетку вечерњег богослужења, које је посвећено сећању на историју Старог завета.[24] Старозаветне сцене носе евхаристолошко значење и представљају префигурације Христове жртве, Евхаристије и Тајне вечере, услед чега се и сликају у олтару.[25] Истовремено, Гостољубље Аврамово представља и старозаветну префигурацију Светог Тројства.[26]

Изнад олтарске апсиде, на јужној страни је представљена Жртва Авељева (жертва авелова), а наспрам ње, на јужној страни, Каинова жртва (жертва каинова). Обе сцене су конциповане на исти начин, сликане готово као у огледалу. У пустињским пејзажима су постављени зидани жртвеници и на њима распламсала ватра. Испред Авеља гори овца, док пред Каином гори сноп жита.[27] И Жртва Аврамова (жертва авраамла) компонована је као устаљено иконографско решење.[28] У пустињском пејзажу је представљен жртвеник, који понавља облик жртвеника из сцена које представљају жртве Каина и Авеља. На жртвенику седи наг Исак, са прегачом преко бедара, везаних руку. Над њим стоји Аврам, који је замахнуо ножем, а наспрам њега је анђео на облаку, који је спречио жртвовање. Анђео вуче Арвама за огртач и показује му на овна, који је роговима везан за дрво, које се налази у десном углу.

У највишој зони источног зида, изнад старозаветних жртава, налазе се Благовести Богородици. Композиција је решена тако да су фигуре Богородице и архангела Гаврила смештене око прозора који се налази у самом врху, непосредно испод свода. Архангел Гаврило је насликан са северне стране, окренут ка Богородици, са развијеним свитком у рукама. Богородица је такође приказана у стојећем положају, са свитком, на ком је текст, који представља наставак дијалога са архангелом. Са прозора се према њој спуша голуб Светог духа. Између њих се налази сто, на којем је затворена књига.

На своду олтара насликан је Бог Отац Саваот (ГД САВАѠ), смештен у оквир, у чијим се угловима налазе двокрили херувими. Господ је приказан потпојасно, са раширеним рукама, и одевен у белу хаљину са црвеним огртачем. Око главе има троугаони нимб, док је испред њега насликан мундус, уоквирен облацима. Иконографско решење којим се представља антропоморфна представа Бога Оца усвојено је у барокном сликарству, преко руске и украјинске уметности XVII века, као лик старца, Ведхи Денми, из визије пророка Данила.[29] Лик Бога Оца заузима најважнију позицију у организацији црквеног простора, уједно указујући на његову светост. Позиција лика Бога Оца над олтарским простором у спрези је и са тумачењем Евхаристије као приношења новозаветне жртве Богу.[30]

[21] Гоголь 1995: 6.

[22] Аврам Дичић је овакво решење применио још 1879. године у цркви Светог Николе у селу Вевчани, в. Женарју Рајовић 2016: 161.

[23] Смолчић-Макуљевић 2000: 697.

[24] Тимотијевић 1994: 73.

[25] Тимотијевић 1994: 86; Макуљевић 2008а: 80.

[26] Тимотијевић 1996: 301.

[27] О иконографији старозаветних сцена које се односе на Каина и Авеља в. Василиев 1976: 46; Медић 2002: 558–559.

[28] Василиев 1976: 48; Медић 2002: 561.

[29] Тимотијевић 1996: 297.

[30] Макуљевић 2006: 117.



3. Жр҃тва Аврамова, јужни зид олт҃арског пр҃остр҃ора

3. Sacrifice of Abraham, south wall of the sanctuary

Северно од централне фигуре Бога Оца налази се сцена која представља Сабор светих архангела, док је наспрам ње, са јужне стране, Гостољубље Аврамово. Сабор светих архангела (соборъ архангѣлски) представља архангеле на небесима, окупљене око медаљона са потпојасним ликом Христа Емануила. Средиште композиције заузима архангел Рафаил, који држи медаљон, док су поред њега архангел Михаил, са мачем у руци, и архангел Гаврил, са крстом у рукама. Сви архангели, осим Михаила, одевени су у ђаконске одежде. Представа Сабора архангела, као војске бестелесних сила, једна је од најчешће приказиваних из циклуса архангела у византијској и поствизантијској уметности.[31]

Гостољубље Аврамово, насликано на јужном зиду, представља комбинацију иконографских решења.[32] Три анђела са дугачким крстовима у рукама седе за трпезом. Према решењу из ерминије Дича Зографа, трпеза је постављена испред дрвета, у екстеријеру, у чијем се једном крају налази брдо. На трпези се налазе хлеб и посуде са јелом. Испред стола клечи Аврам, одевен у црвену хаљину. Анђеле гости Сара, која излази из куће, чија су врата отворена. Одевена је у плаву хаљину, са белом прегачом и марамом на глави.

ЗИДНО СЛИКАРСТВО У НАОСУ

Зидно сликарство у наосу је конципирано тако да прву зону заузимају стојеће фигуре српских светитеља, док су изнад њих, у другој зони, стојеће фигуре светих апостола. Прву зону северног зида заузимају стојеће фигуре Светог Симеона Мироточивог (ст҃ын симеон мироточивы), Светог Стефана Дечанског (стын стефан дечански), Светог кнеза Лазара (стын (...) лазаръ) и Светог краља Милутина (ст҃ын краль

31 Габелић 1991: 56.

32 Василиев 1976: 47.



4. Северни зид наоса *4. North wall of the naos*

[33] О иконографији у приказивању Светог Симеона в. Петковић 2000: 383.

ѥинлѧтнн). Сви светитељи су приказани у ентеријеру, осим Светог Симеона Мироточивог, који је постављен спрам неутралне позадине. Такође су сви насликани испред стола, изнад којег је прозор, док је иза њих драперија.

Свети Симеон Мироточиви је представљен као великосхимник, са моделом Студенице у левој руци, чиме се истиче његова ктиторска улога у оснивању овог манастира.[33] У десној руци држи свитак са речима молитве Светог Јоаникија Великог: „ѻγпов~ / анѣе / ѥоє / бц ѥон / н прн~ / вѣжнше / ѥоє“. Иако је до монашења био велики жупан, Свети Симеон се увек приказује као великосхимник, чиме се првенствено слави његов монашки подвиг.

Свети краљ Стефан Дечански насликан је са смеђом косом и брадом, у белом владарском орнату и са хермелинским огртачем, како у десној руци има скиптар, а у левој крст. На столу испред њега су затворена књига и перо, умочено у мастило, док је иза њега масивна бела драперија. У готово свим црквама Рашко-призренске епархије у којима се јавља лик Светог краља у зидном сликарству, светитељ је приказан са палмовом граном. Овај атрибут мученишта изостављен је само у цркви у Косовској Каменици, чиме је примарно наглашено његово владарско достојанство.

Свети кнез Лазар представљен је са дугом седом косом и брадом. На глави има круну, а одевен је у кратку тунику, декорисану



5. Свети Стефан Дечански, северни зид наоса

5. Saint Stefan Dečanski, north wall of the naos

флоралним мотивима, и хермелински огртач. У десној руци држи скиптар и крст, док у испруженој левој руци има небеску сферу. На столу испред њега је масивни запрестони крст, украшен листовима палме, док је иза њега бела драперија, са плавим цветовима. На месту где је предвиђен прозор налази се конструктивни део правог прозора. Кнез Лазар је најчешће приказиван како у руци држи своју одрубљену главу, чиме се представља иконографски тип декапитираног косовског страдалника, кефалофора.[34] Ипак, у Косовској Каменици, као и у цркви Светог Стефана у Великој Хочи, кнез Лазар је приказан са сфером у подигнутој десној руци, док у другој држи поменуте атрибуте.

Свети краљ Милутин носи плаво владарско одело, огртач и круну на глави. У десној руци држи скиптар, а у левој крст. Испред њега је сто, на којем је затворена књига, док је иза бела драперија, украшена црвеним цветовима. У раскошној владарској одежди

[34] Хан 1958: 69.

Светог краља Милутина насликао је и Костадин Крстев у Добротину, Димтирије Андонов Папрадишки у Станишору и неко из Дичићевог круга у Новом Пазару. Лик краља Милутина јавља се једнако и у иконопису на тлу Рашко-призренске епархије.

Наспрам поменутих српских светитеља, у првој зони јужног зида налазе се стојеће фигуре Светог Саве (сѵ҃тый сава г. архіепископ сербскі), Светог Арсенија (сѵ҃тый а҃рсенїй патрїа҃рх сербскі), Светог цара Уроша (сѵ҃тый царь оу҃рошь) и Светог Прохора Пчињског (сѵ҃тый прохоръ пчинскі). И овде су сви светитељи приказани у ентеријеру, осим Светог Прохора.

Свети Сава, сигниран као архиепископ српски, приказан је са дугом седом косом и брадом, у архијерејском орнату, са митром на глави. У десној руци држи запрестони крст, док у левој има дугачку архијерејску палицу са афронтираним змијама на врху.[35] На столу иза њега је масивна књига, док је изнад прозор. Свети Арсеније, сигниран као српски патријарх, одевен у архијерејски орнат, са митром на глави, у десној руци држи затворено Јеванђеље, а у левој архијерејско жезло. У ентеријеру, у којем је постављен, нема ни стола ни драперије, који се јављају на другим приказима. Инсистирање на легитимитету и континуитету Српске православне цркве свој визуелни одраз добило је сликањем Светог Саве и Светог Арсенија, уместо уобичајеног приказивања са оцем, Светим Симеоном.

Свети цар Урош је представљен као голобради младић у белом владарском орнату и хермелинском огртачу. На глави има круну, у десној руци скиптар, а у левој крст. На столу испред њега је небеска сфера, иза плава драперија. Иконографски тип по којем се слика цар Урош, као голобради младић у владарској одежди, представља одјек традиције о нејаком Урошу, која се рађа у XVI веку и наставља захваљујући патријарху Пајсију, који је саставио службу и житије цара Уроша 1642. године.[36]

Свети Прохор Пчињски је приказан у великосхимничкој ризи, са дугом седом брадом. У десној руци има крст, а у левој штап и дугачку белу бројаницу. Приказан је према иконографском обрасцу који се развијао у средњем веку и који је као такав био пренет и у нововековне сликарске приручнике.[37] Упутство за сликање Светог Прохора у скупини четворице јужнословенских пустиножитеља налази се и у непубликованом приручнику Дича Зографа.[38] Култ Светог Прохора био је наглашен у областима географски блиским Пчињском манастиру, у којем су похрањене његове мошти и који представља средиште његовог култа. Стога се његова стојећа фигура среће у Косовском Поморављу, у Каменици, где је насликан уз српске владаре, и у Доњем Кормињану, где је насликан на западној фасади.[39]

Другу зону северног и западног зида заузимају стојеће фигуре апостола, који су у истим сликаним рамовима груписани по двојица. У другој зони северног зида налазе се Свети апостоли Петар (стын а҃пл҃ петръ) и Матеј (сѵ҃тын є҃ѵ҃лнст матѳи), као и Марко (сѵ҃тын є҃ѵ҃лнст марко) и Андреј (стын а҃пл҃ андрѣа). У другој зони јужног зида насликани су Свети апостоли Павле (а҃пл҃ павєл) и Јован (сѵ҃тый є҃ѵ҃лнст їѡан), и до њих Лука (сѵ҃тый є҃ѵ҃лнст лѹка) и Симон (сѵ҃тый а҃пл҃ сѷмѡн). Свети Павле у десној руци држи мач, а у левој кутију са свицима, док јеванђелисти Јован, Лука, Матеј и Марко имају перо и затворено Јеванђеље. Андреј, Симон и Петар држе свитке, од којих је развијен само онај у Петровим рукама, на којем је исписано: „петръ / а҃пл҃ ін҃с҃ / хр҃тов“. Сви су одевени у једноставне хаљине и огртаче, у комбинацији црвене и плаве боје. Насликани су наспрам позадине, која је решена у виду два хоризонтална регистра. Две горње трећине су плаве боје, док је доња трећина сива.

35 О иконографији Светог Саве у XIX веку в. Женарју Рајовић 2017: 363–368.

36 Павловић 1965: 114; Петковић 2007: 112–113.

37 Грозданов 1983: 159–180; Макуљевић 2008а: 62–63.

38 Мутафов 2001: 276–277.

39 Женарју 2014: 298–300.

ЗИДНО СЛИКАРСТВО У ПРИПРАТИ

Прву зону северног зида припрате заузимају стојеће фигуре Светог Козме и Дамјана (сѓ҃ы и безсрєбрєнїцы козмꙗ и дамїан) у заједничком сликаном оквиру. Светитељи су приказани у ентеријеру, поред стола, на којем су приказани медицински инструменти. Обојица су са карактеристичним кутијама и прибором у рукама, који упућују на њихов позив. Ентеријером доминирају драперије у оба угла сцене, као и прозор, кроз који се види небо. Изнад њих, у другој зони су Свети апостоли Тома (сѓ҃ый а҃пл҃ѣ тома) и Вартоломеј (сѓ҃ын а҃пл҃ѣ вртоломеи), обојица са свицима у рукама, одевени у црвено-плаве комбинације хаљине и огртача.

Прву зону јужног зида припрате заузимају стојеће фигуре Свете Петке (сѓ҃а҃мь прєподобна петка) и Свете мати Ангелине (сѓ҃а҃мь прєпо҃добна мати а҃нгелі҃на), такође у заједничком сликаном оквиру. Светитељке у монашким ризама су насликане у амбијенту у којем доминирају црвене драперије и прозор. Света Петка у десној руци држи мученички крст и бројаницу, а у левој лист палме и свитак са речима: „вѣрꙋю / во є҆дн~ / наго / бг҃а / ѡ҃ц҃а҃ / вседе~ / ржн~ / тєлѧ, / творца /нб҃ѕ҃ / и҆ зємлн“. Света мати Ангелина у десној руци држи затворено Јеванђеље, док у левој има три атрибута: крст, палмову грану и бројаницу. Изнад њих, у другој зони су Свети апостоли Јаков (сѓ҃ый а҃пл҃ѣ ꙗ҆ков) и Филип (сѓ҃ый а҃пл҃ѣ филі҃п), који су, као и други апостоли, приказани са свицима у рукама и у истој врсти одеће.

Иако припадница Свете лозе деспота Бранковића, Света мати Ангелина је популарност стекла, пре свега, захваљујући женској побожности, и као мученица и чудотворица, приказује се у монашкој ризи. Популарност њеног култа у XIX веку може се поредити само са култом Свете Петке, са којом је и насликана у Каменици и Пасјану.[40] Њихово приказивање, којим се визуелно и идејно представљају као пандани, није необична појава у црквеном сликарству XIX века.[41] Њихово заједничко истицање, проистекло је из великог поштовања светитељки међу женама, пре свега према принципу родне идентификације, а истовремено је доприносило јачању оба култа.[42]



6. Света Петка и Света мати Ангелина, јужни зид припрате

6. Saint Petka and Saint Mother Angelina, south wall of the narthex

[40] Женарју Рајовић 2016: 180.

[41] Уп. Зарић-Ћировић 2010: 307.

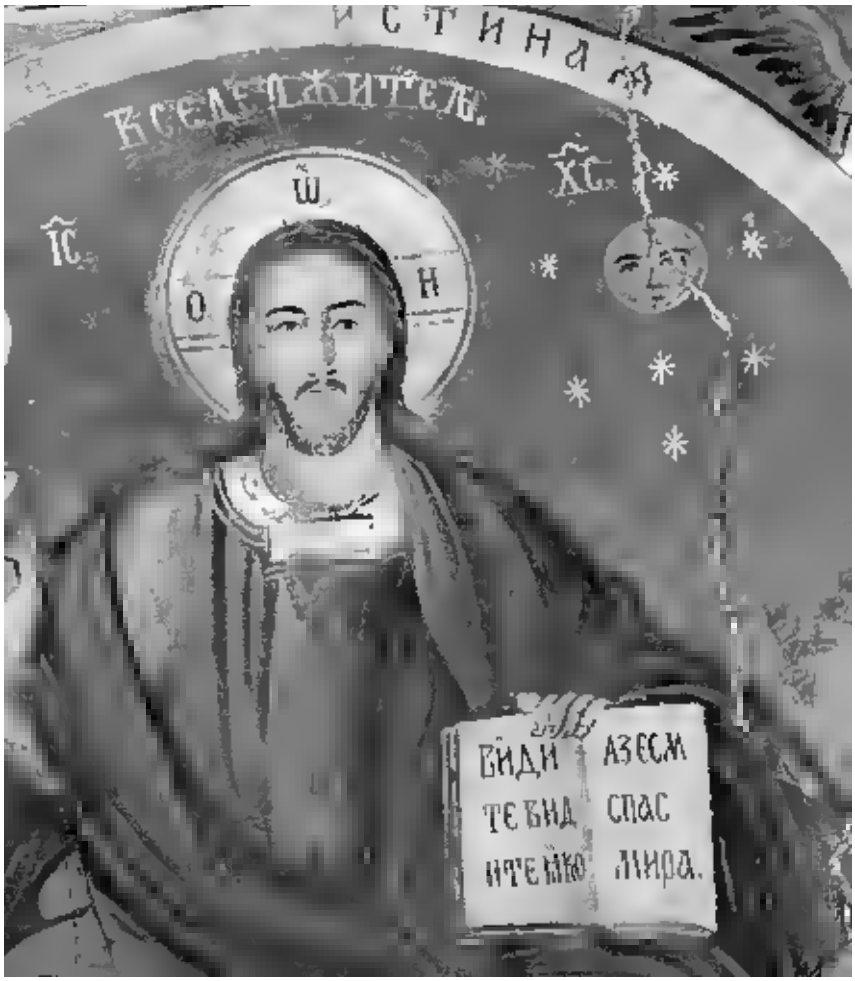
[42] Зарић-Ћировић 2010: 307–312.

Приликом осликавања цркве, осликан је и лук који повезује пиластре који деле наос од западног дела храма. У темену лука је насликан медаљон и у њему потпојасна фигура Светог пророка Исаије (пр҃рок исаїа). Јужно од њега приказан је Свети пророк Јеремија (пр҃рок їеремиа), док је на северној страни Свети пророк Илија (пр҃рок їлиїа). Свети пророк Исаија је приказан спрам плаве позадине, одевен у сиву хаљину, са црвеним огртачем. Лева рука му је савијена у лакту, а кажипрст показује ка небу. Пророци Јеремија и Илија су приказани на исти начин, као стојеће фигуре, са једном руком подигнутом и исписаним свитком у другој руци. На свитку Светог Јеремије стоји: „лобзаешн и продаешн / їѹдо, целѹеши ѝ нестиднѝ / шнсѧ“. Свети Илија је насликан у црвеној хаљини и свом карактеристичном огртачу, како у руци држи свитак са речима: „оученик хлеб прїе ли́ / по хлѣбѣ ѿлѹчаетсѧ, прода~ / нїю повѹамѝсѧ“.

[43] Уп. Зарић 2008: 120.

ЗИДНО СЛИКАРСТВО СВОДА НАОСА И ПРИПРАТЕ

С обзиром на то да у цркви Светог Николе у Косовској Каменици није конструисана купола, полуобличасти свод је добио декорацију која евоцира њено постојање.[43] Средишњи део свода у наосу заузимају Исус Христос Сведржитељ и Света Тројица, док су бочно смештене сцене које припадају циклусу Христових страдања. Ово сликарство идејно представља целину са сликарством у западном делу припрате, где је у средишту свода Свети Никола, окружен сценама Христових страдања.



7. Исус Христос Сведржитељ, свод наоса

7. Jesus Christ Pantocrator, vault of the naos

Христос Сведржитељ (ꙗ҃с х҃с вседержитєл) насликан је над предолтарским простором, како седи на облацима, у кружном пољу, смештеном у правоугаони рам. Одевен у црвени хитон и плави химатион, он десном руком благосиља, док у левој држи отворено Јеванђеље, на којем су исписане речи „вїдн / тє вїд / нтє ꙗко / аз єсмь / спас мїра“ (Јв. 8, 12). Око Христове главе налазе се Сунце и месец са звездама. На кружници, унутар које је насликан, исписан је текст: „азъ єсмь истинаѧ вы же грозднє“. Следећи логику имитације куполног простора, сликар је у угловима између кружног и квадратног рама насликао симболе јеванђелиста, у виду главе бика, орла, анђела и лава, са телом у виду затвореног Јеванђеља са крилима.

Јужно од Христа Сведржитеља налази се Тајна вечера, док је са северне стране Христос пред Пилатом (христос сѣдитъ од пилата). Тајна вечера је уобичајено конципирана приказом трпезе у ентеријеру.[44] У средишту правоугаоног стола седи Христос, окружен апостолима, а међу њима се не издваја Јуда. На трпези се налазе различите посуде, али је бојени слој оштећен, па се јасно уочавају само чаша и неколико малих кашика. Испред стола налазе се велика чинија и крчаг са вином, док над столом, са плафона виси светиљка. Иза Христа и апостола налази се зид са два прозора и белом драперијом у левом углу.

У средишту композиције Христос пред Пилатом налази се Христос у црвеној хаљини, са рукама свезаним на грудима. Окружен је римским војницима, четворица су иза њега, а један је испред и приводи га Пилату, који седи у десном углу. Пилат је смештен на трону са балдахинском конструкцијом, док под ногама има плави супеданеум. Представљен је као млађи човек, риђе косе, и са врло танким брковима. Одевен је у плаву хаљину и црвени огртач, а на глави има капу, из које извирује перо. Десном рукм показује ка Христу, док у левој држи скиптар. Сцена је смештена унутар зидина једног здања, иза чије ограде се виде тамно небо и чемпреси.

На неуобичајеном месту, на своду у западном делу наоса, насликана су Света Тројица (сѵ҃ѧѧ троица). На небесима седе Бог Отац (г҃дъ савлоѳ) и Исус Христос (ꙗ҃с х҃с), док је међу њима земни шар, а изнад њих голуб Светог духа (дх҃ъ сѵ҃тыи). Бог Отац има лик старца, дуге седе косе и браде, и троугаони нимб. Одевен је у сиву хаљину и црвени огртач. Христос је насликан у црвеној хаљини, са плавим огртачем. У левој руци држи затворено Јеванђеље, док у десној држи масивни крст, ослоњен о раме, чиме се указује на његову улогу искупитеља.[45] Тиме је истовремено исказана и идеја милосрдног Бога и економије спасења.[46] Између ликова Оца и Сина, изнад земног шара, насликан је голуб као симбол Светог духа и трећег лица Свете Тројице, од којег се радијално шире светлосни зраци.

Јужно од представе Свете Тројице је Молитва у гори (молєнне хр҃тово), док је на северној страни сцена Христос пред Аном и Кајафом (хр҃тос сѣдитъ ѿ анна и̑ каїафа). У сцени која илуструје Христову молитву на Маслиновој гори, Христос је приказан у првом плану, у средишту композиције. Одевен у црвени хитон и плави химатион, он у молитвеном ставу клечи на земљи, у врту, који је илустрован дрвећем иза његових леђа. Његов поглед је усмерен ка небу, где се налазе путир у светлосној мандорли и анђео у десном углу. Анђео стоји на облаку, у левој руци држи крст, а десном руком Христу показује ка путиру, што композицији даје евхаристијски слој тумачења.[47]

Устаљено иконографско решење примењено је у обликовању композиције Христос пред Аном и Кајафом.[48] Унутар архитектонских кулиса два војника приводе Христа. Он је још увек одевен у црвену хаљину и плави огртач и слободних руку. За столом испред њега седи записничар, који је управо на свитак исписао речи: „повн~ /

[44] У великој мери је оштећен бојени слој на овој сцени, укључујући и потпуно избледели натпис.

[45] Тимотијевић 1994: 83.

[46] Тимотијевић 1996: 294.

[47] Макуљевић 2006: 108.

нецѣ́ст / на сѧе / рт“. Ана је приказан како стоји иза записничара, као старац, дуге седе браде, са тзв. „раздвојеном капом“.[49] Он гледа супротно од Христа и рукама цепа своју одежду. Поред Ане седи Кајафа, други старац, седе браде, одевен у плаву хаљину и црвену кукуљицу. У левој руци држи свитак, док му је десна подигнута у знак негодовања.

Свети Никола (сты́н никола́ѣн чюдотворец) насликан је на своду припрате, фланкиран сценама Издајство Јудино (предани́е хр҃тово) на јужној и Пут на Голготу на северној страни. Представљена је стојећа, потпојасна фигура Светог Николе у архијерејској одежди, спрам плаве позадине у виду небеса. Десном руком благосиља, док у левој држи отворено Јеванђеље, са речима: „аз есмь / пастыр / добрїѝн / пастыр / добрїѝн / дюшю / свою по~ / лагает“ (Јв. 10, 11). Око његове главе, на облацима се налазе Исус Христос и Богородица. Христос десном руком благосиља, а у левој има затворено Јеванђеље, док Богородица у рукама држи епитрахиљ, усмерен ка светитељу. Претпоставља се да је до његовог инкорпорирања међу личности хијерархијски најзначајније у Небеском царству дошло услед чињенице да је Свети Никола био патрон храма, чиме је истакнута његова посредничка улога.

Издајство Јудино је представљено у врту, уз присуство већег броја фигура. У средишту је Исус Христос (ї҃с х҃с) у црвеном хитону и плавом химатиону, са раширеним рукама. Лево од њега је Јуда (юда), који га грли и целива, док је са друге стране војник, који га хвата за раме. Иза Јуде је војник са сабљом и дугачким копљем. Иза ове скупине су две мушке фигуре са капама, од којих један држи две бакље, а други, који стоји изнад Христа, у рукама држи уже. У доњем левом углу је Свети Петар, који је ухватио једног војника и према његовој глави замахнуо ножем, не би ли му одсекао ухо.

Пут на Голготу је илустрован епизодом у којој Христос посустаје под теретом крста, а помаже му Симон. Представљена је поворка у пустињском пејзажу. Христос је на земљи, изнемогао, док наспрам њега стоји Симон, који придржава масивни крст. Иза Христа су војници са сабљама и бичевима, од којих је један на коњу.

ЗИДНО СЛИКАРСТВО НА ГАЛЕРИЈИ

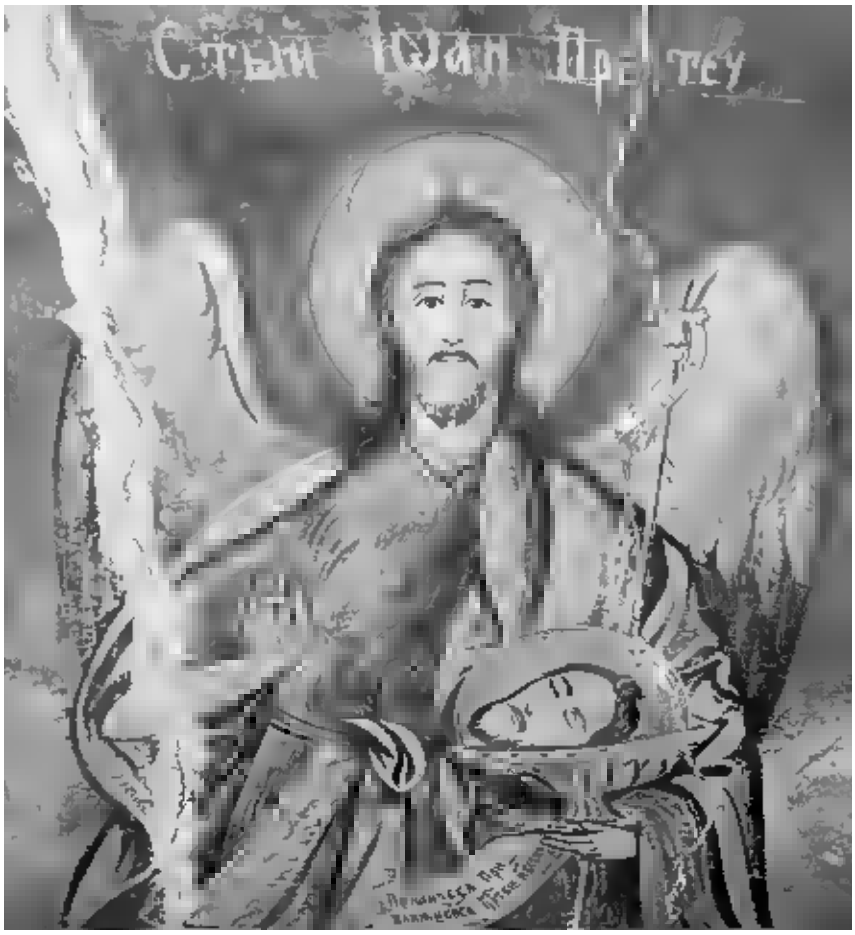
Зидно сликарство на галерији је идејно подељено у две целине, посвећене Богородици и Светом Јовану. У источном делу, на своду је насликан Свети Јован (сты́ и ѡѡа́н предтеч), окружен сценама Рођења (рж҃тво ѡанна пр҃теча) на северу и Усековања главе (ѹсѣкновенїе честныа главю ѡанна пр҃теча) на југу. У западном делу централни део свода заузима Богородица (мт҃р бж҃їа), окружена сценама Ваведења (вход (...) храмъ престыа в҃цы) на северу и Рођења (рж҃тво престы́а в҃цы́) на југу. Западни зид прекривен је сликарством којим је илустрован Покров Богородице (покровъ престыа в҃цы).

Свети Јован је насликан као потпојасна фигура, одевен у мелот од камиље длаке, са сивим огртачем. Десном руком благосиља, док у левој држи посуду са својом декапитираном главом. У истој руци држи и свитак и крст са развијеном траком. На траци су исписане речи: „се агнец бжии въ зелллан грехи мїра“ (Јв. 1, 29), док на свитку пише: „покантеса прн~ / блнжнвосѧ цр҃твїе нв҃есное“ (Мт. 3, 2). Позадину чине плаво небо и облаци. Ово иконографско решење, које приказује Светог Јована са крилима, као анђела пустиње и анђеоског весника Христовог оваплоћења, са својом главом у рукама и текстом из Јеванђеља по Матеју, устаљено у XVII веку, било је веома распрострањено на ширем балканском подручју у османској ери.[50]

[48] Василиев 1976: 153; Медић 2002: 607.

[49] Медић 2002: 607.

[50] Уп. Татић-Ђурић 1973: 46–50; Прашков 1985: 92; Ракић 1998: 68–69, 128–129.



8. Свети Јован Претеча, свод галерије

8. Saint John the Forerunner, vault of the gallery

Рођење Светог Јована Претече представљено је у ентеријеру, где у десном углу Јелисавета (ꙗелїсавєта) лежи на постељи. Једна девојка пред њу доноси тацну са понудама, док поред постеље клечи друга девојка над колевком, у којој лежи Свети Јован. У другом делу просторије, на столици седи Захарија (ꙁахарна) и пише на свитку. Иза Јелисаветине главе налази се прозор и на њему масивна бела драперија. Ентеријером доминира конструкција са два стуба.

Усековање главе Светог Јована подељено је на две целине. Са десне стране је палата, на чијем спрату седи Ирод за трпезом, у присуству двојице кнежева. Испред палате је Иродијада у царској одећи, која у рукама држи посуду, у коју војник ставља главу Светог Јована, чије тело лежи на земљи испред њих.

Представа Богородице на своду галерије насликана је у складу са иконографским типом Богородице Небеске Царице. Приказана је у плавој хаљини и црвеном мафориону, са рубовима оперваженим златним апликацијама. Статус небеске царице исказан је приказом владарских инсигнија, круном на глави и скиптром у десној руци. Истовремено, тај статус потврђен је и приказом Христа, који јој седи у крилу, одевен у владарску одежду, са круном на глави и небеском сфером у руци. Скиптар у руци Богородице насликан је са расцветалим врхом, што указује на Богородицу као Ружу која не вене, а што је било у складу са 3. и 7. икосом Богородичиног акатиста.[51]

Богородичино рођење понавља схему по којој је приказано и Рођење Светог Јована, али са обрнутим распоредом фигура. Ана (ѧнна) лежи на постељи са балдахинском конструкцијом, која је на десној страни композиције, док наспрам ње седи Јоаким (ꙗѡлкнмъ). Прилази јој девојка са тацном, док пред постељом клечи друга девојка, која држи малу Марију (марїѧ). Поред њих су бокал и посуда

51 Уп. Попова 2002: 45; Стошић 2003: 214.



9. Богородица Небеска Царица, свод галерије

9. Mother of God and Queen of Heaven, vault of the gallery

за купање, као и креветац. Иза Јоакима се понавља прозор, а кроз њега се виде облаци и три чемпреса. Такође ентеријером доминира конструкција са два стуба.

У сцени Ваведења приказан је тренутак ступања трогодишње Марије (ⷆⷯⷬⷂⷭ) у храм, која пружа руку свештенику Захарији, који је чека на самом улазу. Мотив прихватања Марије од стране свештеника тумачи се као препозавање будућег спасења Израела.[52] Иза ње насликане су три девојке, Јоаким (ⷪⷬⷯⷭⷦ) и Ана (ⷯⷬⷬⷭ), сви са свећама у рукама.

Покров Богородице заузима полукружну површину западног зида. У средишту композиције налази се предимензионирана фигура Богородице, која је одевена као Небеска Царица. Приказана је како лебди на облаку, са крилима, окружена светлосном мандорлом, из које радијално избијају зраци. У раширеним рукама држи омофор. Испод ње су две групе фигура, погледа усмерених нагоре.[53] Ова тема, резервисана за западни део храма још од њеног сликања у припрати Грачанице, у српске средине доспела је из Русије.[54] Крилата Богородица представља новину, која се у црквеном сликарству јавља у барокној иконографији XVII века, а која се често среће у зидном сликарству и иконопису Бугарске и источне Србије.[55]

ЗИДНО СЛИКАРСТВО НА ЗАПАДНОЈ ФАСАДИ

На територији Рашко-призренске епархије зидно сликарство је у XIX веку примењивано и на спољашњим зидовима храма, али је сачуваних примера веома мало услед изложености атмосферским утицајима. Овакви примери сачувани су само у храмовима који су у каснијим периодима претрпели измене у свом првобитном облику. У цркви Светог Николе у Косовској Каменици дограђена је спољашња припрата, услед чега је сачувана сликана декорација западне фасаде.[56]

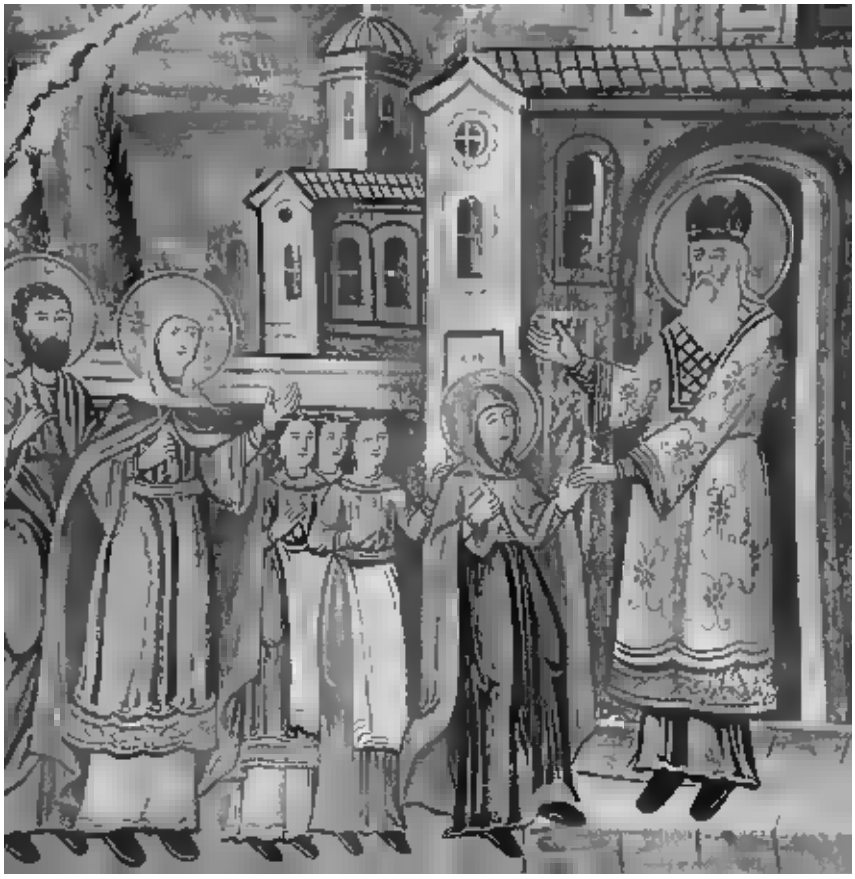
[52] Тимотијевић 1989: 124.

[53] О две варијације на тему Покрова Богородице у Рашко-призренској епархији в. Женарју Рајовић 2016: 188–189.

[54] Тимотијевић 1987: 122.

[55] Татић-Ђурић 1991: 123, 128.

[56] На исти начин сачувана је сликана декорација спољашњих зидова и у црквама у Доњем Кормињану, Штрпцу, Будисавцима и Беревцима, в. Женарју Рајовић 2016: 192.



10. Ваведење Богородице, северни зид галерије

10. Presentation of the Virgin, north wall of the gallery

У лунети над улазом у храм, у којој се налазе и подаци о изградњи и осликавању, насликана је стојећа фигура Светог Николе (сѵ̑тый нїкол мїрликійскиѧ чюдотворец), са чије обе стране су насликана још по два светитеља. Са северне стране налазе се Света Недеља (сѵ̑́а нд. недела) и архангел Михаило (архїстратиг мїха́ил), док су на јужној страни архангел Гаврило (архаг̑гл гаврїл) и Света Варвара (сѵ̑́а вр̑в. варвара).

Свети Никола је представљен спрам неутралне позадине, у архијерејском орнату. Десном руком благосиља, док у левој држи отворену књигу, на којој су исписане речи из Јеванђеља по Јовану (Јв. 10, 11). Као и на своду западног дела припрате, и овде су поред Светог Николе насликани Богородица и Исус Христос на облацима. Свети Никола је насликан у дубини лунете над улазом, на чијем полукружном врху поред имена светитеља стоји и записан датум: „1905. г. 22. септем.“. Као што је већ поменуто, унутар лунете, у доњем левом углу је сачуван и потпис сликара Аврама Дичића. Изнад лунете је записано: „сазидана 1862“, а испод лунете се налази запис о изградњи и украшавању цркве.

Свете Недеља и Варвара су представљене у владарском орнату, са круном на глави. Обе у рукама имају затворено Јеванђеље и крст. Као небески војници, архангели Михаило и Гаврило смештени су са обе стране улаза. Архангел Михаило, као предводник небеске војске, традиционално своје место налази управо у близини улаза као заштитник и чувар цркве. Сходно томе, представљен је у војничкој униформи, са мачем у десној руци и тасом и развијеним свитком у левој. На свитку је исписан текст: „вж̑ї̑й / воєвода / єсмь мєч / ношѵ̀ и / здѣ вхо~ / дащиѧ / со стра~ / хомь сблю~ / даю спо~ / бориствѵ̀ю / подлагаю (...)“.[57] С друге стране, архангел Гаврило, одевен у стихар, у рукама држи перо и свитак са текстом: „скорбн / трост / в рѵ̀цѣ / держѵ̀ и / пишѵ̀ на / онніа че~ / ловѣци / що нлѵ̀т / злам мн / сал, бню / и гоню / ѿ цркве“.[58]

[57] Уп. Медић 2002: 335.

[58] Уп. Василиев 1976: 141; Медић 2002: 335.

*

Иако настало 1905. године, зидно сликарство у цркви Светог Николе у Косовској Каменици уобличено је на основу литургијских потреба, које су условиле конкретна иконографска и програмска решења, и ликовно реализовано кроз пикторалну поетику зографског сликарства. Значајано је стога што доприноси даљем истраживању опуса Аврама Дичића и круга његових сарадника, те атрибуцији и датовању других радова црквене уметности у Рашко-призренској епархији.

Извори

Стевановић Х. Т. 1895, *Познавање цркве или обредословље*, Београд.

Аноним 1903, *Наши дописи*, Цариградски гласник, бр. 2, год. IX, 10. јануар, 3.

Литература

Василиев А. 1965, *Български възрожденски майстори, живописци, резбари, строители*, София.

Василиев А. 1976, *Ерминии, технологи и иконография*, София.

Габелић С. 1991, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд.

Гоголь Н. 1995, *Тумачење Божанствене Литургије*, Београд.

Грозданов Ц. 1983, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*, Скопје.

Дурковић Јакшић Љ. 2012, *Пљевља и манастир Света Тројица (Борба против расрбљавања до ослобођења од Турака 1912. године)*, Београд.

Женарју И. 2014, *Зидно сликарство у цркви Успења Богородице у селу Доње Кормињане*, Баштина 37, 281–306.

Женарју Рајовић И. 2016, *Црквена уметност XIX века у Рашко-призренској епархији (1839–1912)*, Лепосавић.

Женарју Рајовић И. 2016а, *Иконопис у цркви Светог Николе у Штитарима код Новог Пазара*, Милешевски записи 11, 109–115.

Женарју Рајовић И. 2017, *St Sava in the religious art of the Raška and Prizren Diocese in the last century of the Ottoman rule*, Ниш и Византија 15, ур. М. Ракоција, Ниш, 361–376.

Зарић И. 2008, *Зидно сликарство Саборне цркве Свете Тројице у Врању*, Саборни храм Свете Тројице у Врању, ур. Н. Макуљевић, Врање, 111–157.

Зарић-Ћировић И. 2010, *Женска приврата Николајевске цркве у Земуну*, Саопштења XLII, 299–318.

Ивановић М. 1987, *Црквени споменици, XIII–XX век*, Задужбине Косова, споменици и знамења српског народа, Београд–Призрен.

Ивановић М. 1998, *Натписи и орнаменти на надгробним плочама, иконама и звонима српских цркава на Косову и Метохији XIV–XIX/XX век*, Косовско-метохијски зборник 2, 13–36.

Ивановић М. 2004, *Прилози упознавању делатности сликара (зографа), дуборезаца, градитеља и донатора из Македоније на српским црквеним споменицима Косова и Метохије*, Вардарски зборник 3, 169–185.

Лазић М. 2006, *Ктитори и приложници у српској култури 19. и почетком 20. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, ур. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд, 611–659.

Makuljević N. 2003, *The „Zograp" Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830–1870*, Balcanica 34, 385–405.

Макуљевић Н. 2005, *Иконопис Врањске епархије 1820–1940*, Иконопис Врањске епархије, ур. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд–Врање, 11–42.

Макуљевић Н. 2006, *Црква Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште.

Макуљевић Н. 2007, *Одржавање и обнова вере: православни храмови у горњем Полимљу током новог века*, Милешевски записи 7, 147–175.

Макуљевић Н. 2007а, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд.

Макуљевић Н. 2008, *Црква Свете Тројице*, Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008, ур. Н. Макуљевић, Врање, 23–44.

Макуљевић Н. 2008а, *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, Саборни храм Свете Тројице у Врању, ур. Н. Макуљевић, Врање, 45–105.

Makuljević N. 2011, *Tanzimat i vizuelno kreiranje javnog identiteta u Bosni i Hercegovini*, Identitet Bosne i Hercegovine kroz historiju, Zbornik radova 2, Sarajevo, 213–227.

Макуљевић Н. 2012, *Полимље – Стари Влах – Санџак: црквена обнова и визуелна култура у другој половини XIX века*, Милешевски записи 9, 211–226.

Медић М. 2002, *Стари сликарски приручници*, II, Београд.

Мутафов Е. 2001, *Поглед врз двете ерминии на Дичо Зограф*, Зборник Средновековна уметност 3, 268–279.

Николовски А. 1975, *Некои аспекти за најдолната граница во примената на реалистичкиот метод во сликарство*, Бигорски научно-културни собири 1974–1975, Скопје, 135–145.

Павличић Ј. 2013, *Прилог познавању цркве Светог Николе у Приштини*, Косовско-метохијски зборник, 213–234.

Павловић Л. 1965, *Култови лица код Срба и Македонаца (историјско-етнографска расправа)*, Смедерево.

Петковић С. 2000, *О иконографији Светог Симеона Српског у доба турске владавине*, Стефан Немања – Свети Симеон. Историја и предање, ур. Ј. Калић, Београд.

Петковић С. 2007, *Лик Светог цара Уроша у српском сликарству XVI и XVII века*, Српски светитељи у сликарству православних народа, ур. С. Петковић, Нови Сад, 105–115.

Попова Е. 2002, *Богородица – Хестия*, Проблеми на изкуството 1, 41–50.

Прашков Л. 1985, *Български икони. Развитие, технология, реставрация*, София.

Раичевић С. 2009, *Црква Светих Петра и Павла у поткопаоничком селу Лукову*, Зборник радова Филозофског факултета у Приштини XXXIX, 211–222.

Ракић С. 1998, *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд.

Смолчић-Макуљевић С. 2000, *Хиландарска катапетазма монахиње Јефимије. Иконографија и богослужбена функција*, Осам векова Хиландара, Београд, 693–701.

Стошић Љ. 2003, *Појава иконарника у градовима и варошима јужне Србије почетком XIX века*, Вардарски зборник 2, 211–218.

Татић-Ђурић М. 1973, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, Зборник Народног музеја у Београду VII, 39–51.

Татић-Ђурић М. 1991, *Једна нова тема словенског барока*, Западноевропски барок и византијски свет, ур. Д. Медаковић, Београд, 123–136.

Тимотијевић М. 1987, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења XIX, 109–125.

Тимотијевић М. 1989, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 25, 95–133.

Тимотијевић М. 1994, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења XXVI, 63–90.

Тимотијевић М. 1996, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад.

Трајановски А. 1988, *Црковно-училишните општини во Македонија. Прилог кон историјата на македонските црковно-училишни општини од нивното основање до 70-тите години на XIX век*, Скопје.

Ћировић И. 2015, *Зографске радионице и зидно сликарство XIX века у храмовима Врањске епархије*, Проблеми на изкуството 4, 25–37.

Урошевић А. 2009, *Новобрдска Крива Река*, Приштина–Београд.

Хан В. 1958, *Прилог познавању иконографије кнеза Лазара*, Рад Војвођанских музеја VII, 63–74.

Цветковски 2010, *Живопис на Дичо Зограф и Аврам Дичов. Студии и прилози*, Струга.

Цветковски С. 2010а, *Иконите на Дичо зограф од црквата Св. Стефан во манастирот Бањска (Косово)*, Живописот на Дичо Зограф и Аврам Дичов. Студии и прилози, ур. С. Цветковски, Струга, 143–148.

Цветковски С. 2010б, *Живопис на Аврам Дичов во црквата Св. Апостоли – Пеќска Патријаршија*, Живописот на Дичо Зограф и Аврам Дичов. Студии и прилози, ур. С. Цветковски, Струга, 177–190.

Ivana S. Ženarju Rajović

WALL PAINTINGS IN ST NICHOLAS CHURCH IN KOSOVSKA KAMENICA

St Nicholas Church was built in the centre of Kosovska Kamenica in 1862, during the religious revival in the Raška-Prizren Eparchy. It was painted in 1905 by Avram Dičić, who was popular across the Balkans and was often engaged in the Raška-Prizren Eparchy between 1870 and 1876 and at the very beginning of the 20th century. The wall paintings in St Nicholas Church, as his last known work, are significant as a contribution to the attribution and dating of the other works of church art in the Eparchy.

Although created in 1905, the wall paintings in Kosovska Kamenica correspond to the poetics of the zographic religious art that was predominant in the 19th century. The painted program was designed to cover all wall surfaces except those below the gallery in the western part of the church. The painted scenes and figures were organized in accordance with the hierarchy of the saints, sacral topography and the purpose of the liturgical space.

The altar apse was decorated with an image of the Mother of the God and the Bishop's liturgy. Above the apse, there is a scene of the Annunciation to Mary. Figures of deacons are painted in the first zone of the altar, while above them there are scenes of the Old Testament Cycle. Representation of God the Father is placed on the altar vault. The side walls in the nave were pained in two zones, the first one with the figures of the national saints and the second with standing figures of the holy apostles. The third zone which illustrates the Passion of Christ was actually placed on the vault. The middle part of the vault was decorated with the images of Christ the Pantocrator, Holy Trinity, St Nicholas and St John. The wall paintings at the gallery are divided into two parts, one dedicated to the Virgin and the other to St John.

Ваљевска касарна на Илици**

*Владимир А. Кривошејев**

Народни музеј Ваљево, Ваљево;
Географски Институт „Јован Цвијић“
САНУ, Београд

Апстракт: *Почетком пролећа 2018. године, после процеса приватизације војне имовине, порушене су зграде најстаријег војног комплекса у Ваљеву, сграђеног 1885. године. Овај касарнски комплекс није био проглашен за културно добро, а до сада није био ни у фокусу историографских истраживања, сем фрагментарно, при обради других тема. Циљ рада је да се на једном месту синтетизују досадашња сиромашна сазнања из расположиве литературе и да се додатно прошире чињеницама из доступних историјских извора, те да се тако допринесе меморијалу заувек изгубљене баштине, али и иницира заштита других војних објеката у Ваљеву. У скаду с тим, у раду је презентована историја касарне, са тежиштима на њеном настанку у контексту почетка развоја Ваљева као гарнизоног центра и на различитим војним формацијама које су у касарни биле смештене, као и на историјским догађајима са којима је касарна била повезана.*

Кључне речи: *Ваљево, војска, касарна, болница, 5. пук, 17. пук, Живојин Мишић, Надежда Петровић, касарна „Кадињача“*

Почетком пролећа 2018. године, захваљујући медијима, подстакнутим кампањом вођеном од неформалне групе грађана,[1] јавност је сазнала да је у Ваљеву после приватизације војне имовине нови власник порушио једну од најстаријих до тада сачуваних касарни у Србији, подигнуту 1885. године – касарну „Кадињача“. Притом је неопходно да се нагласи да ова касарна деценијама уназад није привлачила пажњу:

– ни војске, као власника (а преко ње ни државе), која је пре више деценија престала да је користи за првобитну намену, стварајући тако предуслов за њено убрзано пропадање, да би је потом, не препознајући је као своју баштину, увела у вишегодишњу процедуру отуђења;

– ни локалне самоуправе, која је још од краја прошлога века, када је постало евидентно да касарна увелико губи изворну функцију, почела да размишља о могућим будућим наменама њене локације, тако да су се у различитим периодима појављивале идеје да се на том месту изгради нова гимназија, факултет са кампусом или спортско-рекреациони центар;

– ни грађана, који су, деценијама пролазећи поред ње, били неми сведоци њене девастације;

– ни локалних историчара, хроничара и публициста, којима касарна и њен историјат никада нису били у центру истраживања, већ су на њу, бавећи се другим темама, обраћали пажњу ретко и фрагментарно;

– и, на крају, ни регионалних и републичких служби заштите, које су је мимоилазиле, како због недостатка информација о историјским контекстима, тако и због минималистичке једноставности архитектуре све девастиранијих објеката; притом мора да се нагласи опште стање, по коме службе заштите у време пуног функционисања касарнског комплекса, а због крутости војне администрације и вишедеценијског стро-

* krisha@mts.rs, vladimir.krivosejev@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта *Војне формације у Ваљеву до Великог рата*, који се реализује у Народном музеју Ваљево.

[1] Једна од активности наведене неформалне групе је и покретање групе на друштвеној мрежи „Фејсбук“ – *Касарна 17. пука*: https://www.facebook.com/groups/544969482602066/.

гог односа према појму војне тајне, приликом рекогносцирања културних добара нису имале приступ многим војним објектима, те су они широм Србије остали неистражени, нерегистровани и незаштићени.[2]

Тек после 2014. године, са почетком обележавања стогодишњице Великог рата, када се додатна пажња струке, науке, власти и медија, а тиме и свеколике јавности, усмерава на догађаје, објекте и артефакте везане за тај историјски процес, и ова касарна постаје тема интересовања. Тада шира јавност сазнаје да је „Кадињача“ касарна из XIX века, да је у њој пред ратове 1912–1918. године био лоциран 17. пешадијски пук Дринске дивизије, да је током велике епидемије пегавог тифуса (као и пре ње) 1914–1915. године ту била смештена једна од резервних ратних војних болница,[3] што није било ни раније непознато у ограниченим стручним и научним круговома, али и да је управо у њој као болничарка радила и умрла од тифуса сликарка Надежда Петровић.[4] И док сада касарна улази у жижу јавности, војска је већ увелико приводила крају раније започети процес њене продаје, а Град Ваљево је усвојио нови регулациони план, којим је намена локације одређена тако да не условљава очување постојећих објеката који нису проглашени за културно добро. Тиме је свака иницијатива за даље постојање старих, сада већ потпуно девастираних касарнских зграда формално отежана, а фактички скоро онемогућена. Комплекс касарне је после неколико процена вредности и поновљених аукција продат 2017. године, а потом од стране новог власника и порушен током пролећа 2018. године, како би се отпочело са увођењем локације у намену за коју је купљена.

Овај рад има за циљ да на једном месту синтетизује сва досадашња сазнања о сада непостојећој касарни и да их додатно прошири новим чињеницама, и бар тако допринесе меморијалу заувек изгубљене баштине, и – ако се покаже за сходно – иницира настајање обимнијег дела посвећеног конкретној тематици, чиме би се допринело заштити других касарнских објеката у Ваљеву и Србији.

ПРВЕ ВАЉЕВСКЕ ВОЈНЕ ЈЕДИНИЦЕ

Прве војне формације нововековне српске државе су у Ваљеву лоциране 1862. године, у време кризе узроковане инцидентом на Чукур-чесми и бомбардовањем Београда. Тада је, настојећи да се што боље припреми за могући ратни исход, кнез Михаило иницирао стварање Добровољачког кора. Једна од његове две легије, тзв. „граничарска“, била је од краја јуна 1862. године, заједно са добровољачком војном болницом, стационирана у импровизованом кампу у Ваљеву.[5] Истовремено у Ваљеву је током 1862. године била смештена и једна пољска батерија народне војске. Док је током јесени, после смиривања тензија, добровољачки корпус распуштен, артиљеријска јединица народне војске је остала у Ваљеву и за њен смештај су, на основу наређења министра унутрашњих дела од 15/27. новембра 1862. године, подигнуте топовске шупе.[6] По свему судећи, оне су се налазиле на северном излазу из града, с друге стране речице Љубостиње, на путу ка Шапцу. Овој претпоставци иде у прилог чињеница изнета у документу о првом именовању варошких улица из 1897. године, где је забележено да тадашњи тзв. Главни сокак убудуће носи име Улица краља Александра (данас Улица војводе Мишића), а да се он протеже од „ћуприје на Колубари“, у центру вароши, па право на север, до „шупа војни преко Љубостиње“.[7]

После завршетка српско-турских ратова 1876–1878. године Ваљево је постало место стационирања и једна формација стајаће војске Дринског артиљеријског пука. Ту су лоциране и две од осам припадајућих батерије,[8] вероватно на локацији поменутих „шупа војни“, као и штабна команда, чиме Ваљево почиње да се развија и као штабно

2 Слично, када је реч о првој болници у Ваљеву в. у: Кривошејев 2018.

3 В. између осталога: Кривошејев, Лазаревић-Илић 2015 и Недок 2017.

4 В. Кривошејев, Јованов 2016 и Кривошејев 2018.

5 Nedok, Krivošejev 2017 и Кривошејев, Недок 2018.

6 Совјет бр. 520–1862. Београд: Архив Србије; 1862, према: Перуничић 1972 : 820.

7 Кривошејев 2012: 188.

8 На основу увида у државне календаре са шематизмом Кнежевине Србије од 1876. и даље (систематизовано у: В. Кривошејев, *Војне формације у Ваљеву до Великог рата*, рукопис).

место. До наредних, кључних промена је дошло 1883. године, када краљ Милан спроводи темељне војне реформе. Једним од три новодонета војна закона, *Законом о формацији целокупне војске*,[9] територија Србије је подељена на пет дивизијских области. Ваљево је, захваљујући свом геостратешком положају, постало седиште Дринске дивизијске области и место лоцирања њеног командног кадра и дела оперативних јединица. Поред нове команде и већ постојеће артиљеријске јединице, у Ваљеву је лоцирана и пешадија, различита дивизијска слагалишта (убојно, интендантско, санитетско, артиљеријско, касније и инжењеријско), као и пратеће формације, попут возарског ескадрона, болничарске чете, војне болнице, а касније и војне марвене болнице.

Током наредних деценија, до почетка ратова 1912–1918. године, на рубовима тадашњег урбаног језгра Ваљева биће формирана четири војна комплекса. Први је онај већ постојећи, развијен око места поменутих „топовских шупа“, на северној страни Ваљева, на путу ка Шапцу. Његов развој је почео још 1836. године, када је за потребе државних магацина реконструисана кула Ненадовића (подигнута 1813, а запаљена 1815. године),[10] а настављен 1862. године, изградњом још једног додатног магацина и његовим повезивањем са кулом, као и изградњом „топовских шупа“.[11] Ту ће се после 1883. године развити велики складишни комплекс Дринске дивизије, у оквиру кога су били и ресурси за смештај возарског ескадрона, а потом и касарна болничарске чете.[12] После Другог светског рата на овом потезу, уз мање, фрагментарно задржавање старих објеката, формирана је касарна „Жикица Јовановић Шпанац“, данас „Војвода Живојин Мишић“. Други војни комплекс је почео да се формира 1885. године, на западној страни Ваљева, на путу ка Лозници. То је пешадијска касарна на Илици, којој је посвећен овај рад.

Трећи комплекс је био на брду Крушик (Крушици), на североисточном делу тадашњег Ваљева, а нешто источније од првопоменутог комплекса. Он је формиран после нових војних реформи из 1897. године, када батаљони прерастају у пукове и када се повећао број пешадијских јединица у Ваљеву, те се показала потреба за још једном пешадијском касарном. Њена изградња је постала императив за опстанак Ваљева као значајног гарнизоног центра,[13] будући да су постојале идеје, а видећемо даље и конкретни кораци, да се највеће јединице, као и команда, преместе из Ваљева у Шабац. На томе су инсистирали и поједини виши официри, будући да је пограничи Шабац тада био место са развијенијим друштвеним животом него Ваљево.[14] Зато је останак војске у Ваљеву зависио од уступања адекватне општинске парцеле за нову касарну, што није било спорно, али је проблем представљала могућности за њено снабдевање водом. Тај проблем је решен и касарна је саграђена 1899. године.[15] Она је била знатно оштећена у септембру 1944. године, током борби за ослобођење Ваљева у Другом светском рату, а по ослобођењу је порушена до темеља.

Четврти војни комплекс је почео да се развија на крају прве деценије XX века. Био је то велики павиљонски комплекс артиљеријске касарне, у источном делу града, на путу ка Београду. Како смо већ видели, артиљерија је у Ваљеву била присутна од 1862. године, као и после реформи 1883. године, и, по свему судећи, била је смештена у оквиру првог наведеног војног комплекса. Међутим, 1895. године, од када се, како ћемо даље видети, у Ваљеву повећава број пешадијских јединица, из Ваљева се премештају све ту распоређене батерије, а штаб Дринског артиљеријског пука прелази у Шабац.[16] До поновног доташирања артиљерије дошло је 1908. године, када се штаб пука враћа у Ваљево, где те године стиже прво један, а 1910. и други дивизион са три батерије,[17] што је иницирало изградњу артиљеријске касарне. Од више различитих павиљона овог касарнског комплекса данас је сачуван само један, и коме је смештена средња медицинска школа.

[9] *Службени лист војни*, 31. 1. 1883.

[10] Архив Србије, КК XXXVII, 1198, 1319 и ЗМП 4763; в. и Кривошејев 2012а: 17–18.

[11] Архив Србије, Совјет бр. 442-1915 и 520-1862, према Перуничић 1972: 818 и 820; в. и Кривошејев 2018а: 85.

[12] Магацини, као и касарна болничарске чете, виде се на више фотографија које је 1914. у Ваљеву снимио холандски лекар др Аријус ван Тинхове (Koninklijke Bibliotheek, сиг. 1940b4), а изградњу касарне болничарске чете 1905. године, од материјала са старих објеката возарског ескадрона, помиње у својој аутобиографији др Милан Пецић (Архив САНУ, бр. 13354).

[13] О економском и развојном значају присуства војске за град, в. даље у тексту.

[14] Мишић 1985: 188.

[15] Павловић 1929 и Ранковић 2003: 78–80.

[16] *Календар са шематизмом Краљевине Србије за 1896. годину*.

[17] *Службени лист војни*, 1. 1. 1908: 3 и 7, *Службени лист војни*, 4. 11. 1908: 2, *Службени лист војни*, 22. 11. 1908: 3 и *Календар са шематизмом Краљевине Србије* за 1909. и *Календар са шематизмом Краљевине Србије* за 1911. годину.

Поред наведене четири војне целине на градској периферији, у самом граду је било и других објеката војне намене. Тако се Дринска војна болница налазила у центру града, у изнајмљеној (касније, по свему судећи, откупљеној и реновираној) механи поред кафане, потом хотела „Секулић“.[18] Током прве деценије XX века, када развој Ваљевског гарнизона достиже врхунац, у центру града, у Улици краља Александра (данас у Улици војводе Мишића) саграђена је и репрезентативна, и данас постојећа, зграда команде Дринске дивизије. Логично је да се претпостави да је у тренуцима док нису били подигнути адекватни војни објекти, као и када су деташиране нове јединице, војска била смештена у логорима, а да су за мање формације и команде закупљиване приватне зграде.[19]

КАСАРНА НА ИЛИЦИ

На самом почетку спровођења великих војних реформи 1883. године из Ужица је у Ваљево упућен 5. пешадијски батаљон краља Милана, и то не цео, већ само његове две чете,[20] што је вероватно било условљено недостатком адекватног простора за смештај војске. Због тога су пешадијске чете током 1883. и 1884. године у Ваљеву биле смештене под шаторима, у војном кампу лоцираном на брду Крушик, где је било и пуковско збориште,[21] и то само до почетка зиме, да би се потом враћале у Ужице на зимовник. На то указује и новинска вест, објављена у листу *Гласоноша* 19. априла (1. маја по грегоријанском календару) 1885. године: „5. батаљон Краља Милана, који је презимио у Ужицу, долази у Ваљево 26. овог месеца где ће стално остати.“[22] Како видимо,



1. Сет панорамских разгледница Ваљева из прве половине XX века, са касарном на Илици (из збирке Народног музеја Ваљево)

1. Set of panoramic postcards of Valjevo from the first half of the 20th century, with the military barracks in Ilidža (from the collection of the National Museum Valjevo)

[18] Кривошејев, Недок 2018 и Nedok, Krivošejev 2017.

[19] Што је била пракса тога времена. Већ смо нагласили да се ваљевска војна болница налазила у старој механи; тако је, нпр., у *Службеном војном листу* од 28. 10. 1892. објављена информација да се штаб Београдског дунавског артиљеријског пука пресељава „у кућу госпође Јелене Ђермановић“. А праксу логоровања војске, док нема касарне, видимо на примеру болничарске чете, Кривошејев 2018а, а када нема довољно места у касарни, видимо на примеру 17. пука 1905. године (више даље у тексту).

[20] *Календар са шематизмом Краљевине Србије за 1884. годину*, који приказује стање затечено током друге половине претходне, 1883. године; ту, у одељку посвећеном војсци, пише да се у Ваљеву налазе две чете 5. батаљона краља Милана; у *Календару са шематизмом за 1885*. нема назнака да се у Ваљеву (током друге половине 1884) налази и једна пешадијска јединица, али то може да укаже и на могућност да се те године пешадија из Ваљева вратила у Ужице на зимовање (в. даље) пре прикупљања података за шематизам; у *Календару за 1886.* стоји напомена: „Шематизам војне струке није се могао приредити због рата“ (српско-бугарског, из новембра 1885), али, како ћемо даље видети на основу цитиране вести из *Гласоноше*, 5. батаљон се из зимовника у Ужицу вратио у Ваљево у пролеће 1885. године; а у





2–3. Детаљ са катастарског плана Ваљева из 1926. године (Катастар непокретности Ваљево) и авио-снимак из 2012. године (ГеоСрбија)

2–3. Detail from the cadastre plan of Valjevo from 1926 (Cadastre of the Real Estate Valjevo) and an aerial photo from 2012 (Geo Srbija)

Календару са шематизмом за 1887 (са стањем из 1886) види се да је у Ваљеву лоциран један други батаљон, 6. пешадијски батаљон краља Карола.

[21] Мишић 1985: на више места. На том месту је 1899. године сагрђен поменути трећи војни комплекс.

[22] *Гласоноша*, бр. 17, 19. април 1885: 3.

[23] Илица, на турском језику бања; поток који је настајао од извора и који се уливао у Колубару, уцртан је на старим аустријским војним картама из 1789. године, где је означен баш именом Илица. Поред тог извора је половином седамдесетих година XIX века Јозеф Ајхингер направио прво своју пивару, а потом јавно купатило. Део брда Брђани изнад те пиваре (друга, старија је била нешто узводније уз Колубару, на њеној супротној обали), купатила и касарне је раније називан Митровића, а потом Ајхингерово брдо (данас је то део парк-шуме Пећина). Ту је и касније постојало мање врело са језерцетом, све до тридесетих година XX века, када је усахло после каптаже извора за потребе новог водовода, в. Кривошејев 2012: 99, 153. У првим ваљевским новинама *Гласоноша*, бр. 19, 26. април 1885: 1, у рубрици „Научне цртице“, врело Илица се помиње као извор могуће минералне воде са језерцетом, из кога „избијају многи клобуци на површину“.

[24] Најранија датирана је путовала 1908. године.

у овом чланку је наглашено да ће приспели батаљон сада у Ваљеву „стално остати“. Такво очекивање је било засновано на чињеници да је нешто више од месец дана раније отпочела изградња прве ваљевске касарне, управо оне порушене 2018. године – касарне „Кадињача“.

Касарна „Кадињача“ налазила се западно у односу на центар града, непун километар удаљена од њега, испод јужног дела брда Брђани, уз леву обалу Колубаре, на путу ка Лозници. Тај део Ваљева се зове Илица, по извору који је ту постојао све до тридесетих година XX века.[23] Изглед касарне је приказан на више разгледница Ваљева насталих пре и после Великог рата[24] (в. сл. 1), као и на катастарском плану из 1926. године (в. сл. 2). Упоређујући те приказе са стањем пре рушења, видљивим на авионском снимку (в. сл. 3), уочава се да и, поред тога што је између времена настанка најстаријег и најмлађег предлошка протекло више од једног века, у грађевинској структури видљивих касарнских објеката није било већих разлика – она је пред рушење остала више-мање непромењена у односу на стање са почетка XX века. Скоро сви објекти су и даље постојали, с тим што се на ави-

[25] С тим што се на његовом месту на снимку са почетка XXI века види нешто већи објекат него што је био током прве половине XX века.

[26] С тим да средњи од њих не постоји почетком XXI века, будући да је на том месту подигнут знато дужи магацин.

[27] Драшковић 1987: 238.

[28] *Гласоноша*, бр. 7, 12. март 1885: 3.

онском снимку види и неколико дугачких магацина са северне стране, подигнутих после Другог светског рата.

Како се из датих прилога види, касарна је била павиљонског типа. Њен главни део су чинила четири једноставна, приземна, дугачка павиљона, лоцирана уз Улицу мајора Илића (раније Лозднички пут), међусобно раздвојена и распоређена у облику широког ћириличког слова П. Иза њих, а на средини парцеле, налазила се једна нешто мања зграда, у облику ћириличког слова Н, а четири још мања објекта су постојала у дубини касарнског плаца. Један се налазио тик иза једне од главних зграда,[25] а три мања су била неправилно распоређена дуж западне и северозападне ивице парцеле.[26]

ИЗГРАДЊА КАСАРНЕ НА ИЛИЦИ

Градња касарне је започета у време када је Ваљево већ постало снажан командни гарнизони центар, на самом почетку пролећа 1885. године. На тај догађај указује хроничар старог Ваљева Радован Драшковић, који је забележио: „Још шездесетих година (XIX века; напомена В. К.) Ваљево је имало известан део војних јединица, али оне су становале по приватним кућама. Тек 11. марта (по јулијанском календару; по грегоријанском 23. марта; напомена В. К.) 1885. године положен је темељ касарне за 5. батаљон који се налазио у Ваљеву. То су она четири павиљона која и данас постоје на путу за парк на Пећини.“[27] Основни извор за ову кратку напомену је поменути ваљевски лист *Гласоноша*, који је 12/24. марта 1885. објавио следећу вест:

„Радујемо се што можемо да забележимо још једну више племениту појаву у Ваљеваца. Јуче, у 9 часова пре подне, положен је темељ касарни за V батаљон, која се гради о трошку становника овога округа. У речено време скупили су се на лицу места: цео овд. официрски кор, окружни начелник, председник окр. суда, председник општине са кметовима и одборницима, и још многи чиновници и велики број грађана. Пошго су г. г. свештеници очитали сходну молитву Богу, положен је камен темељу. У тај камен стављен је и овај споменак: ’У време владања Његовог Величанства краља Србије Милана I (Обреновћа IV), његове супруге краљице Наталије и сина им престолонаследника краљевића Александра, сазидаше се ова 4 дома (куће) за стан (касарну) V батаљона српске војске, у 1885. години по рођењу Христову. Овај батаљон, за одлично држање у ратовима са Турцима вођеним 1876. и 1877. године, почаствован је називом: батаљон краља Милана I. Стан му зида мајстор Димитрије Глигоријевић добровољним прилозима становника ваљевског округа, у Ваљеву 11. марта (23. марта по грегоријанском календару; напомена В. К.) 1885. год, за сто и тринаест хиљада динара.’ Пошто је све то урађено, онда наста изобилна част; ту беше изобиљно: разна јестива, пића, остале ђаконије. Ова грађевина, кад се доврши, биће највидљивији и најлепши знак љубави Ваљеваца према храброј српској војсци. А да ће она бити израђена правом неимарском вештином, јамчи нам име њевог неимара Србо-Македонца Дине са својих 30 другова све Срба из Македоније, вичних људи тому послу; а предузимач је грађевине наш уважени грађанин Јаков Михајловић.“[28]

Како из цитиранога текста видимо 11/23. марта 1885. године је положен камен-темељац за касарну, са посебним споменом да се касарна гради „добровољним прилозима становника ваљевског округа“. Нешто више од месец дана касније (18/30. априла) „одбор општине ваљевске у својој седници решио је да за разрез прireза за грађење касарне, који се има од грађана овдашњих покупити, саставе и направе

распоред председ. општ. суда са одборницима Јосипом Драгојловићем, Јаковом Ковачевићем, Срећком Михаиловићем, Милојком Тадићем и Стеваном Теодосићем, и то што скорије."[29] А седам дана касније, 26. априла 1885. године у листу *Гласоноша* објављено је обавештење о томе да је „овд. општински суд издао следећу објаву: Суд општински са одбором распоредио је прирез за грађење касарне у овој вароши, на грађане ове општине; и како се новац од овог прireза има послати начелству, по захтеву његовом, до конца ов. мес. непремено, то суд општински позива све грађане ове општине, коју су прошлога данка у петој класи, па до тридесете били, да донесу припадајући распоређени прирез и општинском суду плате до 30-тог овог месеца."[30]

Како видимо из наведених новинских вести, изградња касарне није започета новцем из државног већ из општинског буџета, из дела пуњеног посебним наменским парафискалним наметима. При томе мора да се има у виду да лоцирање гарнизона у вароши није било само ствар престижа, већ је отварало и додатне развојне могућности везане како за широк спектар различитих колективних и појединачних трошкова, које ће припадници војске убудуће имати у вароши, тако и за нове државне инвестиције.[31] А логично је да се претпостави да су убрзо по увођењу у функцију започела и државна улагања у објекте касарне на Илици. Како смо из цитираног новинског чланка у *Гласоноши* видели, 1885. године је започела изградња „4 дома (куће) за стан (касарну)", а могли бисмо претпоставити да су остали мањи објекти (који се уочавају на горедатим прилозима) грађени накнадно, о државном трошку. На ту претпоставку указује и вест из *Малих новина* из 1890. године, да је министру војном одобрено 3.425 динара „на израду спољних прозора на касарнама у Ваљеву", уз новинарску опаску „да скупих ли прозора",[32] као и објаве из *Службеног листа војног* о издвајању средстава за различите радове, како у оквиру касарне, тако и за изградњу војних објеката на другим локацијама у граду.[33] Међу објектима који су грађени, била је и „пешадијска шиљбокана" (стражара), „једна зграда за апарат дезинфекциони", проширен је и војни затвор, а забележено је да је од 1. јануара 1891. године отворена и официрска читаоница и касина.[34]

Како смо из наведене новинске вести видели,[35] касарна на Илици је почела да се гради 1885. године наменски – за 5. батаљон краља Милана, чије чете су још 1883. године деташиране у Ваљево, али су због непостојања касарне зимовале у Ужицу. Међутим, по свему судећи, када је градња касарнских зграда довршена, у њих ће се уселити друга војна јединица.

ЛОЦИРАНЕ ВОЈНЕ ЈЕДИНИЦЕ

Видели смо да се 5. батаљон, после зимовања у Ужицу, у Ваљево вратио у пролеће 1885. године, непосредно после постављања каменатемељца за касарну, баш у време доношења општинских одлука о прикупљању средстава за градњу касарнских зграда. Чекајући завршетак изградње, вероватно је био смештен у привременом логору на Крушику. Логично је да се претпостави да четири велике зграде нису могле бити завршене пре краја те 1885. године. У међувремену, током новембра исте године, вођен је краткотрајни, неуспешни рат са Бугарском, а по његовом завршетку је дошло до нових премештања јединица. Ако је градња касарне завршена наредне, 1886. године, што је реално, нови формацијски распореди су довели до тога да у њој не буде смештен 5. батаљон краља Милана, који је поново био лоциран у Ужицу, већ 6. батаљон краља Карола, који ће у Ваљеву остати наредну деценију, да би га потом замениле друге јединице.[36]

[29] *Гласоноша*, бр. 17, 19. април 1885: 3.

[30] *Гласоноша*, бр. 19, 26. април 1885: 3.

[31] Што је постало уочљиво у времену које следи. Како је већ поменуто, на самом крају XIX века изграђена је нова, велика касарна на Крушику, чиме се знатно повећао број војника, а у складу са тим, током прве деценије XX века су грађене и поменуте зграде команде Дринске дивизије, комплекса артиљеријске касарне и нових војних складишта, у оквиру којих и касарна болничарске чете, али и државне зграде окружног и општинског суда, хируршког павиљона окружне болнице и ваљевске гимназије, као и зграда ваљевске штедионице; подигнут је и мост у центру града, а уређен је и ток Колубаре и пијаца са кантарским павиљонима, в. Кривошејев 2012: на више места.

[32] *Мале новине*, 2. 10. 1890.

[33] За израду објекта за смештај стотину кола возарског ескадрона в. *Службени лист војни*, 9. 1. 1888, за изградњу поткивачнице (23. 2. 1889), за измену патоса у касарнама (18. 3. 1889. и 23. 2. 1890), за већ поменуту израду прозора на касарнама (27. 10. 1890) и сл.

[34] *Службени лист војни*, 12. 10. 1892; 24. 7. 1893; 11. 3. 1889. и 31. 12. 1890.

[35] *Гласоноша*, бр. 7, 12. март 1885: 3.

[36] На основу увида у државне календаре са шематизмом Краљевине Србије, од 1886. до 1901. године; синтетизовано у: В. Кривошејев, *Војне формације у Ваљеву до Великог рата*, рукопис.

Од претпостављеног завршетка градње касарне 1886. године до нових војних реформи из 1896/7. године, поменути 6. батаљон је у њој најдуже боравио, до 1895. године. Још пре његовог дефинитивног напуштања Ваљева и преласка у Београд, у Ваљево 1893. године поново долази 5. батаљон краља Милана и ту остаје три године, прво заједно са 6. батаљоном до 1895. године, а затим са 2. гардијским батаљоном, који у Ваљево долази из Београда. Потом, на почетку нових војних реформи 1896. године 5. батаљон опет напушта Ваљево, а ту се, уз 2. гардијски, лоцира ужички 4. батаљон Стефана Немање.[37] По завршетку реформи 1897. године, када се пешадијски батаљони развијају у пукове, са по три батаљона од по четири чете, у Ваљеву је поново лоциран 5. батаљон, али сада као 5. пук Дринске дивизије, којем је прикључен формално независни 2. гардијски батаљон. И ова формација у касарни на Илици остаје наредне две године, када (1899) прелази у раније поменуту новосаграђену монументалну касарну на Крушику, која од тада постаје позната као касарна 5. пука.[38]

КАСАРНА 17. ПУКА

Пошто су јединице 5. пука напустиле касарну на Илици, у њу се од 1901. године смешта новоформирани 17. пешадијски пук,[39] који ту остаје у наредном периоду и одатле одлази у балканске ратове и Велики рат.

У петој години смештаја 17. пука у Ваљеву, током лета 1905. године, догодила се велика епидемија трбушног тифуса, током које је од ту лоцираних 850 војника оболело 136, а умрло 9. Опис настанка, развоја и санирања епидемије, као и веома корисне додатне информације о самој касарни оставио је тадашњи начелник санитета Дринске дивизијске области и управник војне болнице др Милан Пецић.[40]

Др Пецић је писао да се касарна налази на „обали Колубаре, на југозападном крају Ваљева, а испод самога брега, који је на страни, више касарне, насељен [...] Касарна је павиљонског система. Поред павиљона нум. 4 пролази један канал – поток – дубок око 0,5 метра, којим отиче сва вода са брега више касарне.“[41] И управо је тај поток био узрок настанка епидемије. Наиме, половином јуна 1905. године, услед великих киша, поток се излио и преплавио цео касарнски круг. Истовремено вода је до касарне донела и „сву могућу нечистоћу из авлија и кућа“ које су се налазила на брду. Др Пецић даје и додатне информације корисне за разумевање општег стања у касарни. Он наводи да нису сви војници били смештени у касарнским павиљонима, већ је део њих (3. и 4. чета трећег батаљона) „логоровао у кругу касарне“, и то управо уз сам поток. Он такође наглашава и да су се пре епидемије војници снабдевали водом из бунара ископаних у кругу касарне, а да су после поплаве и епидемије они затрпани и замењени пумпама. Пореде бунара земљом и песком је затрпан и главни узрочник заразе – канал, односно ток потока „који је водио кроз круг касарне“. Др Пецић такође наглашава и логичну чињеницу да су се у кругу касарне налазили и нужници, који су током санирања епидемије дезинфиковани и префарбани. Могли бисмо да претпоставимо да су ту функцију имали неки од малих објеката на рубу касарнског плаца (који се виде на датим прилозима), а другу функцију неког од њих нам откривају др Сима Карановић и др Драг. С Петковић, који су у својству чланова војне комисије пратили ток епидемије.[42] Из контекста њиховог чланка, писаног као одговор на Пецићеве замерке раду комисије, види се да се у кругу касарне 17. пешадијског пука налазио и војни затвор, у коме су лежали притвореници и из других јединица (двоје артиљераца).[43] Поред тога, они поток који протиче кроз касарну именују као Брђански поток.[44]

[37] За сада остаје отворено питање о томе да ли су, у годинама када су у Ваљеву била лоцирана по два пешадијска батаљона, касарнски капацитети били довољни да се у њих сместе сви војници или је део њих логоровао, ван круга касарне, или унутар њега, што је, како ћемо видети, био случај 1905. године, када касарнске просторије нису биле довољне да приме све војнике једне ту лоциране јединице, тако да је део војске логоровао.

[38] По овој, од 1944. године непостојећој касарни, која представља трећи, на почетку описани војни комплекс у Ваљеву, цело брдо Крушик данас се зове Пети пук, као и шире окружење, које чини истоимену месну заједницу.

[39] *Календар Краљевине Србије за 1902, која је преступна*, Београд, 1901.

[40] Пецић 1905.

[41] Очигледно је реч о раније помињаном потоку Илица.

[42] Карановић, Петковић 1906.

[43] А већ смо видели да је војни затвор проширен 1889. Године, *Службени лист војни*, 11. 3. 1889.

[44] Како је већ наглашено, исти поток се на аустријским војним картама с краја XVIII века именује као Илица.

4. Спомен разгледница 17. пука издата по завршетку балканских ратова[45]

4. Memorial postcard of the 17th regiment issued after the end of the Balkan wars



5–5а. У дворишту касарне 17. пука (фото: др Аријус ван Тинховен, 1913)

5–5a. In the courtyard of the 17th regiment's military barracks (photo by: Dr Arius van Tienhoven, 1913)





[45] На овој разгледници, са заклетве, види се касарнско двориште и павиљони; 17. пук је именован као Битољски, вероватно због улоге коју је током Првог балканског рата имао у заузимању Битоља.



6. и 6а. Испред амбуланте касарне 17. пука (фото: др Аријус ван Тинховен, 1913)

6. and 6a. In front of the 17th regiment's military barracks (photo by: Dr Arius van Tienhoven, 1913)



У свом чланку др Пецић је забележио и да је током борбе са епидемијом војска напустила место сталног боравка и преместила се „у логор на брдо“, а да је један од санираних касарнских павиљона искоришћен за смештај оболелих војника, будући да у војној болници у самом граду није било довољно места. Такву функцију, привременог санитетског објекта, касарна 17. пука ће имати и током предстојећих ратова.

По свему судећи, током Првог балканског рата 1912–1913. године касарна 17. пука није била у функцији војне болнице,[46] али то постаје током Другом балканског рата 1913. године. На то нам указује низ фотографија које је у Ваљеву снимио холандски лекар Аријус ван Тинховен, на којима се види санитетско особље и болесници фотографисани у препознатљивом дворишту и ентеријерима касарне (в. сл. 5, 6 и 7).[47] На једној од њих се налазе холандске болничарке у друштву турских војних болничара заробљених у Првом, а задржаних у Ваљеву и током Другог балканског рата, како стоје испред зграде, на којој пише: Амбуланта XVII пешад.(ијског) пука ст.(алног) кадра (в. сл. 6).

[46] За санирање рањених и оболелих тада су, уз војне и цивилне болнице, коришћене и резервне војне болнице, смештене у зградама касарне 5. пука, гимназије и основне школе, в. Nedok, Krivošejev 2017 и Кривошејев, Недок 2018.

[47] Koninklijke Bibliotheek, сиг. 1940b2.





7–7а. У ентеријеру из објеката касарне 17. пука (фото: др Аријус ван Тинховен, 1913)

7–7a. In the interior of the buildings belonging to the 17th regiment's military barracks (photo by: Dr Arius van Tienhoven, 1913)

Реч је о уобичајеном објекту за већину касарни,[48] а значајно је да се та зграда може прецизно убицирати на свим постојећим (и овде презентованим) фотографијама и плановима. То је релативно мањи објекат, са карактеристичним предњим испустом, лоциран на ивици парцеле, у њеном северозападном углу.

[48] В. Кривошејев 2018.

ПРВА РЕЗЕРВНА БОЛНИЦА

Када је реч о Првом светском, односни Великом рату, за разлику од претходних ратних сукоба, Ваљево се налазило непосредно иза првих линија фронта. Зато су у њему војни санитетски ресурси морали да буду активирани у пуном капацитету. Поред цивилне Окружне болнице и Сталне војне болнице Дринске дивизије, у Ваљеву су у првом маху биле формиране и четири резервне војне болнице, а потом, са развојем рововских борби на гучевском ратишту и додатне две. Међутим, како су већ тада, а нарочито од краја 1914. године, са разбуктавањем епидемије тифуса и ови простори постали недовољни, постојеће болнице су ресурсе проширивале на суседне расположиве зграде, тако да се у функцији осам болничких институција налазило тридесетак различитих објеката. Прва резервна ратна болница била је стационирана баш у

касарни на Илици, а по свему судећи, њена одељења су се налазила и у оближњим кафанама „Јадар“ и „Подгорина“.[49] И управо у ову болницу је у марту 1915. године дошла и сликарка Надежда Петровић, како би као добровољна болничарка пружила свој допринос у борби против велике епидемије пегавог тифуса. Међутим, врло брзо по доласку у Ваљево и сама је подлегла зарази. Већ 4. априла (22. марта по јулијанском календару) Прва резервна болница у Ваљеву издала је саопштење: „Са изразом дубоке и искрене туге обавештавамо да смо, поред толиких жртава које су пале у борби против епидемије, синоћ у 8 часова поднели на олтар драге отаџбине још једну. Ужасној болести подлегла је и Надежда Петровић, академски сликар, наставница Женске гимназије, добровољна болничарка I резервне ваљевске болнице.“[50]

У први мах по свом оснивању и лоцирању у Ваљево 17. пук, као новоформирана формација, за разлику од старијих пукова, није имао додатно име. Тек после завршетка Великог рата и смрти војводе Живојина Мишића 1921. године, пук је назван 17. пук војводе Мишића, и са тим именом је учествовао у априлском рату 1941. године.[51] После завршетка Другог светског рата, услед општих политичких и друштвених промена, које су довеле и до потпуне реорганизације војске, касарна на Илици је добила име „Кадињача“.

КАСАРНСКА СЛАВА

На основу наређења краља Милана од 14. јануара 1888. године у српској војсци је уведено „прослављање славе“, а за дан славе је узиман „или дан постанка команде или завода, или дан особитог одликовања команде у борби пред непријатељем, или дан каквог српског божијег угодника“.[52] У истом наређењу је писало и: „Славе ће се наредбом нашом уредити“, што је учињено 6. априла исте године.[53] По том наређењу 6. батаљон краља Карола, који је, како смо видели, те, 1888. године био лоциран у Ваљеву, славио је 11/24. август, „у успомен победе на Шуматовцу 1876. године“, а 5. пешадијски батаљон, касније 5. пук краља Милана, који потом долази у Ваљево, где се трајно лоцира, славио је 10/23. август, „као дан рођења његовог Главара“. У Ваљеву је кратко боравио и 4. батаљон Стефана Немање, који је славио „13. фебруар – Св. Симеона, у спомен првог Српског Краља Немање“, док је 2. гардијски батаљон славио 22. фебруар / 7. март, „као дан прогласа Краљевине Србије 1882. године“.[54] А касније, после нових реформи новоустановљени 17. пук, на основу решења краља Александра са почетка 1903. године преузео је славу 2. угашеног гардијског батаљона, 22. фебруар / 7. март, „као дан успомене када је Србија проглашена за Краљевину“.[55]

Како видимо, већина ваљевских пешадијских јединица које су дуже или краће време биле лоциране у касарни на Илици, осим 4. батаљона, нису славили „дан каквог српског божијег угодника“ већ датуме везане за догађаје „особитог одликовања команде у борби пред непријатељем“. У таквој ситуацији правилник из априла 1888. године је предвиђао: „Патрон славе је онај светитељ који је по календару онога дана који је за славу узет.“[56]

[49] Кривошејев, Лазаревић-Илић 2015.

[50] Кривошејев, Јованов 2016: 126.

[51] Бјелајац 1994.

[52] *Службени лист војни*, 16. 1. 1888: 1; в. и: Карапанџин 2011: 274.

[53] *Службени лист војни*, 13. 4. 1888: 1–2.

[54] *Службени лист војни*, 13. 4. 1888: 1–2. После официрског пуча и промене династије 1903. године, 5. пук је задржао своје име, краља Милана (Обреновића), али не и славу. Уместо рођендана краља Милана, славио је 29. децембар/11. јануар „као успомену на освајање Ниша од Турака“, *Службени лист војни*, 21. 12. 1906: 5.

[55] *Службени лист војни*, 16. 2. 1903: 4.

[56] *Службени лист војни*, 13. 4. 1888: 1–2. У складу са тим 5. батаљон/пук би за патрона имао Светог мученика и архиђакона Лаврентија (а после смене династија – Светих 14.000 младенаца витлејемских), 6. батаљон/пук – Светог мученика и архиђакона Евпла, а 2. гардијски батаљон, односно 17. пук – Свете мученике у Евгенији.

ЗАКЉУЧАК

Као што смо до сада видели, градња касарне на Илици започета је 1885. године. По свему судећи, током 1886. године су завршена четири већа павиљона, намењена за смештај војника. Поред њих у оквиру касарнског комплекса је постојало још пет различитих зграда, од којих је једна била постављена у центру парцеле, а четири мање по њеној ивици. За ове додатне објекте бисмо могли претпоставити да су рађени накнадно, али не дуго после увођења касарне у функцију. Најсевернији рубни објекат, који је приказан и на фотографијама др Тинховена је био амбуланта. Две зграде, које се не могу прецизно убицитирати, а које се помињу у текстовима посвећеним епидемији из 1905. године, могле би бити нужник и војнички притвор, а за четврту, такође неубицирану зграду, могли бисмо да претпоставимо да је поменута „зграда за апарат дезинфекциони“, саграђена 1893. године. На основу до сада познатих извора није могуће одредити намену оног нешто већег објекта, у облику ћириличког слова Н, који је био постављен у централном делу парцеле, али сходно пракси тога времена могли бисмо да изнесемо претпоставку о томе да је реч о згради намењеној за смештај команде и администрације,[57] мада се у сећањима Ваљеваца, која се односе на знатно касније време, после Другог светског рата, та зграда именује као магацин. Још један од раније поменутих објеката који завређује пажњу је и официрска читаоница са касином, која је почела са радом 1891. године. Такав објекат није морао да се налази у кругу касарне, али је, по свему судећи, био у њеној непосредној близини. На то указују и наводи из раније помињане одлуке општинских власти Ваљева о именовању првих варошких улица 1897. године. Када се одређује правац тадашње Улице браће Недић (данас Радничке), која се протеже од североисточног дела комплекса касарне на Илици, па на север, уз брдо Брђани, забележено је да је њен правац „од касине па до ћошка Марковића плаца“.[58]

Сви поменути војни објекти данас, нажалост, више не постоје, али су сачувани неки други, који се такође налазе у војном власништву, а који заслужују да буду заштићени, попут два павиљона прве наменски грађене ваљевске болнице из 1885. године[59] и касарне болничарске чете из 1905. године.[60]

[57] И можда су баш за њу наручени они поменути спољашњи, скупи прозори?!

[58] Кривошејев 2012: 87–88 и *План са катастарским премером Ваљева из 1926. године.*

[59] Кривошејев 2018.

[60] Кривошејев 2018а.

Извори

Архив Србије, Београд, *Фонд Совјета* и *Фонд Кнежеве канцеларије*.

Архив Српске академије наука и уметности, Др Пецић Милан, *Аутобиографија (рукопис)*, бр. 13354.

ГеоСрбија, *Авио-снимак*, https://a3.geosrbija.rs, приступ 25. јула 2018.

Гласоноша, дигитални репозиторијум Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“, http://www.unilib.rs/istorijske-novine/pregled?newspaper=UB_00050, приступ 30. јула 2018.

Календар са шематизмом Кнежевине/Краљевине Србије, дигитални репозиторијум Народне библиотеке Србије, http://repozitorijum.nb.rs/ и http://www.digitalna.nb.rs, приступ 20. јула 2018.

Карановић С., Петковић Д. 1906, *Истина о сузбијању трбушног тифуса – Typhus addominalis – у ваљевском гарнизону 1905*, Српски архив за целокупно лекарство св. 3, 119–133.

Катастар непокретности Ваљево, *План са катастарским премером Ваљева из 1926. године*.

Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, Den Haag. Arijus van Tienhoven, *Album: Balkanoorlogen 1912–1913 II*, сигн. 1940b2 и *Album:* Europeesche Oorlog – 1914–1915 Servie, сиг. 1940b4.

Мале новине, дигитални репозиторијум Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“, http://ubsm.bg.ac.rs/cirilica/zbirka/novina/male-novine-1888-1903, приступ 12. јула 2018.

Мишић Ж. 1985, *Моје успомене*, Београд.

Народни музеј Ваљево, *Збирка разгледница*.

Павловић Љ. 1929, *Председниковање Марјана Бирчанина*, Глас Ваљева, 10. март.

Перуничић Б. 1972, *Град Ваљево и његово управно подручје 1815–1915 (грађа)*, Ваљево.

Пецић М. 1905, *Епидемија тифуса у 17. пешадијском пуку 1905*, Српски архив за целокупно лекарство св. 11, 489–499.

Службени лист војни, дигитални репозиторијум Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“, http://ubsm.bg.ac.rs/cirilica/zbirka/novina/sluzbeni-vojni-list-1881-1941, приступ 10. јула 2018.

Литература

Бјелајац М. 1994, *Ваљево, седиште Дринске дивизијске области*, Ваљево, постанак и успон градског средишта, Ваљево, 318–332.

Драшковић Р. 1987, *Ваљево у прошлости – прилози за завичајну историју*, Ваљево.

Карапанџин С. 2011, *Верска служба у војсци Србије*, Војно дело – општевојни научно-теоријски часопис, 271–291.

Кривошејев В. 2012, *Ваљево настанак и развој града – прилози за урбану историју од првог помена до почетка 20. века*, Ваљево.

Кривошејев В. 2012а, *Кула Ненадовића*, Ваљево.

Кривошејев В. 2018, *Први наменски грађени болнички објекти у Ваљеву*, Српски архив за целокупно лекарство 146/1–2, 102–8.

Кривошејев В. 2018а, *Болничарска чета Дринске војне области, од настанка до Великог рата*, Зборник са IX конгреса Секције за историју медицине Српског лекарског друштва „800 година српске медицине“, Милешева 31. мај –3. јун 2018 (зборник у припреми).

Кривошејев В., Јованов Ј. 2016, *Надеждина Ваљевска болница*, Зборник радова, Научни скуп са међународним учешћем посвећен Надежди Петровић (1873–1915), Нови Сад, 116–129.

Кривошејев В., Лазаревић-Илић Д. 2015, *Ваљево 1914–1915 – град болница*, Ваљево.

Кривошејев В., Недок А. 2018, *Ваљевска војна болница, од првих дана до Великог рата*, Гласник Историјског архива Ваљево 51–52, 82–112.

Недок А. 2017, *Ваљево – српски ратни хируршки центар и град-болница у епицентру велике епидемије 1914–1915*, Ваљево.

Nedok A., Krivošejev V. 2017, *Military Hospital of Valjevo*, Vojnosanitetski pregled 74/12.

Ранковић З. 2003, *Ваљевска општина 1839–2003*, Ваљево.

At the beginning of spring 2018, after the process related to the privatisation of military assets, the buildings belonging to the oldest military complex in Valjevo, the military barracks in the town's settlement of Ilidža that were called Kadinjača after WWII, were demolished. The objective of this paper is to synthesise in one place all the knowledge obtained so far, as well as the new findings, thus at least contributing in this matter to the memorial of the forever lost heritage, as well as to initiate protection of other military structures in Valjevo.

The building of the military barracks in Ilidža started directly after the major military reforms that were carried out by the King of Serbia Milan Obrenović in 1883. It was then that Valjevo became an important military centre, one of the five command divisional headquarters. In addition to artillery units and newly-arrived support formations (military hospital, medical company, divisional warehouses), infantry units were also sent to Valjevo. Since there were no adequate barracks for them, in 1885 using the funds from the municipal budget, which entailed introduction of additional local fiscal obligations, the construction of four long single-storey pavilions and another five smaller auxiliary buildings started.

It was originally planned that the newly-constructed buildings would be used for the placement of the 5th infantry battalion, which was deployed in Valjevo, but spent the winter in Užice because of the lack of the barracks. However, due to the new redeployments of units within these military barracks, since the completion of their construction in 1886, they were first used for the placement of the 6th battalion, then the 4th battalion and since 1896 – the 5th battalion, which after the new reorganisations grew into the 5th regiment. This regiment stayed at these barracks until 1899 when it was moved to the new barracks, on the hill of Krušik, while the vacated military barracks in Ilidža were used in 1901 for the placement of the newly-created 17th infantry regiment.

During WWI, before and during the large epidemic of typhus which swept across Serbia from the end of 1914 to the beginning of summer of 1915, the First Reserve Military Hospital was placed at the military barracks in Ilidža. It was here that painter Nadežda Petrović worked as a volunteer nurse and it was here that she died of typhus.

After the end of WWI and the death of Field Marshal Živojin Mišić, the 17th regiment and also the military barracks in which the regiment was placed were named after the field marshal. After WWII, owing to the general political and social changes that led to a complete reorganisation of the army, the military barracks in Iližda were named Kadinjača. During the last decades of the 20th century, they lost their original function. The buildings of the barracks started slowly to deteriorate and within the process of the disposal of the assets, the army sold them to a private individual who demolished them in order to build a business and residential centre there.

*Ана М. Радованац Живанов**

Републички Завод за заштиту
споменика културе – Београд

Дом Радничке коморе у Београду – историја и архитектура

* ana.zivanov@heritage.gov.rs

[1] Из говора др Живка Топаловића, секретара радничких комора, на отварању Дома Радничке коморе 25. 11. 1928. године, *Политика*, 26. 11. 1928.

[2] Кадијевић 2005: 305.

Апстракт: *Дом Радничке коморе подигнут је 1928. године за потребе свих радничких институција и организација у Краљевини Југославији. Грађен у духу монументалне варијанте академизма, представља репрезентативни пример архитектуре Светислава Путника. Смештен на западном Врачару, елегантним архитектонским решењем, као и декоративношћу прочеља, сведочи о академском архитектонском замаху, који је тридесетих година XX века обележио подизање јавних објеката у Београду. Архитектури и фасадној скулптури Радничког дома у стручној литератури није посвећена довољна пажња, па се оне подробније анализирају у контексту међуратног академизма. Примарни циљ рада је анализа архитектуре здања у улици Немањиној 28, затим валоризација објекта у контексту архитектонског опуса аутора и његовог места у оквиру архитектуре свога доба, покушај расветљавања судбине изгубљених скулптура са портала, указивање на архитектонске узоре, као и на значај зграде у смислу материјалног сведочанства урбанистичког развоја Београда током треће деценије XX века. Изворе за проучавање, поред самог објекта, чине сачувани оригинални пројекти и целокупна техничка документација о изградњи и каснијим реконструкцијама здања.*

Кључне речи: *међуратна архитектура, западни Врачар, фасадна скулптура, Радничка комора, академизам, Светислав Путник*

„... Из мрачних избица и кафаница улазимо поносито у свој Дом, у коме ће само радници бити искључиви господари...“[1]

Проглашењем Краљевине Срба, Хрвата и Словенца постепено су почеле да се испољавају пробуђене амбиције младе државе у различитим социјално-политичким сферама, неке остваривe мање, неке више. У периоду између два рата, када се Београд незаустављиво шири, ничу монументална архитектонска здања, делимично из жеље да се и сама држава на опипљив начин увери у снагу новонастале друштвене стварности. Већ по завршетку Првог светског рата Београд се суочава са огромним бројем становника, који се сливају из најудаљенијих крајева тек створене Краљевине, па доживљава процват градитељске делатности. Велики број државних зграда и културно-просветних установа у Краљевини Србији пројектован је, по правилу, у стилу академизма, а највише их је изграђено у Београду, центру свих области културе, па и архитектуре. У граду без довољно тргова и широких раскрсница, јавне грађевине су често дизане на угловима проминентних улица, иако пројектовање угаоних објеката никада није представљало лак посао за архитекту.[2] Тако је на углу двеју улица, Немањине и Светозара Марковића, изграђен Дом Радничке коморе, према пројекту архитекте Светислава Путника. Локација зграде је била



1. Дом Радничке коморе на углу Немањине и Светозара Марковића (колекција М. Јуришића)

1. Hall of the Chamber of Labour at the corner of Nemanjina and Svetozara Markovića streets (collection of M. Jurišić)

врло атрактивна, а радови су завршени у рекордном року, од 1. 5. до 24. 11. 1928. године (сл. 1). Стил зграде је академизам монументалне варијанте, што одговара окружењу и духу места, у складу са већином тадашњих јавних престоничких објеката.[3] Својим маркантним угаоним положајем здање је представљало важно просторно обележје у формирању изгледа овог дела западног Врачара. Простор у оквиру којег је саграђена зграда Дома Радничке коморе налази се у делу града за који се везује рано модерно урбанистичко уређење Београда. Шири градски простор који гравитира ка парку Мањеж, смештеном преко пута Радничког дома, до почетка четрдесетих година XIX века био је пусто земљиште, обрасло шеваром. У првим деценијама XX века изградњом нових стамбених јединица на западном Врачару и регулацијом Немањине улице, која поприма статус једног од градских булевара, измењено је урбано окружење. Био је то повод да се већ од 1931. године приступи уређењу зелених површина. Све до 1931. године овде је био смештен Гардијски коњички пук, са шталама и касарнама (сл. 2). Новоизграђени класицистички парк добија име Мањеж (школа јахања) и функционише као градски парк и слободни јавни простор. Данашњи парк је, заједно са грађевинама на његовом рубу, визуелно „срастао“ са суседним блоковима[4] (сл. 3). Овај део западног Врачара, као и остали делови центра града, претрпео је трансформацију амбијента од малограђског у велеградски, интерполацију нових кућа међу постојеће (не увек успешно), преображај уличних фронтова и друге промене које дефинишу суштинске токове урбаног развитка града. Сви елементи који доминирају или обележавају простор значајни су за колективну меморију, односно за естетски, духовни или емотивни доживљај већине становника тог простора и, као такви, имају карактер јавног интереса. Већ постојећи амбијентални постулати диктирали су подизање, за то доба, грандиозне угаоне зграде, са ретко виђеном фигуралном декорацијом – двема скулптурама, које „чувају“ портал.

После Берлинског конгреса 1878. године створени су државноправни и економско-политички услови за даљи напредак и изградњу Београда и Србије, а тиме и услови за процват архитектуре и ширу примену архитектонске пластике, који ће трајати све до пред Други светски рат, и прихватања концепта модерне безорнаменталне архитектуре. Архитектонска пластика Београда изведена између два рата присутна је у ширем градском центру, на фасадама бројних јавних и приватних здања.[5]

[3] Здање би се могло сврстати у „позно раздобље српског архитектонског академизма (1918–1950)“, в. Кадијевић 2005: 297.

[4] Милановић 2005: 175–177.

[5] На фасаде београдских грађевина у почетку су се постављали једино хералдички симболи, а украшавање зграда рељефима другог садржаја и скулптурама започето је средином XIX века. Осамдесетих година фасадна скулптура почиње да се доживљава у српском грађанском друштву као симбол заштите куће и породице или покровитељства делатности и предузетништва. Значење фасадне пластике углавном је било повезано са наменом грађевине, а скулптуре постављане као симболи успеха, среће, благостања, плодности, здравља, снаге и заштите, некада и искључиво из естетских разлога. Време између два рата било је период истинског процвата ауторске скулптуре и рељефа у архитектури Београда, када је готово свака већа зграда декорисана на тај начин, првенствено у функцији естетике. Период усвајања постулата академизма на београдским здањима оставља значајан траг, в. Ибрајтер Газибара 2006: 76; Грујић 2002: 35; Маринковић 2008: 105.



2. Рушење Коњичке касарне 1931. године (колекција М. Јуришића)

2. Demolition of the Equestrian barracks in 1931 (collection of M. Jurišić)



3. Парк Мањеж са палатом Радничке коморе, изглед око 1932. године (колекција М. Јуришића)

3. Manjež Park with the Palace of the Chamber of Labour, appearance around 1932 (collection of M. Jurišić)

Упоредо са стварањем снажне средње класе широм Европе, као последица све веће индустријализације, осетно је формирање радничке класе у градовима. Паралелно са јачањем радничке класе долази и до оснивања радничких комора[6] и до снажне појаве социјалистичке мисли, па се у овом периоду све чешће граде тзв. радничке колоније у близини индустријских постројења или рудника, са типским становима, које су подизали власници фабрика, у намери да омогуће хуманије услове живота својим радницима.[7] Радничка класа постаје друштвена снага, којој морају да се обезбеде бенефиције, тешко замисливе коју деценију раније. Отуда и одлука да се у већ тада елитном делу Београда смести Дом Радничке коморе, да се на једном месту сједине захтеви радника за простором у коме ће организовати своје институције, а у исто

[6] Радничке коморе су самоуправна тела радника (и намештеника), којима је задатак да заступају права и интересе радника, а појављују се као производ синдикалног покрета у XIX и XX веку. Оснивају се и раде према законским прописима, а своје задатке извршавају под надзором ресорног министарства (рада или социјалне политике). Радничке коморе су имале своје претече: 1863. године у преко двадесет држава Сједињених Америчких Држава основани су радни уреди, 1886. године у Швајцарској је основан Раднички секретаријат, а исте године у Великој Британији оснивају се раднички бирои. У Француској је 1891. године основано Радничко веће, а током 1886–1889. године у Аустрији су се низали покушаји да се оснују радничке коморе, али таква комора основана је тек 1917. године, када је прихваћен Закон о уређењу радничких и намештеничких комора, в. *Enciklopedija Leksikografskog zavoda* 1969: 365–366.

У Србији је Радничка комора основана у складу са одредбама Закона о радњама од 29. 6. 1910. године. У предратној Југославији радничке коморе основане су по Закону о заштити радника од 14. 6. 1922. године. У социјалистичкој Југославији радничке коморе представљају анахронизам, па су укинуте већ 18. 4. 1946. године, в. *Enciklopedija Leksikografskog zavoda* 1969: 365–366.

[7] Јањушевић 2014: 11.

време задовољавати нарастајуће потребе за културно-просветним садржајем, у складу са напретком и побољшаним социјалним положајем радничке класе. Као и у престоници, тако се и у регионалним центрима широм Краљевине Југославије масовно подижу објекти за организовање радника. Само три године после подизања Дома у Београду (1931), Нови Сад добија архитектонски иновативнију зграду Радничке коморе архитекте Драгише Брашована,[8] коју одликује модернизам са елементима експресионизма, са скулптуром „Радник“ на главном прочељу, вајара Томе Росандића.[9]

Подаци о архитекти Светиславу Путнику су оскудни. У стручној литератури Путник се помиње у краткој забелешци у *Лексикону срйских архишекаша 19. и 20. века* из 1999. године, а једину анализу Дома Радничке коморе, мада само с аспекта скулптуре, налазимо у магистарском раду Мине Маринковић из 2005. године.[10] Недовољно проучен Путников опус сведочи о узлазној линији његове каријере – успон од подархитекте прве класе (1907), преко постављања за архитекту треће класе под уговором (1909), па за архитекту треће класе (1910), затим за архитекту треће класе по новом (1912), а затим за архитекту друге класе Архитектонског одељења Министарства грађевина (1919),[11] да би веома брзо добио звање архитекте прве класе, до постављања за вишег архитекту исте године (1919). Двадесетих година вероватно је радио и као приватни архитекта. Од петнаестак[12] познатих изведених Путникових дела, издвајају се кућа у Улици Интернационалних бригада 47 (1927), зграда амбасаде Белгије у Крунској улици (1921), Дом графичких радника у Цетињској 3 (1930), кућа др Радоја Јовановића у Тополској 13 (1926). Забележено је учешће Светислава Путника на Четвртој југословенској уметничкој изложби, одржаној у Београду 1912. године, на којој, како пише Богдан Несторовић, први пут излажу и архитекте. Путник је изложио пројекат за пошту и телеграф у Пироту. [13] У издању Књижаре „Универзум“ 1933. године појавило се друго (допуњено и поправљено) издање *Пошсешника за архишекше и грађевинаре*, књига од преко 170 страница, чији је аутор Светислав Путник.

Лист *Полишика* (20. 11. 1928) и лист *Време* (23. 11. 1928) под истим насловом *Свечано оширање Дома радничке коморе*, уз фотографије импозантног улаза у здање, најављују завршетак радова и описују припреме за догађај који престоница очекује. Акценат је на чињеници да је Дом подигнут заједничким средствима Радничке коморе и Централног секретаријата радничких комора и да ће коштати шест милиона динара, заједно са целокупним намештајем. У њему ће бити смештене све радничке институције и организације, а уприличена је и велика позоришна сала. На дан отварања, 25. 11. 1928. године, заказан је и Конгрес радничких комора из целе земље, а увече је предвиђен свечани концерт, на коме ће, поред културно-просветних група из свих крајева Југославије, учешће узети и уметници из Народног позоришта у Београду (сл. 4). За све манифестације је задужен „пажљиво одабран Приређивачки одбор“. *Полишика* (26. 11. 1928) на готово четири ступца извештава са самог догађаја, под насловом *Свечано оширање Палаше радничке коморе*, коју у чланку назива величанственом, подигнутом на месту „где је до тада била неугледна пекара“. Отварању су присуствовали представници општине и државне власти. Свечаност је отворио председник београдске Радничке коморе г. Његослав Илић, који је нагласио да је Дом финансиран новцем радничке класе, затим је др Живко Топаловић, централни секретар радничких комора, изразио наду да ће Дом представљати

[8] О архитекти в. Радованац 2014: 216, са старијом литературом.

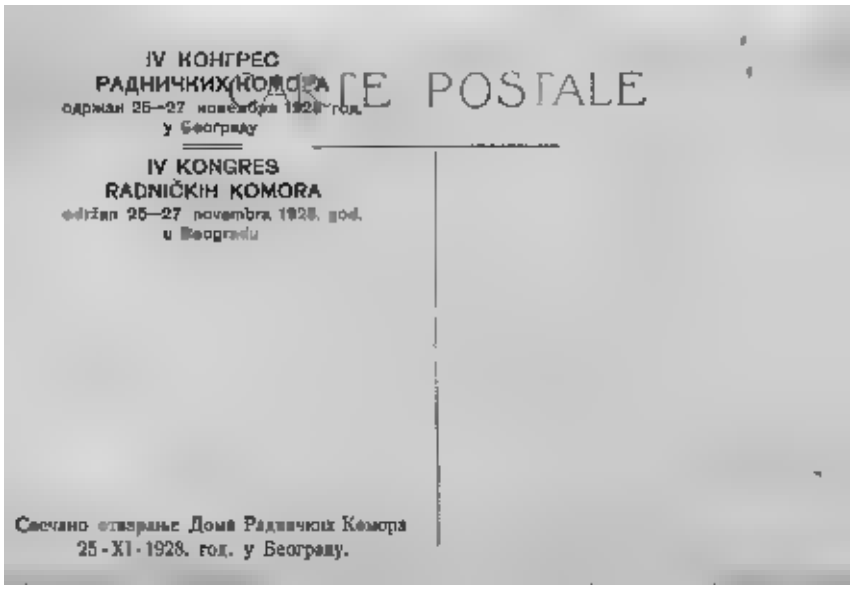
[9] О вајару в. Стијовић 2015.

[10] О архитекти Светиславу Путнику в. Маневић (ур.) 1999: 153; Маринковић 2005: 245.

[11] О Архитектонском одељењу Министарства грађевина в. Тошева 2012.

[12] Остала Путникова изведена дела: кућа у Делиградској 24а (1923), кућа Катарине Викторовић у Булевару војводе Мишића 61 (1925), кућа на углу улица Војводе Добрњца 52 и Ђуре Ђаковића (1925), кућа Исе Богдановића у Светогорској 26 (1926–1927), кућа Јована Стефановића у Кумановској 17 (1926), кућа у Булевару Црвене армије 39 (1927), кућа у Чубриној 8 (1928), кућа Михаила Пачића у Улици Радомира Вујовића 2 (1932); в. Маневић (ур.) 1999: 153.

[13] https://ilustrovanaistorijasrbije.wordpress.com/2012/01/01/cetvrta-jugoslovenska-umetnicka-izlozba-beograd-1912/, приступљено 13. 9. 2018. О изложби в. Предић 1912: 858; Петровић 1912: 181.



4. Позивница за свечано отварање Дома Радничке коморе (колекција М. Јуришића)

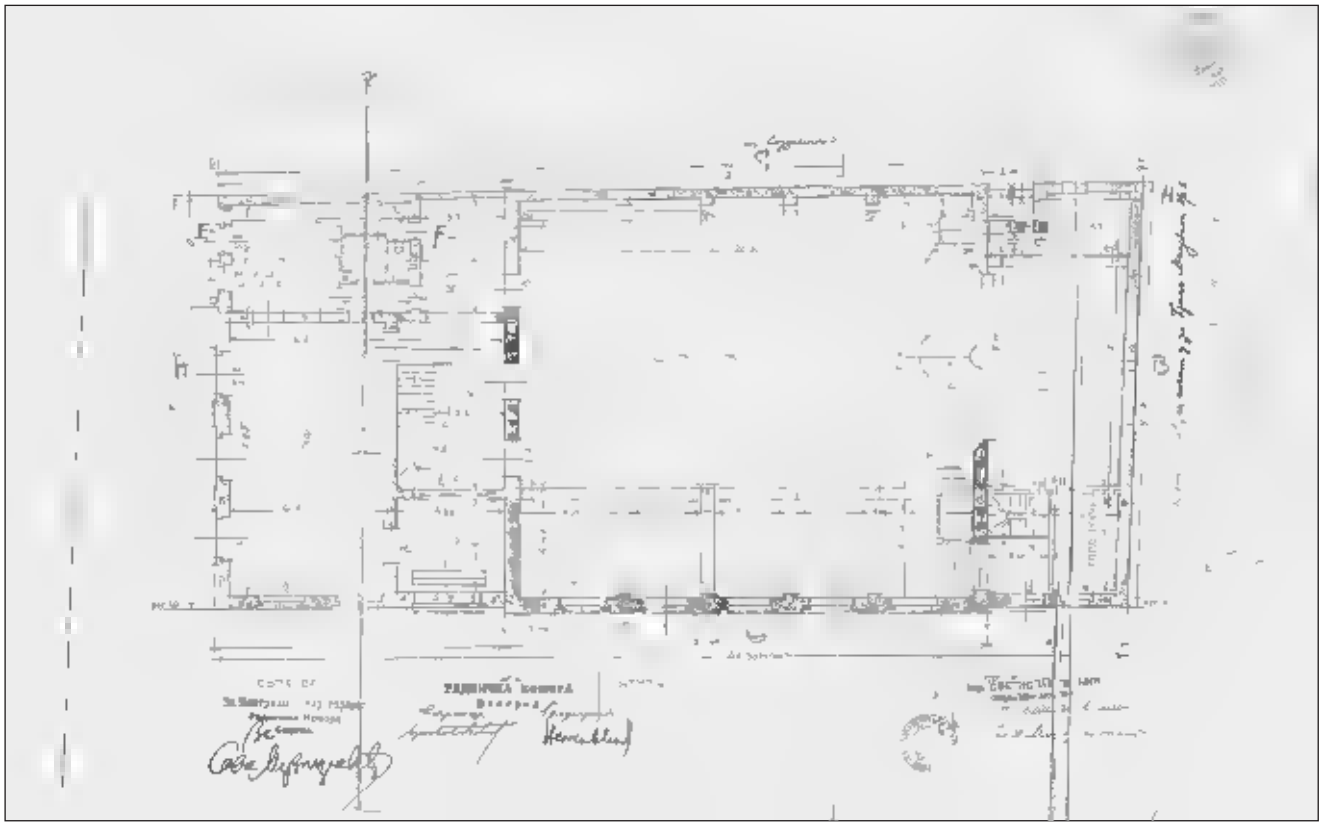
4. Invitation to the formal opening of the Hall of the Chamber of Labour (collection of M. Jurišić)

симбол идеје уједињавања и удруживања слабих, стециште оних „којима заштите нема и којима се учини неправда“. Он је истакао да ће Дом бити кућа која ће служити развитку радничке просвете и културе, имаће јавну библиотеку и читаонице, организоваће се курсеви, биће отворен за сваког радника. Председник општине др Кумануди зграду је назвао „несумњивим украсом престонице“, док директор Средишњег уреда за осигурање г. Милан Глазер хвали једнодушност више од пола милиона радника и тражи да се таква солидарност манифестује што чешће. Свечаност су уметничким програмом увеличали представници радничких комора и радних организација из целе земље. Уједињени хор београдског „Абрашевића“ извео је популарну радничку песму, железничари из Марибора интонирали су радничку химну, а драмски уметник г. Драгољуб Гошић рецитовао је песму „Градите и освећујте“, коју је специјално за ову прилику написао песник А. Боглић. Нарочито је примећено надахнуто обраћање присутнима великог уметника г. Добрице Милутиновића. *Илустровани лист*, уз две фотографије овог репрезентативног здања, бележи и да је освећен 25. 11. 1928. године, на дан свечаног отварања.[14]

Радове на Дому Радничке коморе у Немањиној 28 извело је Предузимачко предузеће „Тунер и Вагнер“. Зграда има подрум, сутерен, високо приземље, три спрата главног, средишњег појаса и четврти, атички спрат. Нема наглашене углове, као целина је кубичне и сандучасте форме, са плитко избоченим ризалитима ка угловима и ободима композиције. Основа палате је комбинована, замишљена у двотрактном асиметричном облику (сл. 5). Унутрашња подела бочних трактова очитава се и на фасади, док је главни мотив споља наглашен системом *piano nobile*, тј. континуалним балконским балустрадним појасом. Из пројекта[15] се види да зграда само привидно има правоугаони тлоцрт, јер су поједини зидови искошени (због пада парцеле). Стилску концепцију представља академски обликована фасада у симетричној форми, са доследно спроведеном академском поделом по хоризонтали, чији концепт додатно наглашава правилан и уједначен ритам отвора и декоративне пластике (сл. 6). У визуелном смислу, водоравни ритам у регулацији фасада доминира над вертикалним. Вертикалну осовину удубљеног средишњег појаса (слоја фасаде) регулишу сведени јонски пиластри, који теку кроз све три зоне. Одјеци сецесије се огледају у декорацији. Влада равнотежа

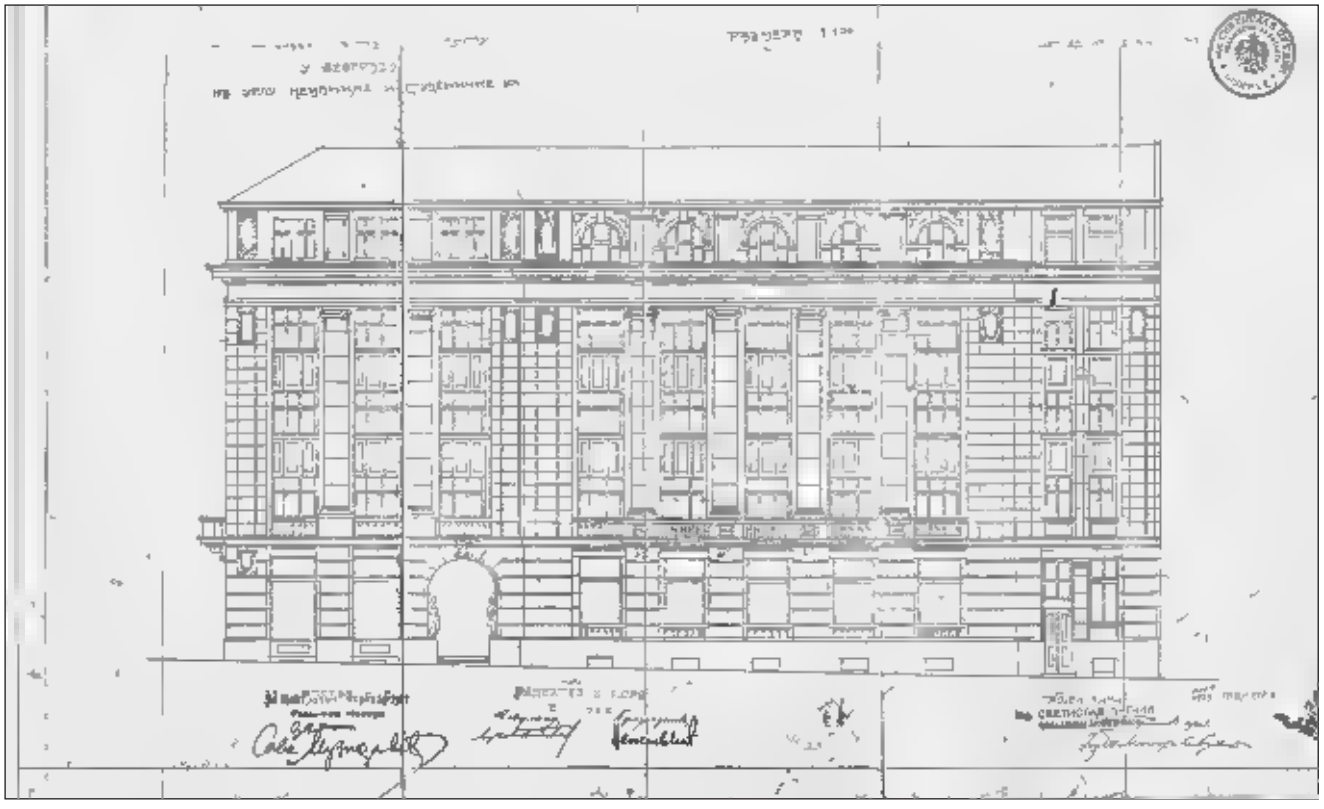
[14] *Политика*, 20. 11. 1928. и 26. 11. 1928; *Време*, 23. 11. 1928; *Илустровани лист*, 2. 12. 1928.

[15] ИАБ (Историјски архив Београда), ф I-3-1928.



5. Основа приземља Дома Радничке коморе, архитекта Светислав Путник, 1927. година (документација ИАБ)

5. Ground plan of the ground floor of the Hall of the Chamber of Labour, arch. Svetislav Putnik, 1927 (documentation of the Historical Archive of Belgrade)



6. Изглед фасаде Дома Радничке коморе, архитекта Светислав Путнк, 1927. година (документација ИАБ)

6. Appearance of the facade of the Hall of the Chamber of Labour, arch. Svetislav Putnik, 1927 (documentation of the Historical Archive of Belgrade)



7. Лучни портал са скулптурама у Немањиној улици (колекција М. Јуришића)

7. Arched portal with sculptures in Nemanjina street (collection of M. Jurišić)

равних и пластички удубљених слојева фасаде. Оне из Немањине и Улице Светозара Марковића носе израженију декоративност у односу на унутрашња фасадна платна. Унутрашњим фасадама није придаван већи значај, што је представљало устаљен поступак у односу на фасаде које нису биле слободне.

Централни мотив на главној фасади из Немањине улице представљао је улазни лучни портал, наглашен двема монументалним пуним скулптурама радника (сл. 7). Реторичка функција симетричних скулптура визуелно подређених архитектури асоцира на мотив тријумфалног лука. Због функционалних разлога, али и ради истицања палате у уличном контексту, свечани тријумфални улаз је померен асиметрично од средине главног прочеља, ка боку композиционе целине. Тиме је делимично нарушен њен склад, али се при компоновању палате није ни тежило утиску равномерности и кохезивности слојева, већ делимичној визуелној децентрализацији, наглашеној аутономним партијама – у духу академске методологије обликовања. Посебно самодовољно делују улаз и завршни венац јаког испада. Фигуре младића атлетски извајаног тела, допојасно наге, леђима ослоњене на улазне пиластре и симетрично постављене на постаменте, „израњају“ из улазног степеништа. У рукама држе раднички алат, који препознајемо са фотографије: рударску лампу, индустријски точак – симбол динамичног развоја, чекић – симбол оруђа живота и смрти, што све спада у уобичајене симболе који се везују за рад институције којој је зграда намењена. Избор тематике и уочљива симболика представљених скулптура у функцији је додатног истицања намене зграде, а наговештај надљудске физичке моћи и резолутности уклесане на лицима радника, наговештавају спремност на ударничке подухвате и славе рад. Изузетна висина скулптура од готово 3 m,[16] њихов волумен и композициона самосталност нису представљали препреку при уклапању у архитектонски ансамбл здања (сл. 8). Данас је улаз зазидан, а скулптуре уклоњене и губи им се траг. Вероватно више не постоје, што ко зна

[16] Процена на основу фотографија портала са људима поред скулптура.



8. Лучни портал са скулптурама у Немањиној улици (колекција М. Јуришића)

8. Arched portal with sculptures in Nemanjina street (collection of M. Jurišić)

који пут потврђује мисао архитекте да „... чудесну чаролију грађења увек у стопу прати суморна чаролија деструкције“.[17]

Од Путникових изведених пројеката, угаона кућа Драге Димитријевић у Влајковићевој 30, подигнута 1926. Године, у стилу академизма, издваја се богатом скулптуралном декорацијом. На централној фасади између канелираних пиластара у висини другог спрата, постављена је скулптура „Жена са ћупом на рамену“, која симболише обиље, а према легенди садржи напитак бесмртности. Бочна фасада са леве стране еркера изнад абакуса стуба у висини завршног спрата, носи скулптуру „Мушкарац са ашовом“, а на истом положају са десне стране налази се скулптура „Жена са гирландом“ као симболом јединствености.[18] Све три скулптуре је у вештачком камену извео вајар Живојин Лукић, који је оставио изузетно велики број дела на београдским фасадама.[19] Постоји могућност да је скулптор Лукић аутор и изгубљених фигура са Дома Радничке коморе, будући да је само око годину дана раније извео скулптуре у Влајковићевој улици за истог архитекту, од којих је једна представа радника са јасним симболом његове класе.

На Дому Радничке коморе, поред главног, постојала су још два споредна улаза, сачувана до данас – један у зони сутерена из Немањине улице, а други у приземљу, из Улице Светозара Марковића. На вишим етажама, у зони првог спрата, декорацијом се, на оба прочеља, истичу два стилизована балкона и парапети са балустрадом. Зону другог и трећег спрата чине једноставна, равна фасадна платна са декорацијом у вештачком камену. Фасаду карактерише ритмична смена прозорских отвора и плитке фасадне декорације у виду пиластера, који се наизменично понављају. У горњој зони, пиластри се завршавају стилизованим плитким јонским капителима, а непосредно испод доминантног профилисаног венца наилази се на симболе заштите и одбране – картуше изведене у вештачком камену. Комадна декоративна пластика уочљива је и у нижим зонама. Реторичка и декоративна функција натписа је упадљива у поткровној зони испод завршног венца на безорнаменталном архитраву. Оригинални натпис РАДНИЧКА КОМОРА замењен је натписом РАДНИЧКИ УНИВЕРЗИТЕТ (сл. 9). Зона четвртог спрата истиче се као засебан сегмент, одвојен од целокупне фасаде хоризонталним венцем. Свуда је очувана трокрилна

[17] Бркић 1997: 164.

[18] Sikimić 1965: 174; Šarenac 1991: 68.

[19] О вајару Живојину Лукићу в. Стојановић 1928: 104–106; Чарго 1934: 3; Маркуш 1968: 588–596; Павловић 1973: 89–103; Грујић 2015.



9. Прочеље у Немањиној улици (колекција М. Јуришића)

9. Facade in Nemanjina street (collection of M. Jurišić)

варијанта прозора, другачије пропорционисаних по зонама. Ритам прозорских отвора и декорације се понавља, док се отвори на четвртој етажи, фланкирани декоративним симболима јединствености – фестонима, изведеним у вештачком камену, по облику разликују у односу на остале. Прозори високог приземља имају парапетне појасеве на дну. „Низом једноставних троделних прозора, плитком декорацијом и извесном асиметријом у постављању ризалита и улаза, фасада показује и одлике београдског раног модернизма.“[20]

[20] Маринковић 2005: 245.

Раднички дом је подигнут на регулационој линији и обострано уграђен у фронт блока. Пројектован је у затвореној форми, у низу, тако да својим обликовањем формира атријум у горњим зонама, у нивоу другог, трећег и четвртог спрата. Пад терена из Немањине улице омогућио је формирање сутеренског простора. По оригиналном пројекту, зона сутерена се састојала из низа отвора, од којих поједини нису сачувани, или су преправљани у некој од каснијих интервенција. У зони приземља и првог спрата површина објекта је адекватно искоришћена. Просторна организација приземља, по оригиналном пројекту, састојала се из улазне партије, коју је чинио лучни портал са доминантним степеништем, одакле се ступало у простор кафане, који је и данас, уз одређене измене, задржао исту функцију. Простор приземља обезбеђује централну комуникацију у објекту, степеништем ка горњим етажама и оним ка подрумским просторијама. Централни садржај приземља чини велика репрезентативна позоришна сала, која је примарни мотив целине и до данас има исту намену. Сала има адекватна акустичка својства и веома је пространа за овакву врсту објекта. Изнад ње је формирана галерија, која се протеже и на зону првог спрата, који је био предвиђен за библиотеку са читаоницама. Наглашена форма атријума постаје уочљива у нивоу другог спрата, где се у средишњем делу формира унутрашњи отворени простор за терасу, лоцирану изнад позоришне сале и галерије. Формирањем терасе, зграда је у својој форми добила два бочна крила. Други спрат је био предвиђен за смештај управе коморе. У ту сврху опремљен је низ канцеларија у крилу оријентисаном ка Улици Светозара Марковића и централном прочељу ка Немањиној улици (сл. 10). Супротно бочно крило било је



10. Дом Радничке коморе на углу Немањине и Светозара Марковића (колекција М. Јуришића)

10. Hall of the Chamber of Labour at the corner of Nemanjina and Svetozara Markovića streets (collection of M. Jurišić)

предвиђено за велику конференцијску салу. Зона треће етаже имала је полуинтерну намену, где се, поред канцеларијских просторија, које се понављају као на претходном спрату, у бочном крилу формира интерни спаваћи блок са низом соба, које су вероватно служиле за привремени боравак. Четврти спрат је имао пословни карактер и целом површином коришћен је за смештај канцеларијских просторија. У подруму је била смештена сала за пројекције, која је и данас у истој функцији (биоскоп „Синема кафе“). Остале подрумске просторије биле су предвиђене за котларницу, као и за помоћни простор, намењен неометаном функционисању целокупног објекта (оставе, простор за смештај огрева). Међуспратна конструкција била је од армираног бетона, а степениште и фасада изведени су од вештачког камена. Кровна конструкција је двоводна, дрвена, од стругане грађе, са класичним статичким решењем. Кровни покривач је фалцовани цреп, а за зидове је коришћена опека старог формата. Топли подови су од шиф-бодена и паркета, а хладни од тераца. Ентеријер је сачуван у траговима: видљиви су остаци столарије, израђене од борове грађе, и делови позоришне сале (бина, ламперија). Данашњи изглед унутрашњег простора резултат је каснијих реконструкција.

Две јавне зграде – једна у Београду, друга у Новом Саду – позивају на поређење са Радничком комором монументалношћу, волуменом и сродним академским изразом. Београдско здање, данашња болница „Свети Сава“ (раније београдска филијала Средишњег уреда за осигурање радника Загреб), архитекте Лавослава Хорвата,[21] грађено 1928–1931. године, уз финалну интервенцију архитекте Петра Гачића,[22] налази се неколико блокова ниже од Радничке коморе, у Немањиној улици 2. Због елегантног прочеља, подељеног по хоризонтали, наткриљеног назубљеном кровном атиком, као и због мањка фасадне декорације, здање има прелазну академско-модернистичку форму. Новосадска Продуктна берза, архитекте Лазара Дунђерског,[23] грађена 1926–1928. године, по стилу и по пластичној декорацији, умереним и хармоничним фасадним платном, парира Дому Радничке коморе у Београду. Уочава се сличност правоугаоних балкона са оградом од балустраде, што је, претпоставља се, утицај Филипа Шмита на архитекту

[21] О архитекти в. Kadijević 2011: 465–477; Paladino 2011: 377–391.

[22] О архитекти в. Маневић (ур.) 1999: 40; Маневић (ур.) 2008: 84.

[23] О архитекти в. Маневић (ур.) 1999: 53; Маневић (ур.) 2008: 113–114.

Дунђерског. И зграда у Немањиној и зграда у Новом Саду имају плитке пиластре, са јонским капителима, и обе одликује јасна концепцијска замисао, равноправан третман ентеријера и екстеријера, професионална израда и естетска истанчаност. Берза је претрпела адаптацију у периоду 1956–1958. године, за потребе Галерије Матице српске, према пројекту Ивана Здравковића и његових сарадника Д. Живановића и Д. Ивковића.[24]

Прве измене на Дому радничке коморе настале су убрзо по завршетку здања 1931. године. Као пројектант реконструкције наводи се архитекта Таса Милојевић,[25] који је био ангажован и као надзор при извођењу првобитних радова по Путниковом пројекту. Интервенције нису биле обимне – предвиђен је нови улаз у простор кафане у приземљу из Студеничке улице (данас Улица Светозара Марковића). За нови улаз изабран је средишњи од три стаклена портала, који је у постојећој ширини, спуштањем парапета, претворен у двокрилна улазна врата.[26]

На основу архивске документације из 1945. године,[27] сазнаје се да је исте године извршена реконстукција здања због оштећења проузрокованих бомбом за време Другог светског рата. Реконструкцију је изводило Архитектонско одељење Министарства грађевине Србије. Наводи се да су „порушени делови зграде – у пределу степеништа и то кроз кров, трећи и четврти спрат. Фасадни зид из Немањине улице порушен је од другог спрата до крова (део до угла). Порушене су међуспратне конструкције у трећем и четвртом спрату, као и степенице од првог спрата до тавана.“ Главно степениште, које је било погођено, поново је реконструисано, али његова позиција је промењена и измештена ближе фасадном зиду. Реконструкцијом планирани радови имали су за циљ повраћај зграде у првобитно стање. Вредност реконструкције процењена је на 1.500.000 тадашњих динара.

После Другог светског рата зграда је национализована. Добила је нове кориснике у складу са новим друштвеним уређењем и предата на управљање Савезном синдикату тадашње Југославије. Градско синдикално веће у Београду је 4. 12. 1952. године донело решење којим је основан први Раднички универзитет у Југославији, са седиштем у Немањиној 28, под називом „Ђуро Салај“.[28] Иако раднички универзитети припадају типологији јавних објеката културно-образовне намене, представљају специфичну категорију институција: они не садрже једну примарну функцију, већ читав спектар културно-образовних понуда, комбинованих да задовоље потребе грађана. Таквом структуром садржаја раднички универзитети креирају осећај препознавања и припадања и представљају снажну мотивацију за становнике градова да се укључе у понуђена збивања као учесници, педагози, студенти, критичари или једноставно потрошачи.

Нова интервенција обављена је 1956. године, а према документацији која се чува у Архиву,[29] измене су се односиле на адаптацију Радничког универзитета, коју је извело Грађевинско предузеће „Трудбеник“, према пројекту архитекте Ђорђа Крекића.[30] Највећи обим радова претрпеле су подрумске просторије, које су адаптиране за потребе ложионице и климатизације објекта. У техничкој документацији пројекта из исте године, на плану основе приземља, први пут се види да је уклоњен улазни портал са скулптурама, без података о томе када је уклањање реализовано.[31] То је највећа измена коју је зграда претрпела од настанка и која је коначно одредила физиономију фасаде.

[24] Брдар 2003: 49, са старијом литературом.

[25] Подаци о архитекти Милојевићу су штури. Листајући архивске записе, наишли смо на белешку да је 1931. године руководио изградњом и уређењем парка у Бањалуци, где су изграђени музички павиљон и фонтана. Такође је познато да је Таса Милојевић био један од чланова Одбора за израду програма за стечај о добијању плана за уређење и проширење Београда (ОГБ), в. Вуксановић-Мацура 2015: 54.

[26] ИАБ, ф I-3-1928.

[27] ИАБ, ф 13-35-1941.

[28] Раднички универзитет је установа за допунско, ваншколско образовање радника и осталих грађана. Код нас раднички универзитет даје опште, друштвено-економско, идеолошко-политичко и стручно образовање. Програм рада спроводи се предавањима, дискусијама, курсевима, дебатним клубовима, усменим новинама, позоришним представама, филмовима, концертима и сл. Неки раднички универзитети имају и центре за културу, који се баве организацијом естетског образовања и културно-уметничког живота. Створени су на иницијативу Савеза синдиката, а први је отворен у Београду 1952. године. Постојали су у свим већим местима и заузимали значајно место у систему општег образовања одраслих, в. *Enciklopedija Leksikografskog zavoda* 1969: 365–366.

29 ИАБ, ф 13-35-1941.

[30] О архитекти в. Маневић (ур.) 1999: 105.

[31] Захваљујући фотографији добијеној љубазношћу господина Милоша Јуришића, која је датирана 1955. године и на којој је портал са скулптурама на свом месту, претпостављамо да је уклоњен те или наредне године.



11. Универзитет „Ђуро Салај“, данашњи изглед (фотографија П. Марјановића)

11. University Đuro Salaj, the present-day appearance (photo by P. Marjanović)

Универзитет „Ђуро Салај“, према својим потребама, вршио је незнатне интервенције на формирању унутрашњег простора и уређењу ентеријера. Габарит и волумен објекта сачувани су до данас. Здање у Немањиној 28 представља прву културну институцију неформалног типа образовања на овим просторима. После шест деценија постојања и даље развија основне циљеве – ширење културе у свим друштвеним структурама. У саставу Универзитета налазе се: Центар за образовање „Ђуро Салај“, Средња стручна школа „Захарија Стефановић Орфелин“, Школа страних језика „Ђуро Салај“, Гимназија „Стефан Немања“. Универзитет има додатну вредну активност – позориште, које је за разлику од осталих уметности (сликарства, филма или скулптуре) уско везано за простор и време. Позориште се идентификује са зградом (или простором) у којој се изводе представе. Мисија остваривана вишедеценијским радом Театра „Академија 28“, на адреси Немањина 28, дала је немерљив допринос културној виталности Београда (сл. 11).

Подизањем Дома Радничке коморе тридесетих година прошлог века на престижној градској локацији, западни Врачар је добио још једно упечатљиво обележје. Мада је зграда страдала током бомбардовања у Другом светском рату, а каснијим интервенцијама изгубила значајну естетску одлику – тријумфални портал са скулптурама, данас, поред архитектонске вредности представља драгоцено сведочанство историје српског театра и вишедеценијског културног кретања у Србији, као својеврстан трезор и нематеријалне баштине. Иако је прилично модификована, задржала је функцију која јој је пројектом намењена – служила је потребама радничке класе, а каснијих година стављена је у службу образовања и културног уздизања грађана. Дом радничке коморе истакнуто је дело архитекте Светислава Путника и представља еклатантан пример академизма у српској архитектури у периоду између два рата. Функционална и монументална архитектура, која се огледа у прочишћености академског стила, сведочи о архитектонским и естетским вредностима које објекат поседује и обезбеђује му значајно место у историји српског градитељства тог периода.

Извори

Историјски архив Београда.

Колекција фотографија г. Милоша Јуришића.

Разговор са г. Иваном Ковачевићем, ген. директором Универзитета „Ђуро Салај“.

Литература

Брдар И. 2003, *Од Париса до Брашована, архитектура јавних здања у Новом Саду између два светска рата*, Нови Сад.

Бркић А. 1997, *Невесела судбина града*, Наслеђе I, 163–167.

Вуксановић-Мацура З. 2015, *Сан о граду: међународни конкурс за урбанистичко уређење Београда 1921–1922*, Београд.

Грујић В. 2002, *Нереализована фасадна скулптура за зграду Народне скупштине*, Наслеђе IV, 35–43.

Грујић В. 2015, *Живојин Лукић (1889–1934)*, Београд.

Ибрајтер-Газибара И. 2006, *Архитектура зграде Техничког факултета у Београду*, Наслеђе VII, 69–85.

Јаковљевић З. 1992, *Фасадна скулптура у Београду*, Гласник Друштва конзерватора Србије 16, 177–181.

Јањушевић Б. 2014, *Настанак и развој стамбених палата и вила у Војводини обликованих у стилу сецесије крајем XIX и почетком XX века*, Нови Сад.

Кадијевић А. 2005, *Естетика архитектуре академизма (XIX – XX)*, Београд.

Маневић З. (ур.) 1999, *Лексикон српских архитеката 19. и 20. века*, Београд.

Маневић З. (ур.) 2008, *Лексикон неимара*, Београд.

Маринковић М. 2005, *Архитектонска пластика јавних објеката Београда (1918–1941)*, магистарски рад, Београд.

Маринковић М. 2008, *Најчешћи антички мотив у архитектонској пластици Београда*, Наслеђе XIX, 105–116.

Маркуш З. 1968, *Вајар Живојин Лукић (1889–1934)*, Дело V, 588–596.

Миланović Х. 2005, *Парк Мањеж*, Наслеђе VI, 175–182.

Несторовић Б. 1973, *Постакадемизам у архитектури Београда (1919–1941)*, Гласник Града Београда XX, 339–381.

Несторовић Б. 2006, *Архитектура Србије у XIX веку*, Београд.

Павловић К. 1973, *Прилог за монографију вајара Живојина Лукића (1889–1934)*, Зборник Народног музеја у Београду VII, 389–103.

Петровић Н. 1912, *Са Четврте југословенске изложбе*, Босанска вила XXVII/11–12, 181.

Предић М. 1912, *Четврта југословенска изложба*, Српски књижевни гласник XXVIII, 858.

Радованац А. 2014, *Шкаркина вила у Београду*, Саопштења XLVI, 215–226.

Стијовић М. 2015, *Музеј Томе Росандића у Београду*, Београд.

Стојановић С. 1928, *Изложба радова Живојина Лукића, Васе Поморишца и Милоша Голубовића*, Мисао XXIV/1–2, 104–106.

Тошева С. 2012, *Архитектонско одељење Министарства грађевина Краљевине Југославије и његов утицај на развој градитељства у Србији између два светска рата*, докторска дисертација, Београд.

Чарго И. 1934, *Жика Лукић*, Словенски београдски тједник 6/II, 3.

*

Bogunović S. G. 2005, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX – Arhitektura*, Beograd, 582–598.

Enciklopedija Leksikografskog zavoda, 5, 1969, Zagreb, 365–366.

Kadijević A. 2011, *Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoljeću*, Znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam, 467–477.

Paladino Z. 2011, *Industrijska arhitektura Lavoslava Horvata, odabrani primjeri*, Znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam, 377–391.

Sikimić Đ. 1965, *Fasadna skulptura u Beogradu*, Beograd.

Šarenac D. 1991, *Mitovi, simboli, skulpture na beogradskim fasadama*, Beograd.

Ana M. Radovanac Živanov

HALL OF THE CHAMBER OF LABOUR IN BELGRADE – HISTORY AND ARCHITECTURE

The Hall of the Chamber of Labour was built from 1 May until 24 November 1928, in line with the design by architect Svetislav Putnik. It was built in the spirit of academism and it was envisaged as a monumental edifice that achieved functional spatial organisation for different types of activities which this building brings together – business, public representative space and the possibility of staying there. The works on the structure which has cellar, basement, elevated ground floor and four storeys were done by an entrepreneurial company *Tuner i Vagner*. The style concept is reflected in the academically shaped facade with a symmetric form and with consistently applied academic division along the horizontal. The facade curtains are simple and flat with decoration in artificial stone. The central motif on the facade from Nemanjina street was the entrance's arched portal emphasised by two monumental sculptures of workers. The figures are symbolically linked to the function of the institution for which the building was intended. Today, the entrance is walled-up, while the sculptures have been removed and any trace of them is lost. With a number of simple three-part windows, low decoration and certain asymmetry in the placement of the avant-corps and the entrance, the facade also exhibits the features of the Belgrade early modernism. The central contents of the ground floor include a large representative theatre hall in the form of an atrium, which constitutes a valuable testimony to the theatre history and the multi-decade-long cultural trends in Serbia. Reinforced concrete and artificial stone were used for the construction of the Hall of the Chamber of Labour. There are only few elements of the interior preserved. The present-day appearance of the interior space is the result of subsequent reconstructions.

The Hall of the Chamber of Labour is a distinguished piece designed by architect Svetislav Putnik and it constitutes an impressive example of academism in the Serbian architecture in the period between two world wars. The functional and monumental architecture that is reflected in the refinement of the academic style bears witness to the architectural and aesthetic values of the structures and it ensures that the architect holds its rightful position within the history of the Serbian architecture of that period. Taking into account that the building was intended for the needs of the working class and was later put into the service of education and cultural enhancement, today it constitutes a specific treasury of intangible heritage which has artistic and social importance, as well as aesthetic, and cultural and historical value.

Гробља, гробови и костурнице српских војника и цивила из Првог светског рата у Аустрији

Ненад Л. Лајбеншпергер

Републички завод за заштиту споменика културе – Београд

Ивана Т. Ранковић Миладиновић

Републички завод за заштиту споменика културе – Београд

* lajben@yahoo.com

Апстракт: *Током Првог светског рата око сто педесет хиљада српских војника је пало у аустроугарско заробљеништво, док је око педесет хиљада цивила српске националности било интернирано. Од тога, њих преко двадесет хиљада умрло је у логорима на територији данашње Аустрије. Они су сахрањивани на логорским гробљима, у појединачним или групним гробницама. Поред тога, на територији Аустрије се налазе сахрањени и аустроугарски војници српског порекла. У раду се приказује део војних гробаља, гробница и костурница са посмртним остацима српских војника у данашњој Аустрији, тачније њих 26, као и једно спомен-обележје на месту некадашњег гробља. Дати су делимични подаци о историјату појединих логора и њихових гробаља, заједно са бројевима сахрањених војника, као и подаци о постојећим спомен-обележјима на тим гробљима. За неколико гробаља су пренета и имена сахрањених лица из Србије.*

Кључне речи: *Аустрија, Србија, Први светски рат, ратни заробљеници, ратна гробља, Маутхаузен, Ашах, Болдогасоњ, Нежидер, Беч*

Убрзо по атентату у Сарајеву 28. јуна 1914. године, започето је хапшење, затварање и интернирање Срба – делом држављана Србије који су се тада нашли у Аустроугарској, а делом оних стално настањених у Хабзбуршкој монархији. По окупацији Србије, Аустроугарска је интернирала и део становништва из ње. Тачан број интернираних лица је тешко одредити, претпостављени бројеви се крећу од 50.000 до 200.000, па и више. Током рата српски војници су заробљавани и одвођени у логоре. Процењује се да је око 220.000 њих било у заробљеништву. Према постојећим 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. На простору данашње Аустрије током Првог светског рата налазила су се четири велика логора у којима су превасходно били затворени Срби – три претежно заробљеничка: Маутхаузен, Ашах и Болдогасоњ, и један претежно интернирски: Нежидер. Поред тога, српски заробљеници и интернирци били су смештани у велики број других логора, где су већину логораша чинили припадници других нација – Руси или Италијани.[1]

Услови у интернирским и заробљеничким логорима су били лоши, што је условило и велику смртност њихових заточеника, посебно у време епидемија великих болести.[2] Према подацима које су сакупили државни органи Краљевине СХС, током Првог светског рата живот је изгубило укупно 72.553 заробљеника и интернирца из Србије (претпоставља се да је њихов однос 60.000 заробљеника и око 12.000 интернираца). Међутим, реалније сагледавање говори о четрдесет и нешто хиљада страдалих са простора Краљевине Србије. Претпоставља се да је на простору данашње Аустрије умрло око 25.000 војника и интернираца са простора Србије и још неколико хиљада Срба са простора Аустроугарске.[3]

[1] Стојанчевић 1975: 149–151, 158; Поповић 1987: 310–315; Стојанчевић 1989: 403–407; Milić 1992: 6; Бјелајац 2005: 41; Ђуковић 2002: 21, 38–47; Ђуковић 2005: 49–58; Лукић 2013: 112–114, 139–141; Вемић 2014: 202–203; Радојевић, Димић 2014: 202–203; Денда 2015: 270–288; Денда 2015а: 345; Поповић 2015: 245–246; Бјелица 2015: 229–230; Мастиловић 2015: 236–238; Лукић, Менцл 2016: 15–17; Лукић 2017: 5–32, 165; Walleczek-Fritz 2017: 149.

[2] 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 2015: 272–277.

[3] AJ-63в.о; AJ-393; Лукић 2017: 33–63.

Умрли интернирци и заробљеници су сахрањивани најчешће у посебним логорским гробљима, али и на гробљима насеља у којима или близу којих су се логори налазили. Сахрањивања су вршена у појединачне или у масовне гробнице, зависно од локације, величине и броја преминулих. У великим логорима, са више хиљада заробљеника, у тренуцима када је смртност на дневном нивоу била велика, и када није било могућности да се сви умрли сахране појединачно, прибегавало се похрањивању мртвих у масовне гробнице. Зависно од логора до логора, њихове команде су покушавале да раздвоје гробна места по конфесијама или по нацијама. Међутим, то нису увек успевале, па има доста случајева у којима су војници или интернирци различитих нација сахрањивани у гробницама једни поред других, или у заједничке масовне гробнице. Над гробницама су подизана надгробна спомен-обележја различитих облика и материјала – најчешће дрвени крстови, али је било и камених и металних обележја. На њима би били исписивани неки од следећих података о сахрањеном: име и презиме, датуми рођења и смрти, место, област и држава рођења, чин и јединица, заробљенички број и/или број гроба. На неким логорским гробљима, сами заробљеници су током рата подизали већа спомен-обележја у част својих преминулих другова. Она су имала функцију централног споменика. Поред тога, понеким страдалницима су подизани посебни камени надгробни споменици од стране њихових другова или породица.

Срби са територије Аустроугарске били су мобилисани и ратовали као аустроугарски војници. Они који су током рата погинули или умрли сахрањивани су на аустроугарским војничким гробљима.[4] 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.

Војничка гробља су била делимично девастирана након рата, али су убрзо била доведена у уредно стање од стране аустријских власти или Аустријског Црног крста (Österreichisches Schwarzes Kreuz), организације, основане 1920. године, која до данас брине о војним гробљима у Аустрији. Брига о њима је и иначе била обавеза аустријске државе на основу Мировног уговора у Сен Жермену.[5]

О гробовима српских и југословенских војника на територији Аустрије бринули су и Посланство и конзулати Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (СХС)/Југославије у Аустрији. У првој половини двадесетих година XX века о тим гробљима бринуо је и свештеник Михајло Мишић у својству свештеночувара ратничких гробаља.[6] Међутим, осим ретких обилажења гробаља, југословенска страна није успела много да уради на њиховом одржавању. Осим уређења војничког гробља у Бечу, поправљања ограда на гробљима у Нежидеру и Болдогасоњу и прилога за споменике у Кицеу, немамо других података да је Краљевина СХС/Југославија учествовала у уређивању и одржавању гробова и гробаља српских и југословенских војника на тлу Аустрије. Главни разлог томе је била стална лоша финансијска ситуација у Краљевини и недостатак финансијских средстава.[7]

Велика економска криза је тридесетих година XX века условила и то да је почело да недостаје средстава и са аустријске стране за одржавање гробаља. Са Другим светским ратом дошло је и до прекида редовног одржавања, да би оно било настављено са нормализацијом ситуације у Аустрији после рата. Недостатак средстава за одржавање и чињеница да су на већини гробаља надгробни споменици били од дрвета и да су временом пропадали и нестајали, а да су се хумке поравнавале услед протока времена и киша, довели су до губитка надземних сведочанстава о самим гробним местима на већини гробаља. Како Црни крст и аустријске власти нису имале средстава за обнову свих

[4] Лајбеншпергер, Џамић, Радованац Живанов 2015: 261.

[5] Лајбеншпергер, Мамула 2014: 209.

[6] AJ-63в.о; AJ-393; Ђуковић, Лукић 2017: 60–61.

[7] AJ-63в.о; AJ-393.

појединачних надгробних обележја, а како се негде није ни знало више где су тачно гробнице ког војника или интернирца, Црни крст је простор гробља обележавао на симболичан начин – распоређивањем група камених крстова по гробљима, понегде уз задржавање обележја која су преостала.

Наведене групе камених крстова су од по два или више крстова, најчешће по три у групи, премда има случајева да је постављан и по један. Они су распоређивани у простору и представљају део фунерарне естетике како би се дало до знања да је та површина гробна. Ово спомен-обележје је у форми крста, чији су краци кратки, неретко исте дужине, или су попречни краци, или се тек назиру на пресеку са вертикалним, или је доњи вертикални крак у форми трапеза (тупи углови). Поред камених, има израђених и од бетона. Различитих су димензија, најчешће апроксимативних мера 50 x 50cm. Ови споменици су типски – индустријски, без примеса уметничког израза.

На гробљима где су се знали подаци о умрлом, уместо дрвених крстова, постављена су нова обележја, која су била или од камена или од метала. Камена су слична описаним изнад, само са исписаним подацима сахрањеног. Метална су такође била у форми крста. Најчешће су рађени крстови од кованог гвожђа, чији се кракови завршавају у облику стилизованог пупољка младице. На некима се из самог корена крста, на месту где се спајају са бетонским постољима, налази разлистала ловорова гранчица. На средини крста је постављена плочица која садржи неки од следећих података: статус/звање/чин, име и презиме, годину рођења, датум смрти, као и број гроба. Крстови се налазе на малим бетонским постољима, која су лучно завршена.

Већина војничких гробаља у Аустрији данас је уређена у виду парка, парк-шуме или травнате површине са појединачним стаблима, сходно германској повезаности са природом и праксом таквог уређивања гробаља која је пре Првог светског рата постојала у Америци и Немачкој.[8] На већем делу њих главни улаз је наглашен капијом, која се састоји од два камена ступца, зидана од камених квадара (необрађених ивица), између којих је капија. На ступце су постављане камене плоче, на којима је уклесан натпис са информацијама о гробљу, на немачком језику.

У наставку рада ћемо приказати само део војничких гробаља на којима су сахрањени српски војници или интернирци, а која су стручњаци Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд обишли током 2017. године – укупно 27 локација.[9] Више пажње посвећено је само оним гробљима на којима постоје спомен-обележја за српске и/или југословенске војнике, док су за оне без посебних обележја за њих дати само неки основни подаци о логору и гробљу. За нека од гробаља ћемо дати и имена сахрањених војника, са делом података о њима.[10] Због ограниченог простора нећемо свуда помињати спомен-обележја подигнута држављанима других земаља која постоје на тим гробљима.

Војно гробље Маутхаузен (Mautthausen), Горња Аустрија

У близини насеља Маутхаузен током Првог светског рата налазио се велики заробљенички логор. Према постојећим подацима, кроз њега је прошло око 40.000 војника различитих нација, међу којима око 30.000 српских војника. Од наведеног броја, преко 10.000 њих је у њему и умрло.[11] Српских војника је од тог броја око 8.000.[12]

У близини логора било је формирано гробље, где су сахрањивани умрли ратни заробљеници. Сахране су вршене у појединачним и груп-

[8] Обреновић 2013: 22.

[9] Екипу су, поред аутора овог текста, чинили и архитекта Алекса Циганoвић и фотограф Павле Марјановић. О обиласку меморијала српског порекла на територији Аустрије сачињен је посебан извештај, који се чува у Републичком заводу под бр. 20-14/2018 од 22. 2. 2018.

[10] Имена и податке смо оставили онако како су записани у доступним нам списковима. Нисмо хтели да радимо поновну транскрипцију тих података на српски језик (где су били на немачком језику), пошто постоји опасност да неке податке пребацимо погрешно.

[11] AJ-393: 1923, akt. br. 2548 – Писмо бр. 223 ex 23; Milić 1992: 12–20; Лукић 2017: 38.

[12] Књиге сахрањених на војном гробљу Маутхаузен током Првог светског рата објављене су на интернету: http://www.pows-ww1.at/projekt/totenbuecher.



1. Војно гробље Маутхаузен, општи изглед (централни споменик, капеле и крстови), 2017. године (фото: Павле Марјановић)

1. Military cemetery Mautthausen, general appearance (central monument, chapels and crosses), 2017, (photo by: Pavle Marjanović)

[13] AJ-63в.о: 1921–1934, Наша војничка гробља у Аустрији – Извештај Р. Јосића из 1933: 5-6; AJ-393: 1923, akt. br. 4080.

[14] AJ-63в.о: исто: 6.

ним хумкама. Приликом сахрана, одвајани су по народности, али је било случајева и када су у масовне гробнице полагани српски и италијански војници заједно. Над појединачним гробним местима постављена су спомен-обележја у облику крста, направљена од дрвета, а над масовним гробницама заједничка спомен-обележја. Пошто је гробље након рата било девастирано, део дрвених крстова је био замењен бетонским обележјима. Укупно је 744 појединачна српска гробна места било обележено новим надгробницима.[13] Данас на гробљу не постоји ниједно од тих појединачних обележја за српске војнике. Међутим, постоје појединачна обележја које је после рата својим војницима подигла Италија и која их од тада редовно одржава.

Још током рата Аустријанци су на гробљу подигли капелу, која је требало да служи за помен свих сахрањених војника. У овој капели су се налазили и спискови сахрањених.[14] Временом, дошло је до тога да су Италијани капелу прихватили као своју. Услед тога, Српска православна црква са Србима из расејања је отпочела градњу православне капеле 2016. године. Она још увек није завршена. У питању је капела централне основе, у облику квадрата, над којом се издиже осмострана купола, која је се издигнута над квадратним постољем. Конципирана је као грађевина сажетог уписаног крста, са апсидом на истоку.

Током рата на гробљу је започето и подизање посебног обележја од стране самих српских и италијанских заробљеника, али није било завршено до краја рата. Рад на његовом завршетку иницирала је и завршила италијанска држава неколико година након рата. Споменик је свечано откривен 1922. године. Израђен је од каварског мермера у Италији, па пренет ту. Рад је италијанског вајара Паола Болдрина (Paolo



2. Војно гробље Маутхаузен, пет спомен-обележја над гробницама са српским војницима, 2017. године (фото: Павле Марјановић)

2. Military cemetery Mautthausen, five memorial headstones at the graves with Serbian soldiers, 2017, (photo by: Pavle Marjanović)

Boldrin, 1887–1965, који је и сам био заточеник овог логора). На њему се налазе натписи на италијанском и немачком језику, међу којима је и податак да је на гробљу сахрањено 8.000 Срба. Споменик представља фигуре три војника, који се напрежу да се ослободе из ропства и окренути су ка југу, тј. ка Италији. Било је покушаја са италијанске стране да се постигне договор са владом Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца да се споменик подигне о заједничком трошку, као и да се на њему нађе и натпис на српском језику, међутим, до договора није дошло. Италијани су ипак оставили један део на постаменту празним како би југословенска страна накнадно могла да допише свој текст, што то се никада није догодило.[15]

Шест масовних гробница у којима су похрањени српски војници било је обележено са шест гранитних обележја, од којих је једно у међувремену нестало, а осталих пет се и даље налази на гробљу. Ради се о спомен-обележјима од гранита неправилног облика, рустичне обраде, налик необрађеном камену из природе, која су била постављена над гробницама и на којима је, на немачком језику, записано колико српских војника је било сахрањено у тим гробницама (на њима се налазе бројеви: 954, 1.066, 1.149, 1.662 и 1.666).[16] Ови споменици, иако представљају индустријски рад неке каменорезачке радионице,[17] својом естетиком природности су ненаметљиви, а с друге стране, одлично уклопљени у природну околину.

На овом делу гробља се налазе и групе споменика у форми крста, по три у групи, распоређене на травнатој површини.

Улазна капија у гробље је масивна и чине је два гранитна ступца, са канделабрима на врху. Између стубаца су постављена двокрилна врата од кованог гвожђа. Врата су декорисана геометријским мотивима и мотивима крста, као и натписом на немачком језику са годинама почетка и завршетка оба светска рата. На стубовима се налазе информационе табле на немачком и италијанском језику, а испред њих по свећњак, направљен од чауре гранате.

[15] AJ-63в.о: исто; AJ-393: 1923, akt. br. 4080; *Sacrari e cimiteri militari italiani all'estero* 1999: 24.

[16] AJ-63в.о: исто: 5.

[17] Овакав тип споменика, налик стени, често се појављује и карактеристичан је за цивилна гробља у Аустрији.

Војно гробље Ашах, Ашах на Дунаву (Aschach an der Donau; Харткирхен–Дајнхам / Hartkirchen–Deinham), Горња Аустрија[18]

На простору насеља Ашах током Првог светског рата налазио се велики заробљенички логор. Према постојећим подацима, кроз њега је прошло више десетина хиљада ратних заробљеника, од тог броја је око 25.000 српских војника.[19] Од укупног броја, око 6.000 је у њему и умрло, од чега је српских војника око 5.400.[20]

У близини логора, а близу данашњих насеља Харткирхен и Дајнхам, формирано је гробље, на које су сахрањивани умрли ратни заробљеници. Над гробницама сахрањених постављани су дрвени крстови, на којима су се налазиле плехане плочице са подацима сахрањеног – логорски број, име и презиме и датум смрти. Италијанска држава је 1922. године започела замену дрвених крстова за своје војнике каменим, а 1923. године је подигла споменик за све њих. Замена дрвених крстача над гробовима српских војника започета је 1924. године. Нова спомен-обележја су рађена од бетона, али не у облику крста, пошто је то било скупље, него у форми обелиска, без икакве уметничке обраде. На њима су били уписани подаци о преминулом који су били познати: име и презиме, место рођења и датум смрти. Пошто се на споменицима писало бојом, та боја се временом спирала, па су они с времена на време били обнављани. Прва оваква надгробна обележја су постављена над гробовима двојице војника и садржала су податке за њих двојицу. Касније је над једним гробом подизано једно обележје, а подаци сахрањеног су уклесани. Међутим, замењен је само део дрвених крстова.[21] Данас се на гробљу налази само осам ових спомен-обележја. На једном се не виде никакви натписи, док су на осталих шест натписи били обнављани, тако да су сада читљиви. На пет њих налази се представа крста, док су остала три без сличне ознаке.

На већем делу гробља, на ком нису сачувана појединачна надгробна обележја, простор је симболично означен групама крстова од гранита.

У средњем делу гробља Црни крст је подигао велико централно спомен-обележје, посвећено страдалим српским војницима. Откривен је 7. маја 1929. године у присуству представника аустријских власти, Краљевине СХС и Српске православне цркве. Тада су српски свештеници одржали опело, али, изгледа, не и освећење споменика. Тек 1939. године Српска православна црква организовала је његово освећење.[22] Споменик је у виду масивног ступца, који се састоји из три блока.



3. Војно гробље Ашах, централно спомен-обележје посвећено српским војницима и у позадини групе крстова, 2017. године (фото: Павле Марјановић)

3. Military cemetery Aschach, central memorial marker dedicated to the perished Serbian soldiers, with groups of crosses in the background, 2017, (photo by: Pavle Marjanović)

[18] Аустријанци ово гробље зову *Kriegerfriedhof Hartkirchen*, по називу места на чијој територији се налази.

[19] Више о логору код Ашаха в. у: *Bilder einer vergessenen Stadt* 2015.

[20] Књиге сахрањених на војном гробљу Ашах објављене су на интернету: http://www.pows-ww1.at/projekt/totenbuecher.

[21] AJ-63в.о: исто, 4; AJ-393: 1923, akt. br. 2547 – Писмо бр. 220 ex 23; *Bilder einer vergessenen Stadt* 2015: 94–95.

[22] AJ-393: VII Помени на нашим војничким гробљима у Горњој Аустрији и Бургенладну; *Bilder einer vergessenen Stadt* 2015: 94.

Изнад ступца је крст, чији су краци незнатно ужи од самог ступца. На њему су рељефно исписане почетна и крајња година рата. Иначе сам крст припада типолошки „Крсту части“.[23] То је облик крста чији се краци шире од центара ка спољашњости и исте су дужине. Цео споменик је сачињен од гранита, рустичне обраде и карактерише га строгост, сведеност и одсуство декоративности. На њему је спомен-плоча од белог мермера са посветом на српском језику и преводом на немачки језик. Српски текст гласи: „UMRLIM SRPSKIM RATNICIMA SFRJ JUGOSLAVIJA“. Не знамо тачну годину постављања ове плоче, али је у сваком случају то било између 1963. и 1992. године. Споменик се данас налази на платоу, који је посут шљунком и делимично оивичен ниским зидом, висине око 15 cm. До самог споменика плато је прекривен каменим плочама.

У централном делу гробља, наспрам поменутог споменика, налазе се два мермерна блока, који служе као часна трпеза и предикаоница. На једном је уклесана година „1968“, па претпостављамо да су те године постављени. Прекривени су лимом као заштита од кише и прашине.

На гробљу се налази и спомен-обележје у форми великог дрвеног крста, равних кракова, без декорације. Постављен је 1998. године. На њему се налази плочица са текстом на немачком језику.

Војно гробље Болдогасоњ, Фрауенкирхен (нем: Frauenkirchen, мађ: Boldogasszony), Бургенланд

У тада угарском делу Аустроугарске, у близини села Болдогасоњ, налазио се велики заробљенички логор током Првог светског рата. Поред војника, у њему је био затворен и велики број интернираних цивила. Према постојећим подацима, кроз њега је прошло преко 11.000 ратних заробљеника и интернираних цивила разних нација, при чему су већина били Срби. Од тог броја око 6.000 је у њему и умрло.[24] Претпоставља се да је умрло око 5.500 српских војника и цивила.[25]

У близини логора формирано је гробље, на које су сахрањивани умрли у логору. У почетку су сахрањивани у појединачне, а са избијањем епидемије тифуса у масовне гробнице. У неке од тих хумки је сахрањено и по 400 војника. Над сваком хумком био је постављан крст. Они над појединачним хумкама су имали исписана имена и презимена страдалих или број, а над масовним само број гроба. Крстови су најчешће били једноставни, од дрвета. Нешто већи крстови су били подигнути над гробовима преминулих лекара/официра. На гробљу је било и металних и камених надгробних споменика у форми крста. Знамо да су камени били постављени над масовним хумкама, али није нам познато да ли су они подигнути током рата или по његовом завршетку (ниједан од њих данас не постоји). Кад се рат завршио, гробље се састојало од 14 групних гробница и великог броја појединачних (око 2.000).[26]

Током рата, свакако пре краја 1916. године, сами затвореници су на гробљу подигли спомен-обележје у облику крста, чији су краци завршени тролисном формом, без икаквог натписа, високог неколико метара.[27] Крст је подигнут на тростепеном постољу, а испред првог степеника је подигнуто засебно постоље, на коме се налази жардињера или палионик за свеће. У Аустрији га зову „Српски крст“. Делимично је био обновљен 2014. године.

Италијани су на простору гробља подигли капелу, у коју су поставили и спомен-плочу за своје војнике.

Након престанка рада логора, један део дрвених крстова је био покраден и гробље је било запуштено.[28] У наступајућем периоду они

[23] Овај тип крста је установљен као комеморативна медаља за војнике империјалне немачке војске, а успоставио га је немачки премијер Паул фон Хинденбурга.

[24] Више о логору в. у: Brettl 2014; Лукић 2017.

[25] Списак преминулих у логору Болдогасоњ је објављен у: Лукић 2017: 64–162.

[26] AJ-63в.о: исто: 8; AJ-63в.о: 1921–1930 – војничко гробље Нежидер и Болдогасоњ – 1921, Извештај о стању ратничких гробова у Болдогасоњу и Нежидер; AJ-393: 1923, akt. br. 4080 – Писмо бр. 230 ex 1923, Извештај бр. 30; Brettl 2014: 90, 150–153.

[27] Brettl 2014: 88 (сл. 62), 156.

[28] AJ-63в.о: 1921–1934, Наша војничка гробља у Аустрији – Извештај Р. Јосића из 1933: 8–9; исто, 1921–1930 – војничко гробље Нежидер и Болдогасоњ – 1921, Извештај о стању ратничких гробова у Болдогасоњу и Нежидер; Brettl 2014: 153.



4. Војно гробље Болдогасоњ, Фрауенкирхен, општи изглед (у првом плану спомен-обележје у облику крста, у позадини лево југословенски споменик, а десно италијанска капела), 2017. године (фото: Павле Марјановић)

4. Military cemetery Boldogasszony, Frauenkirchen, general appearance (in the foreground there is a memorial marker in the shape of a cross, while in the background there is a Yugoslav monument to the left and an Italian chapel to the right), 2017, (photo by: Pavle Marjanović)

су наставили да нестају, тако да до данас није остао ниједан. Црни крст је неколико година након рата на појединачне хумке поставио мала обележја од бетона, на којима су се налазили редни бројеви гробница (ниједно од тих обележја није сачувано до данас). Посланство Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца је крајем 1922. или почетком 1923. године платило подизање нове ограде, пошто је стара била пропала и кроз њу је стока улазила у гробље. Тада су урађени бетонски стубови и између њих развучена жичана ограда.[29]

Од стране Савеза бораца Народно ослободилачког рата Југославије на простору гробља подигнут је 1954. године споменик страдалим у логору, али и другим логорима током Првог светског рата. Израђен је у Југославији, па пренет у Аустрију. Сам споменик је у ликовном смислу крајње једноставан, сведен, чисте форме – модернистички. То је један стубац од мермера, који чине три квадра, постављена један на други, уз шире стране ступца. На висини од око 30 cm смештена су два ниска квадра, тако да је стубац визуелно придржаван њима. На једном квадру се налази палионик за свеће у виду канделабра без постоља. На споменику су уклесане следеће речи: „USPOMENI 2350 JUGOSLOVENSKIH INTERNIRACA UMRLIH U KONCENTRACIONIM LOGORIMA U TOKU PRVOG SVETSKOG RATA 1914–1918“, а са друге стране: „ZAHVALNA OTADŽBINA FEDERATIVNA NARODNA REPUBLIKA JUGOSLAVIJA“.[30] Много касније, после распада Југославије, преко првонаведеног натписа постављена је спомен-плоча од белог мермера, са текстом: „НА ОВОМ И ОКОЛНИМ ПОЉИМА ЛЕЖЕ ПОСМРТНИ ОСТАЦИ ХИЉАДА СРПСКИХ ИНТЕРНИРАЦА ЗАТОЧЕНИХ У АУСТРИЈИ ЗА ВРЕМЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА. ОД ЗАБОРАВА ИХ ЧУВА СРПСКИ НАРОД“. До промене плоче је дошло услед погрешних података на првом натпису – наведен је мањи број жртава и поменути су само интернирци, без заробљеника. Да ли је ово последње било грешка, изједначавање затвореника и интернираца (у смислу једног појма за обе категорије) или намерно испуштање чињеница, не можемо да знамо. У сваком случају је било неког неспоразума. Наиме, према сачуваној преписци, Савез бораца,

[29] AJ-63 в.о: Нежидер и Болдогасоњ, гробље војничко; Brettl 2014: 155.

[30] ДА МСП; Brettl 2014: 157–158.

[31] ДА МСП.

[32] О логору у Нежидеру в. више у: Mannsberger, Schäfer: 5–35; Ђуковић, Лукић 2017: 7–66.

[33] Списак Срба страдалих у логору Нежидер је објављен у: Ђуковић, Лукић 2017: 69–290.

југословенски Савезни секретаријат за иностране послове и југословенска амбасада у Бечу започеле су акцију око подизања споменика у Нежидеру, да би у једном тренутку амбасада у Бечу јавила да се споменик подиже у Фрауенкирхену (Болдогасоњу), а не Нежидеру.[31] Није нам познато како је тачно дошло до грешке и у коликој мери су два логора била помешана – да ли само у преписци или је споменик на крају подигнут на погрешном гробљу од првопланираног.

Након што су скоро сва надгробна обележја и хумке нестале, Црни крст је распоредио групе од по неколико гранитних крстова, чији су краци, сем доњег, исте дужине и једва да излазе из форме квадрата.

Данас се на гробљу налази и један стари надгробни споменик од камена, посвећен једном Србину из Влаоле Пожаревачке. Надгробник је од бетона, у облику крста, чији се краци завршавају тролисним крајевима. Подигла га је родбина страдалог војника.

Костурница у Нежидеру (Нојзидл ам Зе; нем: Neusiedl am See; мађ: Nezsider), Бургенланд

У близини места Нежидер, у тадашњем угарском делу Аустроугарске, током Првог светског рата налазио се велики логор, превасходно за интерниране цивиле српског порекла. Према постојећим подацима, кроз њега је прошло преко 17.000 лица, пре свега, интернираца и у веома малом постотку војника, у оба случаја углавном српске народности.[32] Од тог броја око 4.800 Срба је у њему и умрло.[33]

У близини логора, на југозападном делу брега Калварија (Kalvarienberg), формирано је гробље, на које су сахрањивани умрли логораши. Првобитни укопи су били појединачни, а за време епидемије масовни. Групне гробнице су углавном биле са по четири тела унутар њих, али је било случајева да их буде и више. Над појединачним гробницама је стављано обележје у облику крста, од дрвета, са исписаним подацима: име, презиме и логорски број. Над заједничким гробницама је такође постављан крст са натписом, на ком је писао број похрањених тела у ту гробницу, као и њихова националност. Сами



5. Спомен-костурница српским интернирцима на месном гробљу у Нежидеру, 2017. године (фото: Павле Марјановић)

5. Memorial ossuary of the Serbian interned civilians at the local graveyard in Nezsider, 2017, (photo by: Pavle Marjanović)

интернирци су током рата на гробљу подигли споменик од камена, на ком је био натпис: „Срби интернирци својој браћи умрлој у Нежидеру 1914–1918. године“.[34]

Током рата, или после њега, на гробљу је подигнуто и више засебних надгробних обележја од камена, које су породице наменила својим милима. Током 1921. године, на гробљу се налазило 22 таква обележја.[35] Само једно од њих је сачувано до данас и оно је пренето код нове костурнице.

По напуштању логора, гробље је препуштено само себи и почело је да пропада. Када је преузео бригу о гробљу, Црни крст је над неким од хумки поставио шестоугаона бетонска обележја, на којима су били урезани бројеви гробова. Спомен-обележја су била пободена у земљу уз помоћ „кратких шиљака“ од 10–15cm. Због плитких „шиљака“ ова бетонска обележја су падала и нестајала.[36] Данас су сачувана само два остатка, од којих је једно пренето код нове костурнице.

У исто време кад и у Болдогасоњу (крајем 1922. или почетком 1923. године), због пропадања ограде, Посланство Краљевине СХС платило је подизање нових бетонских стубова ограде и развлачење жице између њих.[37]

Пошто је град имао потребу за новим простором, током 1953. године, гробље је ексхумирано, а посмртни остаци смештени у костурницу која је подигнута на месном католичком гробљу. Том приликом је пренет и постојећи споменик са гробља и постављен на нову костурницу.[38] Претпоставка је да се ради о споменику који су сами интернирци подигли још током рата. Међутим, према оном што смо чули у Аустрији, гробље није у потпуности ексхумирано, па су приликом копања темеља за куће које се налазе на простору некадашњег гробља проналажене људске кости.

Током 1955. године, Нежидер је посетила делегација бивших интернираца и том приликом је на споменик постављена спомен-плоча од белог мермера, са текстом на српском и немачком језику. Текст на српском гласи: „УМРЛИМ ДРУГОВИМА У ЛАГЕРУ НЕЖИДЕР 1914–18 Г. ПРЕЖИВЕЛИ БИВШИ ИНТЕРНИРЦИ ИЗ НЕЖИДЕРСКОГ ЛОГОРА У ЗНАК СЕЋАЊА ПРИЛИКОМ ПОСЕТЕ ЈУНА 1955 Г. НЕЖИДЕР“.

Простор око костурнице је уређен 1956. године. Тада је око ње урађен бетонски опсег са бетонским стубићима, гвозденом капијом, оградом и прилазним степеницима.[39] У једној од каснијих обнова, уклоњени су ограда и капија, а простор је ограђен ниским зидићем, поплочаним гранитним плочама. Са задње стране платоа је ниско зимзелено растиње. Испред споменика је калдрмисан плочник, у облику лука, око кога је формиран цвећњак. Лево од споменика су на накошеном постаменту постављена два спомен-обележја, која су пронађена на простору некадашњег гробља – једно бетонско са бројем и једно камено, подигнуто од родбине. Због пропадања постамента, ови споменици су привремено били уклоњени 2017. године.

Споменик је типски, у форми тростепеног обелиска. Изведен је без уметничких интервенција. На њему се налазе уклесани крстови и две спомен-плоче, једна са предње и један са леве стране (описана плоча постављена 1955. године). Спомен-плоча са предње стране, урађена од црног мермера, садржи текст: „Интегрирани Срби својој браћи умрлој у Нежидеру 1914–1918 год.“ Подигнута је од стране Срба који живе у Аустрији. Са предње стране се налази и венац од кованог гвожђа, који је изведен као венац од храстовог лишћа са грбом града Београда (оштећен је) и лентом. Према одређеним информацијама, и овај амблем је постављен 1955. године. Није нам познато шта се десило са старим натписом, који је на споменику уписан током рата – да ли је уклоњен приликом преноса, приликом неке обнове, или се налази испод једне спомен-плоче.

[34] AJ-63в.о: 1921–1934, Наша војничка гробља у Аустрији – Извештај Р. Јосића из 1933: 8–9; исто, 1921–1930 – војничко гробље Нежидер и Болдогасоњ – 1921, Извештај о стању ратничких гробова у Болдогасоњу и Нежидер; AJ-393: 1922, akt. br. 5187 – Извештај бр. 1331/922; Mannsberger, Schäfer 2008–2009: 31–35; Ђуковић, Лукић 2017: 58–63.

[35] AJ-63в.о: 1921–1930 – војничко гробље Нежидер и Болдогасоњ – исто; AJ-393-1-1- VII, помени – Извештај конзула Животића; Ђуковић, Лукић 2017: 60–62.

[36] AJ-63в.о: 1921–1934, Наша војничка гробља у Аустрији – исто: 7; AJ-393: 1922, akt. br. 5187, Извештај бр. 1331/922.

[37] AJ-63в.о: Нежидер и Болдогасоњ, гробље војничко; Brettl 2014: 155.

[38] Ђуковић, Лукић 2017: 62.

[39] Ђуковић, Лукић 2017: 62.

Спомен-обележје на месту некадашњег логорског гробља у Нежидеру (Нојзидл ам Зе; нем: Neusiedl am See; мађ: Nezsider), Бургенланд

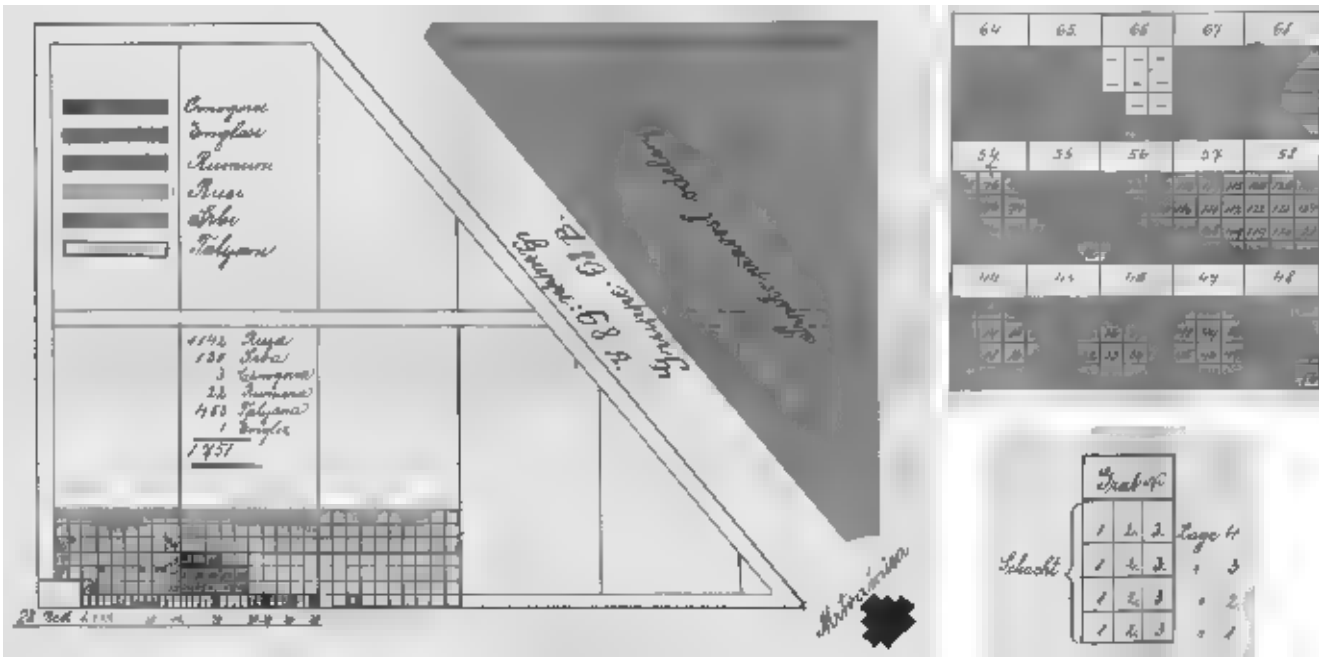
На простору на ком се налазило нежидерско логорско гробље, а близу Калварије, 2014. године подигнута су два спомен-обележја, која су у форми необрађеног камена, налик делу стене, рустичног изгледа. На оба се налази текст на немачком језику. Једно говори о постојању гробља за Србе на том простору током Првог светског рта, а друго је посвећено страдалим при копању ровова на крају Другог светског рата.

Српско војно гробље на Руском, румунском и италијанском војном гробљу из Првог светског рата на централном гробљу у Бечу (Zentralfriedhof Wien)

На Централном бечком гробљу, на парцели 68а, током Првог светског рата сахрањивани су српски, руски, италијански и румунски ратни заробљеници умрли у Бечу. Укупно је било сахрањено 130 српских војника, као и тројица црногорских. Српски и румунски део гробља се налазило између руског и италијанског дела. Српски војници су били сахрањени у једанаест гробница, а румунски у две. Неколико српских војника је сахрањено и у оквиру италијанских и руских гробница. Црногорски војници су сахрањени у руском и румунском делу.[40]

Имена сахрањених српских војника су: Adem Nueti-Adem (pavoslav. Arnaut); Adrić Jovan; Arsenijević Toma; Arsić Lazar Vasa; Arsić Milan; Bajra Feta (Pravosl. Arnaut); Blagojević Kosta Milivoj; Bogdanov Konstantin; Bogdanović Milan; Bogičević Milić Slavomir; Bošković Nedeljko Stevan; Brasnović Josif; Veljković Milija; Gospodinović Sava Nikola; Grčić Milivoj; Damjanović Marko; Despotović Despot-Nikofor;

40 AJ-63в.о: 1921–1934, Наша војничка гробља у Аустрији – Извештај Р. Јосића из 1933: 6; AJ-393: 1923, akt. br. 5442.



6. Скица парцеле 68а на централном гробљу у Бечу. Лево скица целе парцеле са српским, руским, италијанским и румунским војним гробљем из Првог светског рата. Десно горе скица дела парцеле са српским и румунским гробницама. Десно доле приказ места по гробници, извор: Архив Југославије (AJ-393: 1923, akt. br. 5442)

6. Sketch of lot 68a at the central cemetery in Vienna (Zentralfriedhof Wien). Left: sketch of the entire lot with the Serbian, Russian, Italian and Romanian military cemetery from WWI. Upper right: sketch of a part of the lot with the Serbian and Romanian tombs. Lower right: view of the tombs, source: Archives of Yugoslavia (AJ- 393: 1923, akt.br. 5442)

Dobrosavljević-Radosav-Radovan; Djodić Petar; Djordjević Jovan; Gjorgjević Nikola; Djordjević Stefan; Živković Dušan; Živković Milojko; Životić Trifun Velimir; Ilić Pavle; Ivanović Borivoj; Ivanović Lazar; Ivanović Milosav; Jakovljević Nedeljko; Janković Lazar; Janković Milan; Janković Milija; Janković Petar; Jeftić Miloslav; Jermaković Ivan; Jokić Zdravko; Janko Josifović; Velimir Jovanović; Dragomir Stanko (?); Jović Miloš; Jović Novak Vladimir; Jović Stefan; Jugić Branko; Karabašić Bogdan; Knjažević Dobrivoj Miladin; Konjević Ilija; Kopanja Stojan; Krstić Božidar Antonije; Krstić Gjorgje Stojan; Krstić Miodrag Andrija; Kusturić Ivan Milorad; Lazarević Milan Ljubiša; Lazić Jovan; Lazarević Mihajlo Sreten; Lukić Milutin Veselin; Manasković Ilija Avram; Manić Luka; Marić Arsenije; Marijanović Lazar; Marković Radivoj; Marković Vitomir; Martinović Radovan; Matić Dimitrije Aško; Meledić (Miletić?) Velimir; Mičević Gruica; Mičović Mića; Miladinović Radivoj; Milanović Jezdimir; Milanović Kostadin; Milinković Dragutin; Milinković Radosav-Milan; Milković Cveja Stojadin; Milosavljević Živko; Milošević Dušan Ilija; Milošević Stefan; Milovanović Bogdan; Stojadin; Minjević Sreten; Mirko Trifun; Mitić Vukomir; Mladenović Jovan; Nešić Milan; Nikolić Blagoje Obrad; Nikolić Jovan; Nikolić Nastas; Nikolić Stojan; Nikolić Stojan Antonije; Novaković Rajko; Obućina Stefan; Okol Petar; Pantlić Svetislav; Paunović Petar Pavle; Pavlović Dragutin; Pavlović Milivoj Milorad; Pavlović Milivoj Nikola; Pavlović Milutin Jovan; Pavlović Radosav; Pavlović Sveta Arsenije; Perić Milan Milovan; Petković Dragutin; Petrović Nikola; Petrović Stanimir; Petrović Stanko; Popović Svetislav; Radaković Dragoljub; Radenković Trifun; Radković Jeftimije; Radoević Alexander; Radosavljević Vladimir; Radovanović Dragić; Rajić Miladin; Simić Konstantin Pavle; Stanojević Ognjan; Stanojević Stanoje; Stefanović Stanko; Stefanović Striza (?); Stepanović Marko; Stojadinović Arsenije; Stojanović Mladen Widen (?); Stojić Dragomir Bogosav; Stojičević Miloje; Svetković Svetozar; Timotijević Ljutica; Todorović Alexander Nika; Tomić-Veljin Cvetko; Trišić Nikola Tanasije; Čorbić Vladimir, док су за четворицу имена била непозната. Имена сахрањених црногорских војника су: Nikolić Milan (major); Ninković Jaša Josif и Preljević Novak (poručnik).[41]

Након рата, делови парцеле са руским, италијанским и румунским војницима су добили посебна, већа камена спомен-обележја, посвећена свим страдалим ратницима, а италијански део и појединачне крстове, који означавају гробнице.

На српском делу парцеле 1933. и 1934. године налазили су се дрвени крст од храстовине, један мањи мермерни крст са подацима о сахрањеном војнику на ћирилици и сликом војника, који је поставила породица, и више гвоздених „котурова“, пободених у земљу, на којима се налазио број гроба. Цео простор је био зарастао у траву. Током 1934. године гробље је уређено од стране Посланства Краљевине СХС у Бечу на тај начин што су хумке (гробна поља) „опсечене и удигнуте“, а између њих су направљене алеје од шљунка. На хумке и око њих је засађена трава. На свих 11 хумки (гробних поља) постављен је дрвени крст, обојен у бело.[42]

Међутим, почетком Другог светског рата престаје одржавање српског дела парцеле. Убрзо се губи и сазнање да су ту били сахрањени српски војници. Вероватно се временом, како после Другог светског рата комунистичка Југославија није обраћала пажњу на ово гробље, изгубило сећање на то да су ту постојале и српске гробнице. Простор са српским и румунским гробницама је у једном тренутку преуређен тако што су на њему постављени појединачни крстови, који означавају гробнице, а који садрже натпис: „1914–1918“. Румунски споменик је остао да стоји у позадини, па је цео овај део гробља називан румунским гробљем. У предњем делу овог дела гробља у скорије време је подигнута и спомен-плоча са именима румунских војника.

[41] AJ-393: 1923, akt. br. 5442.

[42] AJ-63в.о: исто: 6–7, писмо протојереја Др Р. Јосића од 6. јуна 1934. године; AJ-63в.о: 1934, гробље Беч – писмо посланика Настасијевића пов. бр. 1266 од 2. јула 1934; AJ-393: исто.

[43] AJ-63в.о: 1921–1934, Наша војничка гробља у Аустрији – Извештај Р. Јосића из 1933: 7.

[44] AJ-393: 1922, akt. br. 5187 – Извештај бр. 1331/922, Note verbale Zl.50.334/2-C; Österreichisches Schwarzes Kreuz: 106.

Аустроугарско војно гробље на Централном гробљу у Бечу (Zentralfriedhof Wien)

На Централном гробљу у Бечу, на парцели 91, налази се велико војно гробље, на ком је сахрањено 24.376 припадника Аустроугарске војске који су умрли током Првог светског рата, а међу њима и непознат број југословенских војника. На гробљу има више спомен-обележја. Једно од њих, постављено у задњем делу, посвећено је 1.865-орици војника из тада противничких земаља Аустроугарске. На бетонском споменику, који је налик саркофагу који стоји на три ступца, са предње и задње стране се налазе металне плоче, на којима су исписана имена тих војника, према државама порекла. Између две плоче са предње стране се налази плитки рељефни крст. Међу наведеним именима, а на десној плочи са предње стране је и 125 Југословена и три Црногорца. На том списку су била имена српских и црногорских војника који су сахрањени на раније описаној парцели 68а, а чија имена су била позната.[43]

Војно гробље Брукнојдорф (Bruckneudorf), Бургенланд

У оквиру малог месног гробља у Брукнојдорфу налази се и војно гробље, на ком су сахрањени војници страдали током Првог светског рата. На њему је сахрањено 995 војника, од чега је 76 Срба и 2 Црногорца, ратних заробљеника, који су умрли при раду у оближњем гарнизону аустроугарске војске. На простору гробља нема хумки, већ се на њему налази више спомен-обележја у облику крста, распоређених по површини гробља. На задњем делу гробља налази се споменик посвећен војницима који су током Првог светског рата сахрањени на овом гробљу. То је типичан каменорезачки модел, израђен од бетона, и састоји се од двостепеног постоља, на које је постављена вертикално бетонска плоча, правоугаоног облика, на коју је причвршћена црна плоча од гранитне керамике, на којој је забележено да је на гробљу сахрањено 76 Срба, као и 2 Црногорца.[44]



7. Споменик посвећен војницима који су током Првог светског рата сахрањени на Војном гробљу Брукнојдорф, 2017. године (фото: Павле Марјановић)

7. Monument dedicated to the soldiers who were buried at the Military Cemetery Bruckneudorf during WWI, 2017, (photo by: Pavle Marjanović)

Војно гробље Китзе (Kittsee), Бургенланд

У оквиру месног гробља у Китзеу налази се и војно гробље, на ком су сахрањени аустроугарски војници преминули у војној болници у том месту током Првог светског рата, као и ратни заробљеници. Међу њима се налази и 81 југословенски војник. Према постојећим подацима, од тог броја, њих 59 је било српске националности или је са простора Србије.[45]

Аустријско Удружење ратника из Китзеа, у сарадњи са Црним крстом, подигло је 1930. године два споменика за југословенске интернирце и заробљенике. Средства за споменике су дале и аустријска и југословенска влада. Југословенски посланик у Аустрији је обећао прилог од 500 шилинга за споменике, али је прилог био уплаћен тек три године после подизања споменика, и то тек након интервенисања грађана југословенског порекла у Аустрији.[46] Немамо других информација о изгледу и тачној локацији ова два споменика. Данас се на војном гробљу налази само један споменик, посвећен свим сахрањеним војницима. Он се налази у центру гробља, док се бочно од њега налазе групе бетонских крстова. Споменик је скроман и једноставан. Тростепено је подељен, с тим што није у форми обелиска, већ је трећи сегмент у форми квадра, који се на врху завршава крстовима у перспективи на све четири стране, правилних кракова, који су исте дужине. На споменику је гранитна плоча, на којој је уклесан текст да се ту налази сахрањено 459 војника, а међу њима и 81 Југословен.

Војно гробље Гредиг (Grödig), Салцбург

Током Првог светског рата у Гредингу, близу Салцбурга, налазио се заробљенички логор, намењен, пре свега, за руске ратне заробљенике и интерниране цивиле. Људи који су преминули у логору су сахрањени на оближњем војном гробљу. Међу око 2.000 сахрањених је и 20 српских војника и 4 цивила.[47] Имена српских војника са датумом смрти су: поручник Antić Vladimir, 10. 6. 1918; Arsenović Svetislav, 23. 6. 1918; Betšajović (Bečajović) Milorad, 1. 11. 1918; Vešović Dušan, 16. 7. 1918; Vidojković Mihail, 1. 9. 1918; Vuić Petko, 5. 9. 1918; Dormanić Radoja (Radojga), 25. 3. 1917; потпоручник Jovanović Borivoje, 28. 5. 1917;[48] Jovičić Jović (Jovo), 13. 10. 1918; Milanović Živorad, 19. 10. 1918; Milić Vladimir, 29. 3. 1918; Milošević Velisav, 27. 8. 1918; kapetan Mitenković Budimir, 6. 11. 1916; Mitrović Stanomir, 9. 8. 1918; Pantić Luka, 3. 10. 1918; Petrović Aksenti, 25 (или 27) 10. 1918; Petrović Dragomir, 22. 2 (или 9. 8) 1917; Radčić Alexander, 5. 4. 1918; Slavković Evrem, 2. 10. 1918 и Stepanović Đuro, 2. 5. 1918.[49] Имена српских цивила са датумом смрти су: Ljubosav Lukić, 28. 8. 1918; Rada Živanović, 7. 6. 1916; Milković Milosav, 17. 2. 1917 и Mitrović Milenko, 20. 9. 1918.[50]

Некад су на скоро свим гробовима постојали камени надгробници са натписима, али су они у међувремену нестали. Гробно место се данас зна само за три српска официра, захваљујући томе што су њихова спомен-обележја кроз време била обнављана. У једном тренутку она су била гвоздена, а данас је реч о великим дрвеним крстовима, на којима се налазе металне плоче са њиховим чиновима (на немачком), именима и презименима.[51]

У јужном углу гробља налази се монументални, око 5 m висок споменик, посвећен страдалим Србима током Првог светског рата, подигнут у последњој ратној години. Компонован је као троделни обелиск, са уклесаним крстом и лирским текстом на српском и немачком језику. Текст на српском гласи: „Синовима Србије који бранећи Мајку

[45] AJ-393: исто – Извештај бр. 1331/922; Österreichisches Schwarzes Kreuz: 104.

[46] AJ-393: 1923, akt. br. 5442 – Пов. бр. 1845/35; исто: VII Спискови, скице итд. наших гробаља у Бургенланду.

[47] AJ-393: VII Гробља наших у Салцбургу; Österreichisches Schwarzes Kreuz: 258–259.

[48] На надгробном споменику као година смрти стоји: 1918.

[49] У једном од спискова се наводи и име Konstantinovisch Afanasi, 9. 10. 1918, као српског војника. РЗЗЗСК: 13/48 од 24. 3. 2014; AJ-393: VII Гробља наших у Салцбургу.

[50] РЗЗЗСК: исто: AJ-393: исто.

[51] AJ-63в.о: исто: 1–2; писмо војног аташеа из Беча, Пов. no. 87 од 15. августа 1933.



8. Војно гробље Китзе, општи , 2017. године
(фото: Павле Марјановић)

8. Military cemetery Kittsee, general appearance, 2017, (photo by: Pavle Marjanović)



9. Војно гробље Гредиг, споменик страдалим Србима током Првог светског рата, 2017. године
(фото: Павле Марјановић)

9. Military cemetery Grödig, monument to the Serbs perished during WWI,2017, (photo by: Pavle Marjanović)

изгубише Слободу и тугујући за Њом свенуше у туђини. Зароб. срп. официри 1918“. Налази се на узвишењу које је ојачано подзидом, на ком се налазе стубови од кованог гвожђа, спојени ланцима. Изнад њега је степениште, које води до споменика.

Страдали Срби се помињу и на једном руском споменику, који је од црног мермера и израђен у облику пирамиде.

Војно гробље на гробљу Свете Барбаре
(St. Barbara Friedhof), Линц (Linz), Горња Аустрија

У Линцу, на гробљу Свете Барбаре, налази се војно гробље аустроугарских војника страдалих током Првог светског рата. Међу 3.289 војника сахрањених на овом гробљу, најчешће у масовним гробницама, налази се и 240 југословенских војника, од чега је 44 или 46 Срба. Дрвени крстови и хумке су пропали брзо после рата. Црни крст га је, неколико година после рата, уредио и поставио више спомен-обележја. На гробним местима су, у два реда, распоређене 22 спомен-плоче, налик четвороводном поклопцу саркофага, са рељефном декорацијом крста у ловоровом венцу и уклесаним именима страдалих војника, уз број гроба и датум смрти. Међу уклесаним именима се распознају и српска. Приликом уређења гробља, током двадесетих година XX века, замољена је Краљевине СХС да да прилог, али немамо податак о томе да је прилог дат.[52]

[52] AJ-63в.о: 1921–1934, Наша војничка гробља у Аустрији – Извештај Р. Јосића из 1933: 2–4, 10; AJ-393; Österreichisches Schwarzes Kreuz: 218.



10. Војно гробље на гробљу Свете Барбаре, Линц, опшши изглед, 2017. године (фошо: Павле Марјановић)

10. Military cemetery at St Barbara Cemetery, Linz, general appearance, 2017, (photo by: Pavle Marjanović)

Војно гробље Сент Георген на Ибсфелду
(St. Georgen am Ybbsfeld), Мацендорф (Matzendorf), Доња Аустрија

У близини места Сент Георген на Ибсфелду налазио се логор за ратне заробљенике. Они који су у њему преминули сахрањени су на логорском гробљу у насељу Мацендорф (Matzendorf). На њему се налазе остаци 1.839 војника различитих нација, а међу њима и 42 српска војника и 9 црногорских.[53] У средишњем делу гробља налази се плато, на ком је споменик од сиге. На њему је табла (на немачком језику), која говори да се ту налази војно гробље, на коме су сахрањени ратни заробљеници из Русије, Италије, Србије и Црне Горе. На врху се налази крст са разапетим Христом. Приликом реконструкције гробља 2014. године са обе стране овог споменика су постављени дрвени крстови – лево руски православни, а десно католички. По травнатој површини осталог дела гробља распоређене су групе бетонских крстова.

Војно гробље Браунау на Ину/Хазелбах (Braunau am Inn/Haselbach), Горња Аустрија

Поред места Браунау на Ину током Првог светског рата налазио се велики логор за ратне заробљенике и интернирце.[54] Умрли ратни заробљеници у њему су сахрањивани на логорском гробљу, које се данас налази у насељу Хазелбах у Браунау на Ину. Међу 1.458 сахрањених током Првог светског рата, најмање је 20 српских војника и цивила. Имена и подаци (година, место и/или срез рођења и датум смрти) српских војника су: Besevic Dragomir (1880, Rajaz, Cacanski, 11. 4. 1918); Bislim Sulyman (1893, Schupkow, Mitrowitza, 5. 12. 1916); Ilič Milos Alex. Jutic (1895, Schotoi, Poschewatschi, 2. 7. 1918); Janowitsch Josef (1893, 24. 3. 1916); Jelisavjovič Dionisia (1875, Brivuska, Uzicki, 27. 8. 1916); Josic Michajlo (1893, Smolineck, Poscherenatzi, 3. 9. 1916); Markovič Sava (1888, Awcinja, Alzicki, 3. 7. 1916); Nikolic Peter (1875, Osmakowa, Pirad, 19. 10. 1916); Popovič Ivota († 3. 7. 1916); Pawlowskij Gavril (1892, Snegotni, Pozarevič, 24. 10. 1916); Rankovič Milosav (1886, Stubal, Kragujevac, 22. 11. 1916); Stojanovič Milan Stepan (1879, Polanka, Smiderewski, 8. 1. 1918); Zwetkovič Nikola (1878, Bilina Foritani, Pristin, 15. 10. 1916); а цивила: Blagojevic Milojko (1890, Velika Krsna, Smendrovski, 9. 10. 1916) и Stepič Radomir (1895, Wolka, Belgrad, 22. 10. 1918); док за следеће није познато да ли су војници или цивили: Arsennisivic Mihajlo († 28. 1. 1916); Iwanowic Milan († 27. 1. 1916); Jankovic Trajlo († 20. 2. 1918); Stankilovic Iwan († 23. 1. 1916) и Stojanovic Miloslaw († 9. 1. 1916).[55]

Гробље се састоји из два дела, која су одвојена улицом. У првом делу гробља налазе се појединачне гробнице, а у другом групне, али се оне више не распознају. По терену су распоређене групе крстова и неколико спомен-обележја, посвећених сахрањеним лицима на гробљу. Наспрам капије, која се налази на другој страни логора и која води до другог дела гробља, налази се спомен-обележје, посвећено свим страдалим на гробљу. Оно је скулпторално решење у форми слободно обликованог крста, што је заправо резултат уметничке имагинације. Крст је постављен као стојећи, у вертикалном положају, чији се краци не секу у једној равни и чије су ивице заобљене. Уметник је на овај начин, оваквом формом, која не одређује јасну припадност источној или западној цркви у смислу типа крста, створио један, рекло би се, заједнички симбол за све настрадале – универзални крст. На њему је и податак да на гробљу има сахрањених Срба. Током 2005. године на гробље је постављен православни крст, као и обележја за још неке вероисповести.

Гробница на војном гробљу Сент Фајт на Глану (Свети Вид/Свети Вита; St. Veit an der Glan), Корушка

У оквиру градског гробља у Сент Фајту налази се и војно гробље. На њега су, са других гробаља у Корушкој, пренети посмртни остаци 366 војника страдалих током Првог светског рата и похрањени су у две велике гробнице. Ту су заједно сахрањени аустроугарски војници и ратни заробљеници. Међу њима је и непознат број српских војника. Обе гробнице су оивичене заједничким опсегом од камених блокова и хортикултурно уређене засадима украсног растиња и биља. На крајевима гробница се налазе класицистичке фонтане на стубовима, чији је део за воду у форми тањира, а на једној и спомен-обележје у облику клонуле главе војника. Испред гробница су металне плоче, на којима су урезана имена похрањених војника, чији су подаци били познати. На таблама се налази више имена и презимена која говоре о могућем српском пореклу тих особа.

[53] AJ-393: 1923, akt. br. 5442 – Pov. br. 1333 од 26. октобра 1932; Österreichisches Schwarzes Kreuz: 127.

[54] Више о логору в. у: Eichta 1997.

[55] РЗЗЗСК: Аустрија 2017; http://www.pows-ww1.at/projekt/totenbuecher.

Војно гробље Вегшајд код Линца (Wegscheid bei Linz), Линц (Linz), Горња Аустрија

У месту Вегшајд код Линца налазио се заробљенички логор током Првог и Другог светског рата. На логорском гробљу је сахрањено 5.136 војника из Првог светског рата, укључујући и један број аустроугарских војника. Међу сахрањенима је и 27 српских војника и цивила, као и одређен број особа из Босне и Херцеговине, али тешко је одредити ко је од њих српског порекла.[56] На самом гробљу нема видљивих гробних места, него се на пошумљеном простору налазе распоређене групе од неколико крстова, а на једном делу су појединачни крстови за италијанске војнике страдале током Првог светског рата. Имена дела сахрањених Срба се могу видети на спомен-плочама са именима руских војника сахрањених на гробљу.[57]

Гробница Лоздорф (Loosdorf), Доња Аустрија

На месном гробљу у Лоздорфу налази се гробница у којој је сахрањено 17 војника различитих војски страдалих током Првог светског рата. Међу њима се налази и један наведен као Србин – Долков Јадокин (Dolkow Jadokin). Изнад гробнице се налази заједнички споменик, израђен од бетона, у форми вертикалне правоугаоне, лучно завршене плоче, вертикално постављене као најчешћи облик споменика на цивилним месним гробљима. За овакав тип споменика, који је резултат готово индустријског каменорезачког „производа“, карактеристично је одсуство скулпторалног обликовања и најчешће уметничког израза. На споменику се налази рељефни крст, натпис „1914–1918“ од металних слова и две мермерне табле са именима сахрањених, лево и десно од крста. Испод плоча се налазе палионици за свеће.



11. Војно гробље Урфар, изглед једног надгробног крста, 2017. године (фото: Павле Марјановић)

11. Military cemetery Urfahr, appearance of a grave cross, 2017, (photo by: Pavle Marjanović)

Војна гробља на којима су означена само гробна места српских војника

На неколико војних гробаља, на којима не постоји посебно обележје посвећено свим српским или југословенским војницима сахрањеним на том гробљу, постоје посебна спомен-обележја у виду металних крстова, подигнута над њиховим гробним местима. Ради се о следећим гробљима:

– **Војно гробље Урфар (Urfahr), Линц (Linz), Горња Аустрија.** На њему су сахрањивани војници аустроугарске војске. Преминули су полагани или у засебан, или у групни гроб. На њему је сахрањено преко 500 војника, од којих је 30 из Србије, 2 из Херцеговине, 11 из Босне, 15 из Далмације, 12 из Хрватске и 1 из Словеније. Имена и подаци (година рођења и датум смрти) српских војника су: Aleseic Sreten (1865, 4. 05. 1916); Auramovic Gugropp (1890, 22. 03. 1916); Djolsic Alexa (1894, 05. 06. 1916); Gyorgievic Ljubomir (1896, 26. 05. 1917); Egeric Borisov (1895, 09. 09. 1917); Ignjevic Wassilij (1893, 26. 08.1917); Jankovic Dimitrij (1880; 11. 04. 1916); Jovanovic Krista (1885, 04. 05. 1916); Komatovic Apostol (1896, 03. 04. 1916); Lazic Badivey (1893, 19. 07. 1916); Marinkowitsch Dobrasan (1867, 18. 02. 1917); Matic Milovan (1889, 01. 04. 1917); Milosevic Michael (1890, 04. 05. 1916); Milotinovic Milyo (1874, 09. 04. 1916); Mitic Milutin (1895, 15. 08. 1916); Mladenovic Zivko (1874, 22. 06. 1917); Nicolics Sande (1879, 15. 04. 1916); Petkovic Nikola (1888, 13. 10. 1917); Petkovic Fanasigin (1892, 07. 05. 1917); Petrovic Milic (1883, 13. 10. 1916); Petrovic Zivko (1889, 14.

[56] Књига сахрањених током Првог светског рата на војном гробљу Вегшајд објављена је на интернету: http://www.pows-ww1.at/projekt/totenbuecher.

[57] Österreichisches Schwarzes Kreuz: 218.



12. Војно гробље Грискирхен, опшши изглед, 2017. године (фошо: Павле Марјановић)

12. Military cemetery Grieskirchen, general appearance, 2017, (photo by: Pavle Marjanović)

[58] РЗЗЗСК: Аустрија 2017.

[59] РЗЗЗСК: Аустрија 2017; Österreichisches Schwarzes Kreuz: 231.

[60] Као време смрти на надгробном споменику забележен је 6. месец, а у архивском списку 7. месец. АЈ-63в.о: 1921–1934, Наша војничка гробља у Аустрији – Извештај Р. Јосића из 1933, прилог 15; Österreichisches Schwarzes Kreuz: 213

03. 1916); Simonovic Milan (1891, 09. 10. 1917); Smiljcovic Malen (1876, 12. 07. 1917); Stanimirovic Radisav (1876, 12. 06. 1916); Stanic Sreten (1894, 04. 06. 1916); Stankovic Zavisa (1886; 14. 04. 1916); Terletzki Pavel (18. 11. 1918); Trifunowitsch Dragomir (1881, 16. 06. 1918), Tuna Konstantin (1873, 14. 04.1916) и Cretan Stanko (1877, 08. 05. 1916).[58]

– **Војно гробље Хелпфау-Утендорф/Ст Флориан (Helpfau-Uttendorf/St Florian), Горња Аустрија.** У порти цркве Светог Флоријана, у насељу Сент Флориан код Хелпфау-Утендорфа налази се војно гробље војника страдалих у оба светска рата. Међу укупно 36 војника из Првог светског рата, који су накнадно пренети на ово гробље, налазе се посмртни остаци и четири српска војника који су умрли у ратном заробљеништву током Првог светског рата. Појединачне гробнице сахрањених у Првом светском рату иду у круг око цркве, а поред камене ограде. Имена тих српских војника и њихов датум смрти су: Bogojevic Stanko (рођен 1822), 17.04.1917; Ivanovic Balagoje, 1916; Korofka Peter, Nov. 1918 и Sandro Uoran, 1914.[59]

– **Војно гробље Грискирхен (Grieskirchen), Горња Аустрија.** На месном гробљу у Грискирхену налази се мало војно гробље из Првог светског рата, на коме се, у 18 гробница, налазе сахрањена 22 војника страдала током Првог светског рата. Углавном се ради о аустроугарским војницима. Поред њих, ту је и неколико ратних заробљеника, од којих је један из Србије – Богдан Матић, преминуо 22. јуна (или јула) 1916. године, родом из Пожаревца.[60] Војно гробље се налази у централном делу месног гробља и са три стране је окружено живом оградом. У средини се налази централно спомен-обележје, које се састоји из четири спомен-плоче, са исписима на немачком језику, и у начину обраде нема уметничку компоненту. Са обе стране спомен-обележја су гробнице.

– **Војно гробље Велс (Wels), Горња Аустрија.** На градском гробљу у Велсу налази се војно гробље, у које су сахрањивани војници

страдали током оба светска рата. На гробљу је сахрањено укупно 563 војника страдала током Првог светског рата.[61] Међу именима на надгробницима налазе се и српска и друга словенска имена и презимена, али је тешко одредити који од сахрањених је тачно српског порекла, а који припада другим јужнословенским народима.

– **Гроб у Ферлаху/Лојблталу (нем: Ferlach/Loibltal, словеначки: Borovlje /Brodi), Корушка.** У Лојбталу код Ферлаха, на југу Корушке, на гробљу поред цркве Светог Леонарда (Sankt Leonhard), налази се гроб једног непознатог српског војника, умрлог 1919. године. Претпоставка је да је те године подлегао ранама задобијеним током Првог светског рата.

Војна гробља на којима су сахрањени српски или југословенски војници, али на којима нема посебних обележја за њих

На неколико логорских војних гробаља у којима су сахрањивани и српски ратни заробљеници нема неког посебног спомен-обележја које би говорило да су ту сахрањени Срби, осим понегде на таблама на улазу у гробље. То су следећа гробља:

– **Војно гробље Шопроњек/Некенмарк/Хашендорф (мађ: Sopronnyék, нем: Neckenmarkt, Haschendorf), Бургенланд.** У тада Угарском делу Аустроугарске, у месту Шопроњек налазио се логор, пре свега, за интернирано српско становништво из Босне и Херцеговине и Србије. Кроз њега је прошло преко десет хиљада интернираца, од чега је преко 8.000 било српске националности. У логору је умрло преко 2.000 људи. Од тог броја, мало преко 1.000 је било српске националности, углавном пореклом из Босне и Херцеговине. Половину од тог броја су чинила деца.[62] У близини логора формирано је гробље за преминуле у логору, које се данас налази на територији насеља Хашендорф, општина Некенмаркт. На табли на улази у гробље пише да је на гробљу сахрањено 712 Руса, Срба, Хрвата и Италијана.

– **Војно гробље Визелбург II (Wieselburg II), Визелбург/Дурнбах (Wieselburg/Dürnbach), Доња Аустрија.** Војници умрли у логору код места Визелбург сахрањивани су на два логорска гробља. На једном од њих – Визелбург II, код насеља Дурнбах, сахрањено је 1.409 војника, међу којима је 47 српских и по један из Црне Горе и Далмације.[63]

– **Војно гробље Харт код Сент Георгена на Штајнфелду (Hart bei St. Georgen am Steinfeld), Доња Аустрија.** Војници умрли у логору код места Сент Георген сахрањени су на логорском гробљу, које се данас налази код насеља Харт (Hart). Ово гробље се назива и Војно гробље Шпрацен (Spratzern), по другом месту које је у близини. На њему је сахрањено 1.819 војника, међу којима и 15 српских ратних заробљеника и 28 црногорских.[64]

– **Војно гробље Мархтренк (Marchtrenk), Горња Аустрија.** У Мархтренку се током Првог светског рата налазио логор за ратне заробљенике, кроз који је прошло око 35.000 људи. Преминули су сахрањивани у логорско гробље, које је формирано у близини. На гробљу се налази сахрањено 1.879 војника. Међу њима је и 10 српских и један црногорски војник. Имена српских војника и њихови подаци (година рођења, место и срез рођења, и датум смрти): Bozuiewitc Johann Petrow (1885, Drovnica, Krapiski, 04. 02. 1917); Gogic Stegalislaw (1885, Tschacätc, Corcensky, 08. 07. 1918); Marinkovic Milan (1882, Römrij, Badinskij, 10. 06. 1916); Miftar Osmann (1894, Obronez Rzestin, 06. 06. 1916); Mijalovic Randziv (1876, Boszmane, Tumne, 28. 05. 1916); Musitsch Nikola (1871, Lasnica Omonsk, Pozervack, 16. 06. 1916); Mosli

61 Österreichisches Schwarzes Kreuz: 234–235.

62 AJ-393: 1922, akt. br. 5187 – Note verbale Zl.50.334/2-C; Лукић, Менцл 2016: 17–20. У оквиру истог чланка штампан је и списак са 1056 имена умрлих Срба у овом логору.

63 Österreichisches Schwarzes Kreuz: 128–129.

64 Österreichisches Schwarzes Kreuz: 129.

Ibram (1890, Paluza, Motravica, 31. 05. 1916); Stefanovic Dorde (1883, Karachnik, Kumanow, 13. 05. 1916); Stojanovic Dobrivoi Mikitin (1898, Wicic, Kragnewacki, 28. 02. 1917) и Zrawkowic Miljutin (1887, Kraibovec, Toplica, 10. 06. 1916). Име и подаци црногорског војника су: Milosevic Joko Nikola (1881, Banjani, Niksic, 9. 2. 1917).[65]

– **Војно гробље Зигмундсхерберг (Sigmundsherberg), Доња Аустрија.** Поред села Зигмундсхерберг током Првог светског рата налазио се велики заробљенички логор. Поред логора је формирано и логорско гробље, на којем су сахрањивани преминули затвореници. Локално становништво и власти то гробље данас називају „Италијанско гробље“, пошто је већина сахрањених на њему из Италије. Према доступним подацима, на гробљу је сахрањено 9 српских и 9 црногорских војника.[66]

– **Војно гробље Пургстал–Шаубоден (Purgstal–Schauboden), Доња Аустрија.** Војници преминули у логору за војне заробљенике у близини места Шауботен код Пургстала сахрањивани су на војном гробљу, које је формирано у близини. На њему је сахрањено укупно 930 војника. Међу њима је и 5 (или 6) српских и 4 црногорска.[67]

*

На основу затеченог стања приликом обиласка српских ратних меморијала повезаних са Првим светским ратом у Републици Аустрији, стиче се утисак да се меморијална архитектура, односно такав вид „очувања и обликовања“ сећања није развијао на свим местима на којима се требало сећати српских жртава, иако је тај сегмент уметности код Срба и Југословена био веома заступљен.

Промене у меморијалној српској архитектури од 1918. до 1955. године прате се кроз две државе, два система, која су и поред својих супротности на меморијалну архитектуру гледала као на моћно средство за пропагирање националних, верских, патриотских и херојских идеја. Део државне политике се односио и на уређење војничких гробаља. Један део бриге о сећању на Први светски рат држава је препустила српским националним удружењима, организацијама и посебно формираним одборима за обележавање годишњица великих битака и подизање спомен-обележја. Та удружења су уз велики труд, уз помоћ добровољних прилога становништва подизала меморијале готово у свакој варошици и на скоро сваком бојном пољу. Држава им је углавном помагала дајући свој део прилога, али је контролисала поступак подизања тих меморијала. Ова удружења нису могла да делују и у иностранству, за то је била потребна снага државе.[68]

Држава је у иностранству деловала преко посебно постављених свештеночувара ратничких гробаља и својих дипломатских представништава, али су њихове могућности биле ограничене, услед недостатка финансијских средстава, велике територије коју су неки од њих покривали, као и немогућности усклађивања са другим пословима које су имали – свештеночувари су имали своје свештеничке обавезе, а диполоматска представништва – друге дипломатске и конзуларне послове. Практично, резултати рада свештеночувара су зависили од договора са властима држава у којима су деловали, а пре свега, од помоћи тих власти и/или различитих удружења која су се на том простору бавила одржавањем сећања на жртве рата, па су резултати били приметни само на територијама чешког и моравског дела Чехословачке (у једном случају и на простору словачког дела), као и на простору Туниса, који је тада био француска колонија.[69]

После Првог светског рата држава је показала ограничену иницијативу за уређење појединих војничких гробаља у иностранству и подизање одговрајућих костурница. Она се, пре свега, односила на

[65] РЗЗЗСК: Аустрија 2017; http://www.pows-ww1.at/projekt/totenbuecher.

[66] Österreichisches Schwarzes Kreuz: 126.

[67] Österreichisches Schwarzes Kreuz: 126–127.

[68] Обреновић 2013, 46-57; Лајбеншпергер, Мамула 2014: 212–218.

[69] Лајбеншпергер, Џамић, Радованац Живанов 2015: 261–270, 273–282.

Грчку, где је држава и подигла неколико меморијала. Одређени резултати су забележени и у Француској, Бугарској и Румунији. Као што смо видели, дипломатско представништво је у Аустрији успело да уреди само гробље у Бечу, али не трајно.

Слика те ситуације се још увек види на терену, у Републици Аустрији, где су сахрањене српске војне и цивилне жртве. Тамо није било меморијала за које су спровођени конкурси, о којима се мислило, о којима се расправљало или писало о томе да ли су довољно достојни и узвишени спрам херојства, жртава и родољубља.[70]

Не може се занемарити ни чињеница да је у међуратном периоду српско и југословенско меморијално градитељство, и поред недовољног ангажовања државе, доживело експанзију. У овом периоду меморијална архитектура постаје значајно поље, на коме се могу изразити архитекти, а друштво на њу почиње да гледа као на важан облик стваралаштва (изложбе студената архитектуре и салони архитектуре). То је заправо значило да су постојали основни ресурси за реализацију пројеката за израду споменика који би носили потпис уметника. Међутим, многа места страдања су остала ускраћена достојног обележја и достојних речи захвалности.[71] Аустрија је одличан пример за то. Неопходно је постојање материјалне везе, симбола, са просторима – местима која имају националну важност за сећање. Оно се једино тако може сачувати. Однос архитектуре и сећања је уочио још Џон Раскин, истичући да је архитектура вернија и реалистичнија од било ког текста, јер „ми можемо живети без ње али се не можемо сећати без ње“.[72]

[70] Борозан 2014: 40–51.

[71] Шаренац 2014: 217–218; Манојловић Пинтар 2014: 51–59, 115–171.

[72] Ruskin 2011: 168–188.

Извори

АЈ-63в.о: Архив Југославије, фонд Министарство правде Краљевине Југославије, верско одељење, Ф 230 – Аустрија.

АЈ-393: Архив Југославије, фонд Посланство Краљевине Југославије у Аустрији, Беч – Ф 1 – ЈО 1.

ДА МСП: Дипломатски архив Министарства спољних послова, фонд Политичка архива (ПА) – 1955 – Ф 5 – д 25.

РЗЗЗСК: Документација Републичког завода за заштиту споменика културе – Београд.

Литература

Бјелајац М. 2005, *Страдање заробљених српских војника у Првом светском рату*, Геноцид у 20. веку на просторима југословенских земаља, ур. Ј. Мирковић, Београд, 41–48.

Бјелица С. 2015, *Страдање Срба у Војводини 1914. године*, Лексикон Првог светског рата у Србији, ур. С. Сретеновић, Д. Шаренац, Београд, 229–230.

Борозан И. 2014, *Јавност и уобличавање споменичке културе у Србији (1882–1918)*, Јавни Споменици и спомен-обележја: колективно памћење или заборав, ур. Н. Живковић, Београд, 40–52.

Варга Л. 2015, *Царски и Краљевски заробљенички логор и гробље у Нађмеђеру (1914–1918)*, Трнава – Нови Сад – Београд.

Вемић М. 2014, *Помор Срба ратних заробљеника и интернираних цивила у Аустроугарским логорима за време Првог светског рата 1914–1918*, Зборник Матице српске за друштвене науке 147/2, 201–234.

Денда Д. 2015, *Српски ратни заробљеници у Првом светском рату*, Први светски рат, Србија, Балкан и велике силе, ур. С. Рудић, М. Милкић, Београд, 269–289.

Денда Д. 2015а, *Српски ратни 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.

Лајбеншпергер Н., Мамула Ђ. 2014, *Споменици Првом светском рату између државе, закона и појединца – неколико запажања и примера*, Српске студије 5, 207–222.

Лајбеншпергер Н., Џамић В., Радованац Живанов А. 2015, *Српски меморијали Првог светског рата у Чешкој и Словачкој*, Саопштења XLVII, 253–292.

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 Шопроњек/Некенмаркт 1915–1918. године*, Годишњак за истраживање геноцида 8, 15–69.

Лукић Н. 2017, *Интернирање становништва и војника Краљевине Србије у аустроугарске логоре током Првог светског рата и пописи умрлих у логору Болдогасоњ/Фрауенкирхен 1914–1918*, Београд.

Мастиловић Д. 2015, *Аустроугарска политика према Србима у Босни и Херцеговини 1914. године*, Лексикон Првог светског рата у Србији, ур. С. Сретеновић, Д. Шаренац, Београд, 231–238.

Манојловић Пинтар О. 2014, *Археологија сећања: споменици и идентитети у Србији 1918–1989*, Београд.

Обреновић В. 2013, *Српска меморијална архитектура 1918–1955*, докторска дисертација, Београд.

Поповић Љ. 1987, *Српски интернирци у логорима Аустро-Угарске 1916. године*, Србија 1916. године, ур. Љ. Алексић, Београд, 309–320.

Поповић Љ. 2015, *Интернирање из Србије*, Лексикон Првог светског рата у Србији, ур. С. Сретеновић, Д. Шаренац, Београд, 245–247.

Радојевић М., Димић Љ. 2014, *Србија у Великом рату 1914–1918. Кратка историја*, Београд.

Стојанчевић В. 1975, *Српски интернирци у Аустро-Угарској за време Првог светског рата*, Историјски часопис XXII, 149–171.

Стојанчевић В. 1989, *Цивилни интернирци у логорима Аустро-Угарске и Бугарске у време Првог светског рата*, Стварање југословенске државе 1918. године, ур. В. Чубриловић, Београд, 403–407.

Шаренац Д. 2014, *Той, војник и сећање: Први светски рат и Србија 1914–2009*, Београд.

*

Bilder einer vergessenen Stadt – Das k. u. k. Kriegsgefangenenlager Aschach / Hartkirchen 1915–1918, 2015, Aschach–Hartkirchen.

Brettl H. 2014, *Das Kriegsgefangenen- und Internierungslager Boldogasony/ Frauenkirchen*, Halbturn.

Österreichisches Schwarzes Kreuz, Kriegsgräberfürsorge. Kriegsgräber sind Gedenkstätten, Kulturdenkmäler und Mahnmale für den Frieden. Dokumentation. 2012.

Eichta M. 1997, *Braunau 1915–1918. I Profughi di lavarone e del Trentino. Die Alt-Tiroler Flüchtlinge aus Lafraun*, Cremona.

Mannsberger E. M., Schäfer K. 2008–2009, *Das Neusiedler Internierungslager 1914–1918*, Neusiedler Jahrbuch 11, 5–42.

Milić M. 1992, *Jugosloveni u koncentracionom logoru Mauthauzen*, Beograd.

Ruskin J. 2011, *The Seven Lamps of Architecture*, http://www.gutenberg.org/files/35898/35898-h/35898-h.htm, последњи преглед 28. 8. 2018.

Sacrari e cimiteri militari italiani all'estero: caduti di tutte le guerre, 1999, Roma.

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.

Internet:

http://www.pows-ww1.at/projekt/totenbuecher, последњи преглед 26. 8. 2018.

Nenad L. Lajbenšperger
Ivana T. Ranković Miladinović

WWI CEMETERIES, GRAVES AND OSSUARIES OF THE SERBIAN SOLDIERS AND CIVILIANS IN AUSTRIA

During WWI, the captured Serbian soldiers and interned civilians from Serbia and those of the Serbian origin from the territory of Austro-Hungary were imprisoned in over three hundred camps located throughout the Hapsburg Monarchy. Owing to the poor conditions, over 20,000 of them died in the camps on the territory of the present-day Austria. Those who perished in the camps were buried at the camps' graveyards, into individual or massive graves. The Serbs from the Hapsburg Monarchy who were Austro-Hungarian soldiers and who died in the hospitals in Austria were buried at the local military cemeteries. The biggest camps and the biggest graveyards of the Serbian POWs on the territory of present-day Austria were in Mautthausen, Aschach and Boldogasszony, while the biggest one for the interned civilians was in Nezsider. During the war, the graves were mostly topped with wooden crosses with data on those buried in them. As the crosses deteriorated after the war, the Austrian Black Cross (*Österreichisches Schwarzes Kreuz)* replaced them over time with stone or metal ones. Since all the crosses decayed with time and all the mounds flattened out, the cemeteries were marked in a symbolic way by distributing groups of stone crosses over the area taken by the cemeteries. Even during the war, the POWs and the interned civilians themselves built monuments on some of the cemeteries for all those who had perished, while on some cemeteries the monuments were built after the war.

The paper shows only 27 sites which the experts from the Institute for the Protection of Cultural Monuments of the Republic of Serbia – Belgrade visited during 2017. The cemetery in Nezsider was exhumed in 1953 and the mortal remains were moved to the ossuary that was built at the local graveyard. It was on the same occasion that the existing monument was moved and placed above the ossuary. A memorial marker was placed in the area of the former cemetery. There are monuments for all the Serbs buried at the cemeteries in Mautthausen, Aschach, Boldogasszony and Grödig. The memorials at the military cemeteries in Bruckneudorf, Kittsee, Linz (St Barbara), St. Georgen am Ybbsfeld, Braunau am Inn, St. Veit an der Glan, Wegscheid bei Linz and Loosdorf display that Serbs were also buried at these military cemeteries. Individual graves of the perished Serbs are marked at the military cemeteries in Urfahr, Helpfau-Uttendorf/St Florian**,** Grieskirchen and Wels, as well as a grave in Ferlach/Loibltal. Although without any particular memorial marker, there are buried Serbian soldiers at the military cemeteries in Vienna and Sopronnyék, as well as at the military cemeteries in Wieselburg II, Hart bei St. Georgen am Steinfeld, Marchtrenk, Sigmundsherberg and Purgstal-Schauboden. At some of the cemeteries there are preserved both the names and the nationality of those buried there. Yugoslavia participated only partially in the maintenance and marking of these cemeteries.