

КРИТИКС И ПРИКАЗИ

□ Critiques et comptes rendus

Ivo Petricioli

OD DONATA DO RADOVANA (pregled umjetnosti u Dalmaciji od 9. do 13. stoljeća), Književni krug, Split 1990, 115 strana текста, 53 цртежа у тексту, XVI табли црно-белих фотографија.

Пред читаоцем се после готово тридесет година, колико је протекло од објављивања последњег дела сличног карактера, *Архитектура и скулп-тура средњег века у Дламацији* Г. Суботића, налази нови преглед прероманичке и романичке уметности на источној обали Јадрана. Његов аутор, професор Иво Петрициоли, дугогодишњи је и предани истраживач средњовековних споменика на овом простору.

Уз предговор и увод, књига И. Петрициолија има два дела, „Предроманика“ и „Романика“, од којих сваки садржи по неколико поглавља. На крају је и „Завршна ријеч“.

У кратком предговору, аутор је образложио половине на којима се налазе задарски бискуп Донат и трогирски мајстор Радован и разлоге због којих их узима за синониме њихових времена.

У уводу је приказан пресек историјских, културних и уметничких прилика на источној јадранској обали од IX до XIII века.

Део „Предроманика“ почиње поглављем о досадашњим истраживањима. Аутор се детаљније осврнуо на проучаваоце који су синтетички размишљали о уметничком стваралаштву овог периода (Ивековић, Штриговски, Караман, Duggve, Прелог); на покушаје стварања систематских прегледа споменика архитектуре (Васић, Марасовић) и на нове приступе у истраживањима (Пејаковић, Рапанић).

Поглавља о градитељству и скулптури чине средиште овог дела књиге. Када говори о архитектури, Петрициоли у сажетој и понешто модификованој форми користи метод који је применио још М. Васић (*Архитектура и скулптура у Далмацији од IX до XV века. Цркве*, Београд 1922), а разрадио Т. Марасовић („Prilog morfološkoj klasifikaciji ranosrednjovjekovne arhitekture u Dalmaciji“ у *Prilozi proučavanju starohrvatske arhitekture*, Split 1984). Реч је, наиме, о подели грађевина по облику, чиме се оне генерално разврставају у групе централних и лонгитудиналних објеката, у оквиру којих постоје посебне подгрупе. Међу споменицима централног типа, Петрициоли указује на најједноставније грађевине кружне основе, шестолисте са западним анексом или без њега,

осмолисту у Ошљу. Посебну пажњу посвећује најмонументалнијој кружној грађевини, цркви Св. Доната (Св. Тројице) у Задру. Другу серију споменика аутор групише око њиховог основног елемента, куполе на квадратној основи и тромпама, који се појављује на грађевинама и централног и подужног типа. „Праве“ лонгитудиналне грађевине Петрициоли дели на једнобродне цркве, са или без куполе, тробродне цркве без сводова, и једнобродне и тробродне цркве са истакнутим заобљеним контрафорима. Посебну групу чине најчешће ранохришћански објекти подвргнути различитим адаптацијама и преградњама у прероманици.

На почетку следећег поглавља, посвећеног скулптури прероманике, аутор уопштено говори о мотивима камене пластике и о каменом мобилијару који је њоме био украшен. Указује на могућност стилске поделе споменика у оквиру епохе. Плошност у обради карактеристична је за старију скулптуру краја VIII и из IX века. Већа пластичност одлика је млађих примера. Установљава и постојање појединих класарских радионица: у Задру, на територији хрватске кнежевине у IX веку, у Трогиру, Сплиту, јужној Далмацији и Боки Которској. Њихов рад се оквирно може датовати према већ познатим примерима пластике са натписом или годином настанка. Уз навођење многих, аутор се посебно задржава на репрезентативним делима: крстионици кнеза Вишеслава и которским фрагментима циборијума, из IX века, док из каснијег периода, из XI века, детаљније говори о циборијуму с натписом задарског проконзула Гргура Доброње, и парпетним плочама из задарских цркава Св. Неделице и Св. Ловре.

Последње поглавље овог дела књиге укратко саопштава сазнања о златарским радовима. Аутор указује на значајан утицај византијског златарства.

Други део књиге, „Романика“, такође започиње прегледом важније литературе о свим облицима уметничког стваралаштва романике на источној обали Јадрана.

Архитектуру и скулптуру овог периода Петрициоли сагледава истовремено. Сматра да се може говорити о три подручја на којима постоје стилске сродности споменика. Прво, северно, обухвата територију од острва Крка до Задра, „гдје се сусрећу рани споменици 11. ст. те врло значајни конструктивни елементи архитектуре из почетка 12. ст.“. Централно место у излагању заузимају задарске цркве Св. Кршевана и Св. Анастасије (Стошије). Фасаде друге

цркве садрже знатну оригиналност у односу на често навођене компаративне примере из Пизе и Луке у Италији. Звоник цркве Св. Марије у Задру и суседну дворану каптола из

XII века аутор приказује као прве објекте зреле фазе романичког градитељског стила на источној јадранској обали. Такође бележи и неколико примера преградњи објеката из доба раног хришћанства, или подизања нових грађевина по традиционалном архитектонском речнику тог периода. Програмом простора иу донекле, стилем, многе нове мање цркве надовезују се на једнобродне храмове из раздобља прероманике. У скулптури се може издвојити старија фаза с краја XII и самог почетка

XIII века, и млађа, из друге половине XIII столећа.

Подручје Трогира и Сплита поседује репрезентативне споменике касне романике. У Трогиру је то катедрала Св. Ловре са чувеним порталом мајстора Радована, а у Сплиту звоник катедрале и низ скулпторских радова, који такође указују на значајан утицај Радована и у овом граду. Петрициоли сматра да је Радован свакако највећи вајар на Јадрану у XIII веку. Хронолошки и стилски, његов опус налази се између дела Бенедета Антелимија и Николе Пизана. Аутор мисли да везе између Радована и портала цркве Св. Марка у Венецији, насталих половином XIII века, свакако постоје, па би њиховом проучавању требало посветити већу пажњу.

Дубровник и Котор су средишта јужне територије развоја романичке уметности на источној јадранској обали. Ту се, уз архитектуру једнобродних цркава, и даље подижу цркве са куполама, „као наставак градитељства из времена предроманике“. Најзначајније су катедрале у овим градовима, подигнуте у XII веку. Дубровачку, на основу скорашњих археолошких налаза и ликовних представа пре земљотреса 1667. године, аутор повезује са катедралама Барија и Битонта. Которску, због два звоника на прочељу, са оном у Чефалу на Сицилији. Малобројност налаза скулптуре са овог подручја Петрициоли тумачи њеним нестанком у поменутом земљотресу. Ипак, познати фрагменти високог су квалитета израде. Повезивањем са скулптуром рашких цркава, пре свих Студенице, могу се донекле продубити знања о њеном репертоару и стилу.

Наредна поглавља посвећена су другим облицима уметничког стваралаштва романике на источној јадранској обали. У кратким цртама аутор говори о стамбеној архитектури и утврђењима, од којих је највише сачувано у Сплиту и Трогиру. Набрајају се и споменици са фрагментарно сачуваним живописом. Сликарство на дрвеној подлози било је распрострањено на источној обали: старији примери упућују на млетачко-византијски стил, а посебну групу чине слике које се чувају у Сплиту. Стилски, оне се доста удаљују од византијских дела;

својим експресионизмом, могу се повезати са радовима тосканских радионица XIII века, пре појаве Ђота. Време и начин преношења ових утицаја на источну јадранску обалу остају скривени.

Дела романичког дубореза, пре свих радови Андрије Бувине у Сплиту, за Петрициолија имају европску вредност. Оправдање за овакав став аутор налази не само у чињеници да је у овом материјалу сачуван мали број споменика романике, већ и у вештини израде коју је мајстор испољио.

Златарски радови из овог периода и даље одражавају византијски утицај, доспео из Венеције и јужне Италије.

Сликарство у рукописима може се поделити у две групе: у прву спадају рукописи писани каролином, који упућују на везе са северном Италијом; друга група рукописа, писаних беневентаном, испољава утицај Монте Касина. Посебну скупину чине антифонари из библиотеке Фрањевачког манастира у Задру, чије минијатуре улазе у сликарски круг Венеције и Падове.

У „Завршној ријечи“, Петрициоли дотиче важне проблеме који се постављају пред проучаваоце прероманичке и романичке уметности на источној обали Јадрана. Они су посебно присутни у истраживањима прве. Аутор поставља питање самог термина „предроманика“, као и времена и простора на коме се она развија. Он овим термином назива уметност од VIII до друге половине XI века, у градовима источне обале Јадрана и у њеном залеђу, „с највећом концентрацијом између Зрмање и Цетине, на територију старе хрватске државе“. Прихвата мишљење В. Гвоздановића, да се битан елемент стила прероманичке архитектуре „уочава у неподударању или подударању вањског и унутарњег рашчлањивања плохе. Код предроманичких грађевина вањске се плохе украшавају по једној замисли, а унутрашњост се рашчлањује по другој (обично овиси о начину пресвођивања простора).“ Петрициоли се залаже за сагледавање прероманичке архитектуре као континуиране касноантичкој, али уз значајан утицај Византије, нарочито споменика Равене. Такође сматра да препрека објективном разумевању уметничког стваралаштва овог периода лежи и у његовом поистовећивању са појмом „старохрватски“. Мисли да се овим појмом могу назвати само они споменици који су пронађени на територији старе хрватске државе. Убрајање прероманичких споменика Котора и других градова на јужном делу обале у српску средњовековну уметност сматра на исти начин погрешним.

За будућа проучавања средњовековне уметности на обали, особито оне из раног периода, књига И. Петрициолија несумњиво је значајна. Битна кретања у уметности прероманике и романике аутор је успео да прецизно сагледа, и у њих, са потребном обазривошћу, унесе и најновија сазнања добијена археолошким ис-

траживањима. Суочавањем околности које одређују токове ових стилова, сазрева и Петрициолијево уверење да једини целисходан пут у истраживањима води у тумачење оригиналности уметничког стваралаштва источне обале Јадрана кроз стално обраћање пажње на наследство античке и ранохришћанске традиције и на паралелна збивања на Западу и, ређе, у Византији.

Потреба за оваквим приступом у будућности је несумњива. Осим ауторових ставова, на њу указују и одређена запажања о самој књизи, која ће овде бити укратко представљена.

Морфолошки метод у проучавању раносредњовековних споменика обале истрошен је и превазиђен: у истој групи грађевина са куполом на квадратној основи и тропама нашли су се крстообразна црква са куполом посвећена Св. Еуфимији (Св. Бенедикту) у Сплиту, несумњиви продукт византијских градитељских замисли, и крајње једноставне грађевине попут цркве Св. Пелегрини на Дугом Отоку, или пак оне настале из сасвим других извора, као што је Св. Крст у Нину. Овакав приступ значајно отежава решавање основних проблема прероманике на источној јадранској обали, који леже у хронологији споменика. Она се може разлучити тек прихватањем недавно изречених ставова М. Јурковића, да се на овом простору различите прјаве и утицаји у уметности одвијају у исто време. Треба додати: и обрнуто. Исти елементи, особито у градитељству, налазе примену у различитим временима. Овакво стање свакако је плод стваралачких особености не само територије обале у целини, већ и њених сасвим одређених области, али и утицаја са стране. У најмању руку, нејасан однос многих истраживача прероманичке уметности према њеним византијским елементима постао је готово опште место. Петрициоли се у том погледу донекле издваја, прихватајући термин „Адриобизантинизам“ Duggve-а, и утицај палеовизантијске архитектуре на стваралаштво на обали. Међутим, све док не буде прихваћена чињеница да је Византија и у каснијем добу, после пада Равене 751. године, на овом простору била присутнија него што би се то хтело данас, многим тумачењима појединачних споменика и уметничких кретања у целини не-достајаће битна, неретко и пресудна, компо-нента. Све израженије гравитирање раносредњовековних, па и каснијих, споменика Котора и Дубровника ка Византији као њиховом изворишту, најбоља је потпора изреченим размишљањима. Исти принципи важе и у проучавању скулптуре прероманике. Она је интегрални део сваке грађевине, колико год да је фрагментарно сачувана. Стога се не чини сврсиходним издвајати је на начин на који је то учињено у књизи. Састављање детаљних корпуса пластичне декорације са сваке територије понаособ, примарни је задатак и неопходан предуслов за њено темељито и објективно са-

гледавање. Многа стечена сазнања до тада ће морати да остану у сфери хипотетичног.

Мора се приметити и следеће: у закључку књиге аутор се, с правом, критички односи према појму „старохрватски“, указујући на његову неодређеност и непримереност у науци. Међутим, чини се да нема места критици обухватања раносредњовековних споменика са јужног дела обале у оквиру српске средњовековне уметности. Иако су ови споменици више пута били обрађиван и у делима посвећеним уметничком стваралаштву Срба (Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971; В. Ј. Ђурић, *Почеци уметности код Срба*, у: *Историја српског народа*, I, Београд 1981), увек су били издвајани и тумачени као заједничко наслеђе „једног дела грчког становништва, романских житеља и српских и хрватских племена“.

Треба додати неколико речи и о поступку који Петрициоли примењује у писању. Када говори о периоду или врсти уметничке делатности на источној јадранској обали, аутор, у складу са карактером књиге, не наводи све познате споменике. Кратак опис, који дотиче само најважније особине кључних, доследно је примењен. На ширу литературу упућују напомене у којима се, уз презиме аутора, налази још само година издања књиге или часописа. Овакав метод свакако отежава праћење исказа.

Замишљена као преглед, Петрициолијева књига је морала добити техничку документацију веће научне тежине но што је имају познате фотографије и једноставни цртежи основа и изгледа појединих градитељских дела или фрагмената пластичне декорације.

Књигом *Од Доната до Радована* завршава се дуги период у проучавању прероманичке и романичке уметности на источној обали Јадрана. Читаоцу коме су потребне информације о споменицима, или кретањима у појединим областима ликовног стваралаштва, она ће свакако бити од користи. Бољи познаваоци приметиће да то дело даје повода и за шира и дубља размишљања о токовима којима су се одвијала и о тренутку у коме се налазе истраживања средњовековне уметности на овом простору. Треба се надати да ће изузетна сазнања добијена археолошким истраживањима у последњој деценији, особито у Котору и Дубровнику, отворити и нове путеве њеном даљем проучавању.

Иван Стевовић

THE TWILIGHT OF BYZANTIUM, Aspects of Cultural and Religions History in the late Byzantine Empire, ed. S. Čurčić and D. Mouriki Princeton 1991. Department of History of Art and Archeology, Princeton University; 281 страна-ница текста, 166 илустрација (цртежи, фотографије), индекс.

Сумрак Византије је зборник радова саопштених на истоименом колоквијуму, одржаном у

Принстону 8. и 9. маја 1989. године. Књига, чији су уредници професори Дула Мурики и Слободан Ђурчић, садржи једанаест есеја различитих аутора и представља прилог познавању Византијске империје у време последње династије Палеолога (1259—1453). Пад Цариграда у турске руке, 29. маја 1453. године, симболички је означио и завршетак агоније Византијског царства, кроз коју је оно пролазило готово два и по века. У последње две деценије, процес дезинтеграције византијског друштва тога доба постао је учесталија тема научних проучавања у различитим областима, од политике преко културне и духовне историје царства, до уметничког стваралаштва те касновизантијске епохе. Ипак, како истиче С. Ђурчић у уводу, целовита историја тог раздобља тек треба да буде написана.

Радови који следе, између осталог, илуструју и правце досадашњег проучавања, у оквиру различитих дисциплина, те последње епохе Византијског царства. На жалост, професор Дула Мурики, један од учесника на поменутом научном скупу и један од уредника овог зборника, угледни истраживач сликарства те епохе, недавно преминула, оставила је у овој збирци један од последњих радова, посвећен сликарству епохе Палеолога у Мистри на Пелопонезу.

Простор некадашње Византијске империје, територијално знатно смањен у време последњих Палеолога, постао је оаза јасно изражених грчких осећања. Та епоха је, изгледа, била пресудна за стварање националне самосвести и утемељење будуће модерне грчке нације. Најсажетије речено, то би била суштина изузетно занимљивог рада Спероса Вриониса „Византијска културна самосвест у XV веку“, угледног византолога, који се дуже бави истраживањем тог последњег раздобља Византијског царства. Аутор посебно наглашава да се у оквиру византијске културне средине, гледајући на њену ширу структуру, могу издвојити два утицајна стандарда: грчко-римски (условно речено антички) и хришћанство, који су у сталном узајамном прожимању трајно обележили ту цивилизацију. Тако развој византијске културе почива на двојном наслеђу у свим сферама културног делања. Специфичне историјске околности су, међутим, у XIV и XV веку одредиле мотиве културне еволуције, односно културне самосвести. Ти специфични историјски услови су, према аутору, следећи: тешко територијално распадање државе и одговарајуће потчињавање велике византијске популације страном држави и страном религији; политичка немоћ наспрам Отоманског царства и деградација на ниво мање балканске државе; рушење високог степена политичке централизације Византијске државе, са одговарајућим порастом локалних феудалаца, као и апсорбовање византијских трговаца, банкара и занатлија од стране економски снажне Венеције и Бенове. Изражена супрот-

ност између старије традиционалне империјалне теорије, с једне стране, и изузетно тешка политичка реалност, с друге стране, били су моћан чинилац у обликовању византијске културне самосвести. Сви наведени историјски услови проузроковали су дубоку кризу у византијском друштву тога доба. Узнемиреност је била општа због губљења територија, људи, кућа, религије и црква, образовања и учења, села, градова и на крају губљења грчког језика. Византинци су зато постали свесни онога што губе, а то је била њихова култура. У таквим условима, оправдано се кристалисала идеја културне самосвести која се усмерила ка стварању будућег националног идентитета. Сперос Врионис је разматрање засновао на неколико, по њему, најзанимљивијих питања: испитивање етничке номенклатуре коју су сами Византинци на себи примењивали, затим одређивање културне климе на основу писања савременика и на крају се задржао на личности Григорија Кипранина, цариградског патријарха, који је делао у другој половини XIII столећа, с намером да кроз његову личност и писање пружи ширу хронолошку димензију развоја идеје о културној самосвести у време Палеолога.

У раду је показано, на основу анализе текстова разних аутора тога доба, да употреба термина Ρωμαίος, Ἕλλην, па чак и Γραικός у контексту испитивања етничке номенклатуре, није јасно разграничена. То указује да је у XV веку одговарајућа терминологија варијала не само од аутора до аутора већ и у оквиру писања истог писца. Као посебно занимљиво, С. Врионис истиче истраживање дела Георгија (Генадија) Схоларија (I, IV и VII вол. његових дела) и његову употребу речи Ρωμαίος, и Ἕλλην, наводећи да се у 22 случаја када Генадије користи епитет да значи Византинца, 15 пута користи реч Ἕλλην, а само 7 пута реч Ρωμαίος. Кад говори о језику и образовању, он искључиво користи реч Ἕλλην. На крају, разматрајући исте речи у оквиру писања Генадија Кипранина у XIII веку, аутор указује на сасвим супротно значење при употреби истих речи које у његовом делу означавају Византинце (Ἕλλην) и Латине (Ρωμαίος) западно-европског поднебља. Све то указује, истиче С. Врионис, да су у процес културне идентификације у XV веку у Византији већ били уткани одређени елементи бар две стотине година раније.

Други есеј у овом зборнику објавила је Алис-Мери Талбот под насловом „Старо вино у новим боцама: Поновно писање живота светаца у периоду Палеолога“. Аутор на почетку истиче да је доба Палеолога било време оживљавања хагиографске литературе. Становници разграђеног Византијског царства траже прибежиште у оквиру хришћанске вере, која им обезбеђује духовно уточиште. Зато је интерес за прошлошћу, нарочито православне цркве, изузетно изражен, дајући олакшања у сумор-

ној садашњости и гајећи наду за будућност. Аутор истиче да око осамдесет процената хагиографија из времена Палеолога припада „Новим животописима старих светитеља“, што је утицало да се у наслову значи као „Старо вино у новим боцама“. То је свакако био повод да се анализује та грађа, с намером да се утврде разлози који су до тога довели, нарочито у периоду касног XIII и прве половине XIV stoleћа. С малим изузетцима, већина писаца тих нових животописа били су литерати, док је за старе животописе било карактеристично да су њихови творци углавном били монаси. Треба зато истаћи да су писци у доба Палеолога, који су се латили тог литерарног жанра, хтели да искажу своју приврженост православљу. Најплоднији писац живота светаца епохе Палеолога био је Константин Акрополит. Он је, од укупно 29 хагиографских дела, само једно посветио савременом светитељу. Износићи краћи преглед садржаја његових дела, аутор закључује да је његов избор био у непосредној вези са рестаурацијом низа цариградских цркава и моштима светитеља које су се у њима чувале. Поред Акрополита, аутор истиче још два писца његове савременике чувеног Нићифора Григору и једну жену, Теодору Раулину, рођаку императора Михаила VIII Палеолога, која је била заједно са мајком послата у изгнанство, а сва имовина јој је конфискована. Она се противила политици цара у вези са унијом цркава и чувеним сабором у Лиону из 1274. године.

Сва три поменути писца су се, према мишљењу А. М. Талбот, определила за писање хагиографских дела, посвећених старим чувеним светитељима, у жељи да обнове сећање на њих и посебно њихове мошти које су се чувале у бројним црквама и манастирима, тада поново рестаурисаним. И култ Св. Димитрија, патрона Солуна, поново је оживео у то доба, кроз дела чувених хагиографа; Макариос Макрес, Симеон Солунски, Григорије Палама, Николас Кабасилас, Константин Арменопулос, Исидор Глабас су само неки од њих. Сви су они провели бар део живота у Солуну, чији је заштитник био Св. Димитрије, па аутор сматра да су њихова дела због тога била непосредно везана за патрона града. Још један пример, од великог броја наведених у овој студији, илуструје сличан однос писца и изабраног светитеља о чијем животу пише. Реч је о монаху Макарију, који је по одласку из Неа Мони у Солуну, постао игуман чувеног цариградског манастира Теодора Студита, и тада је написао животопис чувеног претходника.

На крају А. М. Талбот истиче да је интерес писаца према наведеним темама био подстакнут и чињеницом да су живели у време обнове Цариграда после латинске окупације. Време обнове некадашњих светиња је, између осталог, било обележено и многобројним хагиографским делима из старе историје.

Анђела Константиноидес Хиро је изабрала Теолепта из Филадельфије (1250—1322), па је кроз истраживање његове каријере приказала да је религиозни мистицизам често имао важну улогу у политичком и црквеном животу царства у доба Палеолога. Са рестаурацијом православља, непосредно после смрти Михаила VIII, децембра 1282. године, Теолепт се са Свете Горе вратио у Цариград и постао један од саветника цара Андроника II. Убрзо је именован за митрополита града Филадельфије. Разматрајући подробно његов живот, аутор закључује да је био један од значајних личности тога доба. Посебно истиче његову индивидуалност, због које се не може сматрати типичним представником црквене јерархије тог раздобља. Цариградски патријарх Атанасије I, у једном од писама упућених цару, истиче Теолепта као изузетног црквеног достојанственика, који није, као остали, тежио за сигурношћу и удобношћу царске престонице, већ је остао доследан својим хришћанским уверењима, снажно се супротстављајући унији са Римом. Његова морална чистота и приврженост монашким начелима, у тим критичним временима, истиче аутор на крају, учинили су да ужива поштовање и дивљење обичних људи свога доба.

Манојлу II Палеологу посветио је есеј Стефан Рајнер, указујући да је хришћанска врлина у то доба могла бити најубојитије оружје у супротстављању моћним представницима супротне вере. Аутор је у раду исцрпно анализирао филозофско-етички смисао чувеног списа Манојла II Палеолога назван „Дијалог вођен са извесним Персијенцем; достојанствени Μουτῆρις у Анкари“. Византијски цар је, како наводи С. Рајнер, то дело написао вероватно између 1391. и 1394. године, у време снажних турских про-дора у бугарске земље. Битно пољуљана судбина Византијског царства и вера у провиђење и хришћанско спасење јасно су изражене и у спису византијског владара. Композиција дијалога, полемика која се развија између хришћанина, с једне стране, и представника мухаме-данске вере на арапско-турском „muderris“ (што значи учитељ теологије човек вичан духовним вештинама и науци), са друге стране, јасно сведочи о унутрашњим уверењима византијског владара да хришћанска вера једино омогућава коначни спас. Преведено на језик ондашњих текућих збивања, Манојло II Палеолог је гајио искрену наду у пропаст турских снага и њиховог вође Бајазита, као што је у његовим Дијалозима учени хришћански теолог надвладао ученог muderris-a.

Маркус Раутман је, у прилогу „Аспекти монашког патроната у Македонији Палеолога“, указао да политичко и економско пропадање Византијског царства није ишло паралелно са културним пропадањем. Аутор на почетку истиче да је монаштво у Византији све време имало важну улогу, а да је манастир као институција имао посебан значај у социјалном и географском миљеу земље. Писани извори и манастирско градитељство позновизантијске епохе нуде изузетне могућности за проучавање међусобних веза

на релацији патрон, монашки достојанственици и уметници ствараоци у светлу социо-архитектонске структуре. Македонија Палеолога представља у том смислу изузетан пример. Реч је о области Македоније и Тесалије, које су биле под контролом Палеолога од 1261. до 1453. године, у којима је Солун био свакако најзначајнији политички, културни и духовни центар. Кад се говори о задужбинама те епохе, има се на уму да су поједине сачуване, неке су познате само из писаних извора, а за друге се зна само на основу сачуваних фрагментарних натписа. Да би се надокнадио несклад који постоји у изворној грађи, аутор истиче да се у новије време примењује поступак проучавања познат као „Историјска географија“, у којој ће овом приликом манастири бити везни елементи у проницању у онадшње монашке прилике. Досадашња истраживања су, како истиче аутор, била углавном усмерена на значајне задужбине из два разлога. Први, зато што су за њих писани извори најбројнији, као и због тога што су и остале врсте изворних података за велике и значајне манастире бројније него за мале цркве и капеле из исте епохе. Сачувани извори: практики, купопродајни уговори, акти синода, оснивачке повеље, ређе типични, сведоче о изузетним индивидуалним подухватима. У том светлу пракса Македоније у доба Палеолога разликује се од осталих делова Византије. За XI и XII век, кад је реч о оснивачима манастира ктиторима, карактеристично је да су потицали из царске средине, високе аристократије или моћних земљопоседника који су обезбеђивали своје ктиторије ради спасења сопствене душе. У њима су боравили после повлачења из световног живота, и на крају били сахрањени. Такав традиционални механизам монашког покровитељства налаже да се у Македонији Палеолога наиђе на сличну ситуацију, будући да је та област била подељена између моћних земљопоседника у XIII и XIV веку. То би значило да треба очекивати бројне задужбине широм тих простора. Међутим, реална слика стања је сасвим другачија. Врло мало је моћних земљопоседника било у вези са локалним манастирима епохе Палеолога. Исто тако ни царска средина Палеолога није имала посебног интереса да подиже задужбине у тим областима. Већина солунских царских манастира потиче из епохе пре Палеолога. Иако извори нису издашни, они расположиви показују да су оснивачи већине задужбина у тим областима били неаристократског рода, нарочито они који су потицали из црквених редова. У близини Касторије, манастир *Ταξίάρχου Γεωργίου*, основали су крајем XIV века монаси Нићифор, Јаков и Андроник. У северним областима, Ђакон Јован је посветио тробродни католикон Св. Николи 1271. године, а манастир Продрома код Сера јје основао 1300. године епископ Јоаникије, као што су многа црквена лица подизала мање цркве у околини истог града. Сви наведени примери сведоче да је црква имала активну улогу у подизању задужбина широм целе провинције. Слична је ситуација и у Солуну. У табеларном прегледу задужбина и њихових оснивача, аутор показује да их је уз ретке изузетке, у које спада и српски краљ Милутин, већина била из црквене средине тога доба. Од 19 задужбина из епохе

Палеолога, истраживања су показала да су бар 13 основали црквени достојанственици. Анализирајући исцрпно у наставку студије све расположиве изворе, аутор између осталог наводи и неке архитектонске карактеристике објеката, које, по њему, сведоче о ктиторима из монашке средине. Тако он појаву опходних бродова код неких манастирских цркава тога доба доводи у везу са захтевима монаха њихових оснивача, као што је и појаву триконхоса у малој цркви Св. Николе у Серу, подигнутој пре 1345, уз цркву истог плана у Солуну — Неа Мони, довео у везу са монашком средином Атоса. На крају, аутор закључује, на основу упоредне анализе писаних извора и сачуваних сакралних грађевина да је црква имала посебну улогу у историји монаштва Македоније у доба Палеолога.

Роберт Остерхаут је расправљао о архитектури у време Палеолога у чланку „Цариград, Витинија и регионални развој архитектуре у позно доба Палеолога“. У засебним одељцима је анализирао оновремено градитељство у Тракији, Србији, Бугарској и Витинији. Имајући у виду претходно раздобље, познато као „ренесанса Палеолога“, аутор се пита шта се догодило са градитељима и мајсторима из престонице Цариграда и његове околине око 1325—1330. године. Посебно истиче да се у истраживању које је предузето стално мора имати на уму да је архитектура у свом елементарном облику „конзервативна“ професија, мислећи при томе на градитељске методе и технике зидања, које захтевају посебно знање, које се најпре практично проверава кроз трајање грађевина у дужем временском периоду. Зато идентификација мајсторских радионица, уз одређене стилске карактеристике, може да помогне у стварању реалних релација у оквиру архитектонских остварења. Тај моменат је посебно значајан за схватање византијске архитектуре XIV века, у коме је планирање било еклектично и иста радионица је могла створити низ различитих планова, типова архитектонских елемената (лукова, на пример), или система просторне организације. Изабрани методолошки поступак, истиче аутор, омогућава праћење континуитета мајсторских радионица и њиховог утицаја из Цариграда. Р. Остерхаут разматраће почиње констатацијом да не постоји ниједна сигурно датована грађевина у Цариграду краја XIV столећа. У прегледу који следи, аутор наводи архитектонске подухвате који су предузети у то време у престоници: поправка куполе Св. Софије настрадале у земљотресу, поправка унутрашњих и спољашњих копнених бедема Цариграда, као и Златних врата, изградња Текфур Сараја, који је, изгледа, сазидан по узору на италијанске палате, питајући се да ли су градитељи из Цариграда радили и на другим просторима царства у то доба.

Европска Тракија је имала изузетан значај у доба Палеолога. На жалост, савремене историјске околности су допринеле да је већина споменика на подручју источне Тракије страдала 1922. и 1923. године. Најзначајнији центри Тракије тога доба били су Адрианопољ и Дидимотикон, али је мали број грађевина у тим местима сачуван. Међу малобројне преживеле спадају и остаци, како аутор мисли, манастирске

трпезарије изграђене уз манастирску цркву Св. Атанасија у Дидимотикону. Неки архитектонски елементи, као низови arkada на фасади, апсиди са колонетама и нишама у два нивоа, подсећају на решења виђена на цркви у Селимврији у близини Цариграда. Друга грађевина у истом месту, мала гробљанска капела Св. Катарине, вероватно изграђена у другој половини XIV века, такође има стилских елемената цариградске архитектуре. Општа карактеристика тих грађевина било би непостојање везе између унутрашње и спољашње диспозиције архитектонских елемената, што је истовремено и обележје архитектуре Палеолога.

У Србији тога доба, цариградска архитектура је имала утицаја, истиче аутор, нарочито код грађевина из времена цара Душана и Уроша. Ослањајући се на радове С. Турчића, аутор закључује да је нагли развој Србије, у време опадања Византијског царства, вероватно привукао мајсторске дружине из Цариграда. Ипак, истиче писац, конзервативизам византијског градитељског поступка, примењен у Србији тога доба, указује пре на локалне градитељске групе него на византијске мајсторе. У прилог својој тези наводи примере: црква у Марковом манастиру и Матејић. Ако је и било византијских мајстора у Србији тога доба, пре би се могло рећи да су били у питању појединци, а не мајсторске радионице. Сличности са савременом архитектуром Палеолога могу се, по Р. Остерхауту, уочити само у декоративним детаљима. У Бугарској, нарочито у Месемврији слика је друкчија. Ту се може наћи директан континуитет византијске праксе из престонице. Као примере наводи цркве Пантократора и Св. Јована Алитургиоса. Заједничке елементе са цариградском архитектуром налази у хоризонталним низовима arkada на фасадама, слично Тек-фур-Сарају или уметнутим нишама између пиластера код Св. Јована, попут сличних код манастира Константина Липса и Памакарistos у Цариграду.

У Витинији, као последњем анализираном подручју, мало се сачувало од хришћанске архитектуре из времена Палеолога, будући да су Турци заузели те просторе већ почетком XIV века. Али, на неким цамијама из те епохе могу се приметити елементи византијске архитектуре, према мишљењу аутора и рад византијских престоничких мајстора. У закључку на крају, аутор истиче да су архитектонска остварења из византијске престонице у време Палеолога, у првој половини XIV века утицала у извесним елементима на архитектуру Србије и Бугарске, где су цариградски утицаји били уткани у регионални развој. У Бугарској се то може приписати и присуству византијских престоничких мајсторских група. Витинија, опет, показује да је, без обзира на религиозну припадност, присуство цариградских мајстора очигледно код тада изграђених муслиманских богомоља.

Талиа Гума-Петерсон је објавила најновије резултате проучавања живописа у чланку „Фреске у параклису св. Еутимија у Солуну: патрони, радионице и стил“. Почетком XIV века, 1302—1303, протостратор Михаило Глабас и његова жена Марија Палеологина обновили су параклис св. Еутимија, као што је забележено

у натпису у цркви. Параклис је изграђен у облику мале тробродне базилике уз јужни брод базилике Св. Димитрија у Солуну. Капела садржи целовит иконографски програм као да је реч о независној сакралној грађевини. Тај програм је пажљиво прилагођен димензијама мале цркве, истиче аутор. У апсиди се налази Богородица Одигитрија, у ђаконикону је попрсје св. Јована Крститеља. Посебну пажњу аутора је привукао циклус из живота св. Еутимија, специјално рађен за тај параклис, готово идентичан са текстуалним сведочењима из живота тог светитеља, које су саставили Кирил из Скитополиса средином VI века и Симеон Мегафраст из друге половине X века. Т. Г. Петерсон сматра да је тај циклус јединствен, са посебним симболичким значењем и у непосредној вези је са Христовим циклусом, који се налази у наосу. Како аутор истиче, намера јој је била да анализира стил сликарства и његове везе са три друга споменика, кроз упоредну анализу, и на крају установи могуће утицаје ктитора на појаву нових радионица, а самим тим и на појаву новог стила.

Сликарство у капели св. Еутимија је и раније у радовима истог писца било довођено у везу са сликарством Богородице Перивлепте у Охриду и Протатона на Атосу, што је и овом приликом истакнуто. И док је живопис у Перивлепти и Протатону често описиван као монументалан, имајући најпре у виду димензије представљених ликова као и емоционални набој, сликарство у параклису св. Еутимија, због малих димензија простора, не оставља утисак монументалности. Али код појединих ликова, као на пример код Богородице Одигитрије, св. Јована Крститеља или попрсја монаха светитеља у наосу, као и представе светитеља у целокупној висини, где су сликари имали веће зидне површине на располагању, фигуре заиста делују монументално. То је најочитије код Богородице, чију монументалност истичу релативно мале фигуре арханђела постављене боч-но са њених страна. Монументалност је такође присутна и у неким наративним сценама, углавном њиховим малим димензијама, као код Богородице у *Рођењу*, Христа у сцени *Истеривања трговаца из храма* или св. Еутимија, што се може приписати као посебна карактеристика једном од главних сликара. Неки научници су, истиче аутор, истрајали у мишљењу да фреске у св. Еутимију имају такав квалитет боје, по чему се разликују од сликара у Перивлепти и Протатону. Али они су у заблуди, закључује Т. Г. Петерсон; такав утисак се стиче само због њиховог великог оштећења проузрокованог пожаром, највероватније 1917. године, у коме је и највећи део базилике св. Димитрија страдао. Тиме се може објаснити што су поједине површине, оригинално сликане жуто и окер, постале црвене, као што је и већина бојених површина добила једну црвенкастосиву скраму. У целини гледано, сликари су користили светле и контрастне боје у односу на тамно плаво позађе. Пажљивом анализом основне структуре сцене, може се закључити да су обојица главних сликара радили делове истих циклуса. Безимени аутор „А“, како га именује Т. Г. Петерсон, радио је највише на јужном зиду наоса и у олтару. Други уметник, означен

у овој студији као „Б“, сликао је углавном на северном зиду наоса и такође у олтару, као и на тријумфалном луку. Његово је дело и већина стојећих фигура светитеља у северном броду. Обојица су поделила циклус св. Еутимија, па је сликар „Б“ радио сцене на западном зиду, а сликар „А“ на северном. Упркос присуству та два уметника, фреске у капели св. Еутимија као целина припадају стилски монументалном сликарству између 1290. и 1310. године. Сличности између ликова и представа св. Ђорђа и Теодора Стратилата у капели св. Еутимија и Протатона, св. Меркурија у Перивлепти и Протатону, као и св. Теодора Тирона и св. Димитрија у параклису св. Еутимија и Перивлепти, указује да су они потекли из исте мајсторске радионице, ако не и од истих сликара. Најизраженија сличност између Перивлепте и св. Еутимија јесу готово идентични ликови св. Јована Крститеља у Јаконикону. У анализи која следи, Т. Г. Петерсон проналази и битне подударности у сликарству већ поменуте три цркве са оним из Цариградске цркве Панакарисос (данашњи јужни амбулаторијум). Те несумњиве сличности сугеришу да су неки сликари радили у све четири цркве, али и да су припадали истој мајсторској радионици. Та радионица је, по мишљењу аутора, морала бити велика, добро опремљена и популарна, чим су је ангажовали тако значајни ктитори. Њој су вероватно припадали, поред Михаила Астрапе и Еутихија, још један Астрапа (можда отац Михаилов), чије је име поменито у Богородици Љевишкој у Призрену, а можда и легендарни Панселинос, о коме се зна на основу усмене традиције и докумената из XVIII. века да је радио у Протатону. Истој радионици је можда припадао и Калиергис, који је 1315. осликао цркву посвећену Христу у Верији. Око године 1310, различите радионице су биле популарне, што говоре и мозаици у капели Панакарисос у Цариграду, који је између 1306. и 1310, изградила Марија Палеологина, као погребну капелу за свог мужа протостратора Михаила. Мозаике су поручили патријарх Нифон I за рестаурисану цркву Св. апостола у Солуну, као и Теодор Метохит за обновљену цркву манастира Хоре (Кахрије-џамије) у Цариграду. Традиционализам и конзерватизам мозаика и нови стил изгледа да су били у непосредној вези. Поменута радионица, која је радила и у мозаику, али не у толикој мери, створила је особан стил. Та разлика бива јаснија ако се упореде св. Јован Крститељ из капеле св. Еутимија, Протатона и Перивлепте са мозаицима у цркви Панакарисос, или Анастасис у поменуте три цркве са мозаицима у Св. апостолима. Тај нови стил је, по мишљењу аутора, убрзо постао популаран, захваљујући чињеници да су мајстори из те радионице ангажовали изузетно важни и угледни ктитори.

Сликарством епохе Палеолога из манастирске трпезарије у Аполонији, бавио се Ј. Ј. Јаниас, истичући на почетку рада да се оригинално сликарство монашких трпезарија из те епохе готово једва сачуvalo. Аутор посебно наглашава целовит програм у Аполонији, који припада најранијем сачуваном сликарству византијских манастирских трпезарија, што омогућава посебну анализу. Трпезарија има изду-

жену правоугаону основу са три апсиде: централном и по једном постављеном уз подужне зидове (облика основе сличног триконхосу С. П.). Живопис се сачувао на три зида укључујући и апсиде, док су фреске на северном зиду уништене. Зидне површине трпезарије су биле издвојене у хоризонтална поља, према уобичајеном распореду у црквама, са одговарајућим ликовним представама. Наративне сцене су биле на врху, медаљони са портретима и мањим сценама у следећој зони, испод ње су се налазиле стојеће фигуре светитеља, а при дну зида била је зона сликаног сокла, којим је подражавана мермерна облога. Апсиде су биле подељене у три поља: конха, испод ње низ стојећих фигура светитеља и при дну сокл.

Пре упуштања у анализу сликаног програма, Ј. Ј. Јаниас се осврнуо на претходна истраживања Бушхаузена и оспорио неке од његових атрибуција, предлажући нове. Целокупан програм Бушхаузен означава као догађаје који се славе у време великог поста, а Јаниасове нове атрибуције и анализе текстова у оквиру сцена само потврђују такво мишљење. Поређење сликаног програма у трпезарији Аполоније са сачуваним програмима у другим трпезаријама, послужило је Јаниасу да истакне карактеристику тог сликарства. Само код неколико истодобних или старијих манастирских трпезарија сачуван је живопис. Аутор наводи три трпезарије у Грузији, једну у Кападокији, две на Кипру, једну на Патмосу и једну на Светој Гори на Атосу (хиландарска, и то фреске сачуване изнад данашње трпезаријске таванице). На основу упоредне анализе аутор закључује да се у манастирским трпезаријама, на ширем подручју, најчешће срећу следеће сцене: *Христ и арханђели*, *Гостољубље Аврамово*, *Свадба у Кани*, *Тајна вечера*, *Прање ногу*, сти-лити и стојеће фигуре пустињака.

На крају Јаниас закључује да су бар четири важна чиниоца утицала на сликани програм у манастирским трпезаријама, па и у Аполонији. Први је приврженост текстовима литургијским или хагиографским непосредно везаним за период постова, као и за идеју о самоконтроли и саможртвовању. Други би се могао назвати визуалном навиком односно сликање стојећих фигура светитеља у нижим зонама. Трећи би била иконографска навика као што указују примери *Гостољубље Аврамово*, *Свадба у Кани* и *Тајна вечера*, а четврти фактор је жеља да се избегну свечане празничке и небеске представе, које су биле искључиво предвиђене за цркву.

Сликарством Леснова бавила се Смиљка Га-белић у раду „Разноликост фреско-сликарства средине XIV века: пример Леснова“. На почетку саопштења аутор истиче да су многобројни уметници живописали лесновску цркву. У наосу је радило пет уметника; украс је био подељен на хоризонталне зоне, а сликари су вероватно почели да сликају прво куполу. Од многих мајстора који су радили у наосу, оставио је потпис само онај који је живописао две ниже зоне. Написао је на грчком, на представи св. Ђорђа на северном зиду, непосредно уз ктиторску композицију, „Руком сликара...“, али је име, на жалост, унитарно. Тај мајстор је сликао неке од најзначајнијих сцена, као

оне у наосу и у конхи аспиде, на зидовима протезисе и ђаконикона. Иако се његова рука јасно одваја од осталих живописа, до сада му, нису пронађене одговарајуће стилске паралеле. Главна обележја тог (стила) јесу изражена експресивност, правилни и лепо облици и прецизан начин рада. Третман фигура и драперија је строго геометријски, а обликовање је углавном линеарно. По начину рада, претпоставља аутор, одаје уметника који је вероватно сликао и иконе. Известан број икона у Охриду указује да је лесновски мајстор био у вези са том радионицом. Аутор претпоставља да је икона св. Наума у цркви Богородице „Болничке“ његово дело. Нешто шире паралеле могу се успоставити, истиче писац, између охридских примера и иконе св. Николе у цркви Богородице Перивлепте, живописа у капели св. Григорија у Богородици Перивлепти, и зидног сликарства цркве св. Николе Болничког. Аутор предлаже и друге паралеле, као на пример са иконом св. Стефана Протомартира из Менил колекције у Хјустону у Тексасу. На основу изнетих података, С. Габелић закључује да је сликар вероватно највише радио у Охриду.

Сасвим другим путем кренуо је други сликар лесновског наоса, који је радио више зоне, пандантифе, као и доње зоне у тамбуру куполе. Његов драматичан начин изражавања био је својствен њему савременом сликарству. Он би могао бити повезан са бар шест сликара који су радили у дечанском нартексу, а вероватно је учествовао у живописању цркве Марковог манастира, а затим св. Николе у Челопеку код Тетова. У истом експресионистичком маниру рађене су фреске у цркви св. Атанасија у Лешку, св. апостола у Пећи, св. Николи Шишевском и Липљану. Корене том сликарству треба тражити у такозваној школи краља Милутина, односно мајсторској радионици коју су водили чувени Михаило и Еутихије, за које се верује да су стигли из Солуна.

Осим поменутих, остали сликари лесновског наоса нису остварили дела високих уметничких вредности. Нартекс Леснова је мањи од наоса и плод рада је само једног сликара, закључује С. Габелић. Раније се мислило да је његово име Михаило, због натписа МИХАИЛ на мачу арханђела Михаила, али би се то условно могло повезати с именом уметника, и много је вероватнија претпоставка да се односи на носиоца мача арханђела Михаила. Стил тог уметника показује снажан утицај сликарства Палеолога с почетка XIV века. Испитивање стила лесновског сликарства доприноси, верује аутор, нашем знању о фрескама локалних мајсторских радионица византијске уметности на Балкану. Лесновски мајстори су прави представници те епохе, иако сликарство тог периода није шире истражено. Можда је најважније обележје тог живописа, истиче С. Габелић на крају, одсуство утицаја из Солуна и Цариграда, а изнад свега стилска разноликост, која је најочитија управо у оквиру једног споменика, што показује пример Леснова.

„Зидно сликарство Пантанасе у Мистри: Модели сликарских радионица у XV веку“, на жалост, један је од последњих радова недавно преминуле Дуле Мурики. Зидно сликарство католикона манастира Пантанасе у Мистри не

може се разматрати као изоловано ликовно стваралаштво последњих деценија Византијског царства. Тај споменик у престоници Морејског деспотата је најочитији сведок позних уметничких тенденција у Цариграду тога доба, као и доказ о специфичној улози Мистре у последњој фази културног феномена који се често назива „ренесансом Палеолога“.

Манастир је посвећен Богородици Пантанаси, црква је била изграђена и осликана око 1430. године. Два старија споменика у Мистри, Афендики и Перивлепта, оба из XIV века, утицале су на њено обликовање, истиче Дула Мурики. Упоредно анализирајући сликарство у Перивлепти и Пантанаси, аутор проналази низ заједничких карактеристика, што јасно указује на путеве утицаја. Тако једна група живописаца Пантанасе и Перивлепте сликала врло слично ликовне, у складу са правилима установљеним у раном XIV веку, која су такође заступљена у католикону Хоре у Цариграду. Сликари Пантанасе су такође увели и нека нова правила у компоновању сцена. Анализа сцене *Рођења* у Пантанаси и Перивлепти на то указује. Код композиције у Перивлепти наглашена је централна оса постављањем Богородице и ко-левке са дететом у средиште, док су пратеће епизоде значајки постављене са бочних страна, што доприноси општој равнотежи композиције. На исту сцену у Пантанаси је несумњиво утицало сликарство Перивлепте, с тим што је претходна равнотежа поремећена изостављањем појединих пратећих елемената у сцени са стране, иако се и овде Богородица налази у средишту. И композиција *Улазак у Јерусалим*, насликана у оба споменика, поред још низ других, указује на несумњиво угледање мајстора Пантанасе на решења из Перивлепте, али са новим интервенцијама које јасно одвајају два сликарска манира. Други старији споменик који је утицао на живописце Пантанасе Одицитрија (Афендики), није сачувао живопис у целини, што отежава упоредну анализу, нарочито кад су у питању појединости. С друге стране, истиче аутор, слободан стил у Пантанаси, као контраст линеарном приступу у сликарству Перивлепте, може се објаснити кроз утицај Одицитрије (Афендики). Поређење сцене *Рођења* из Пантанасе и *Крштења* из Одицитрије указује на слично естетско схватање, изражено, на пример, у употреби светлих тонова у решавању пејзажа, истиче аутор. Посебан проблем у покушају одређивања места Пантанасе у склопу касновизантијског сликарства јесте недостатак упоредног материјала из Цариграда из друге половине XIV и с почетка XV века. На основу малобројних сачуваних примера, може се претпоставити да цариградско сликарство из прве половине XV века иде у два смера, чија су заједничка обележја утицаји Запада. Представник једног правца јесте такозвана моравска школа у северној Србији, а представник другог је сликарство венецијанског Крита, који никада није био под влашћу Палеолога.

Пантанаса у Мистри представља јединствено сликарство касне епохе Палеолога. Оно се може сматрати представником новостворене синтезе претходна два поменућа правца. Водећи чланови мајсторске радионице вероватно су стигли из Цариграда, што би се рекло на основу високог квалитета живописа и сложености визуалних извора који нису били доступни уметницима међу сачуваним старијим црквама Мистре. На крају Д. Мурики закључује да верује да фреске из Пантанасе означавају крај у развоју византијског сликарства, будући да оне више не представљају искључиво слике које са собом носе вечну истину православља.

Последњи чланак у овом зборнику је рад Слободана Ђурчића, посвећен једном специфичном облику стваралаштва у византијском свету, под насловом „Касновизантијска *losa sancta*? Нека питања функције и облика плаштаница". На почетку рада С. Ђурчић истиче да плаштанице представљају суштинску креацију касновизантијске уметности веза. Одређен број касновизантијских плаштаница је сачуван и оне припадају неколиким групама на основу облика, а понајвише на основу њихове функције. Само две плаштанице (једна се налази у Музеју Универзитета у Принстону, а друга у Музеју Српске православне цркве у Београду) образују једну особену групу имајући у виду облик и иконографију. Може се помишљати да њихово порекло треба тражити у некој од мајсторских радионица XIV века у Цариграду. Обе су плаштанице обнављане, посебно она из Принстона. Та плаштаница буди успомену на неког Михаила, сина Киприановог, што се сазнаје из натписа на њеној доњој ивици. Исти принцип је спроведен и код обликовања београдске плаштанице, с тим што је код ње натпис на старословенском, а не на грчком. Београдска плаштаница је направљена у спомен српског краља Стефана Уроша II Милутина и мисли се да је то поклон његове удовице краљевој гробној цркви у манастиру Св. Стефана у Бањској. Исте или сличне садржине су и комеморативни натписи који се појављују у већем броју плаштаница те епохе. С. Ђурчић је, у анализи која следи, покушао да покаже да су плаштанице са таквим натписима биле намењене црквама у којима су сахрањени важни појединци, чија су се имена налазила на натписима тих плаштаница. На основу опште усвојене дефиниције, како наглашава аутор, плаштаница је важна тканина са сценом Христовог погребца. Носи се у поворкама на Велики петак и Велику суботу и остаје на олтару за време ускршњих празника. У том својству се плаштаница појављује крајем XIII века, на почетку раздобља Палеолога.

У расправи која следи, у вези са значењем и наменом плаштаница, С. Ђурчић претпоставља да су плаштанице могле бити изложене на гробу важних личности у чију славу је и натпис био сачињен. У прилог изнетом мишљењу

аутор наводи много старије примере, који сведоче о обичају покривања тканином гробова значајних људи. Писац наводи изворе који сведоче о покриву на гробу Диоклецијана у маузолеју у Сплиту, Константина Великог у Св. апостолима у Цариграду, као и податке које је оставио R. G. de Clavijo у XV веку, где се каже да је прекривање царских гробова драгоценим тканинама стара византијска пракса. Будући да ниједан од тих покривања није сачуван, нису познати декоративни мотиви нити начин њихове обраде.

Друга претпоставка аутора о месту излагања плаштанице везује се за специфичан тип куполног балдахина који је означавао Христов гроб. На жалост, иако постоје млађи примери, средњовековни балдахини тога типа нису сачувани. Испитујући улогу балдахина преузету из римске уметности у свет византијског православља, аутор наводи примере који пружају могућност да су плаштанице биле ту постављане и износи тезу по којој су оне биле на такав начин излагане како би означиле везу с Христовим гробом. Имајући у виду супротстављену литургијску и топографску позицију у том случају, што није ретко у византијској уметности од најранијих дана, аутор претпоставља да је таква диспозиција у целини гледано била у ствари „*losa sancta*". Имајући у виду све наведене околности, постају јаснији смисао и функција монументалних плаштаница у светлу касновизантијске уметности веза. Уз своју превасходно литургијску намену, плаштанице су биле коришћене и у друге сврхе, истиче аутор на крају, наводећи да су ношене у великим ускршњим процесима у поствизантијском раздобљу.

Зборник радова са насловом *Сумрак Византије*, иако хетероген по избору тема, помаже у стварању опште слике о духовној и културној клими у последњим данима некадашњег моћног Византијског царства.

Светлана Поповић

АРХИЕПИСКОП ДАНИЛО II И ЊЕГОВО ДОБА

Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987, САНУ, Научни скупови, књ. LVIII, Одељење историјских наука, књ. 17, уредник В. Ј. Ђурић, Београд 1991; 495 страна текста, 26 фотографија у колору и 111 црнобелих, 21 цртеж. У историји средњовековне Србије, прве деценије XIV века обележавају динамични политички и духовни покрети и жива уметничка делатност. Архиепископ Данило II знаменита је личност тога доба угледни поглавар српске цркве, стратег и дипломата, писац и наручилац уметничких дела. Стога је обележавање шестопедесете годишњице од његове смрти било повод да се организује научни скуп под окриљем САНУ, који би допринео не само

бољем познавању Даниловог лика већ и општих прилика тога доба. Окупивши велики број стручњака, скуп је одржан децембра 1987, док је зборник радова изишао из штампе након четири године.

Као седамнаеста књига овог типа у издању Одељења историјских наука САНУ, распоредом и техничком опремом зборник следи раније установљена начела: текстови представљају студије са примереним научним апаратом; сваки од реферата праћен је резимеом на француском, енглеском, немачком или руском језику; илустрације су распоређене на таблама непосредно уз одговарајући текст, док су у њега само каткад инкорпорирани цртежи. Зборник садржи 41 студију, које се глобално могу поделити на 16 реферата историчара, 11 излагања која се односе на језик и књижевност и 14 прилога из области историје уметности, Публиковани наведеним редом, тако ће бити и овде приказани. Рефератима претходи поздравна реч академика Мирослава Пантића, секретара Одељења језика и књижевности САНУ, који је отварајући скуп прегледно подсетио на „пут досадашње науке у њеном бављењу Данилом II и његовим делом" (1—5).

Тема прве три студије су српско-византијски односи почетком XIV века, при чему су као извори компаративно коришћени текстови византијских савременика и подаци које је у својем делу оставио Данило II. Б. Ферјанчић (*Архиепископ Данило II и Византија*", 7—18) најпре показује добру обавештеност Данила кад говори и о ономе о чему византијски извори ћуте. Затим расправља о односу српске и византијске државе, коришћењем епитета „царски" уз српске краљеве указује на релативну независност спрам легитимне царске власти, да би анализом обласних и етничких имена закључио да се у српским изворима помно следе византијски обрасци. У процесу византинизације Србије у то доба, Љ. Максимовић (*„Византинци у Србији Даниловог времена"*, 19—28) уочава да монаси (живописци, градитељи и монашке заједнице) долазећи из Византије у Србију утичу превасходно на промене у културној сфери, док се лаици (посланици, пребези, принцезе) појављују на српском двору вођени политичким потребама и одлукама. Да одређени тон српско-византијским односима даје вишегодишње присуство Ирине Монфератске мајке краљице Симониде у Солуну, показује текст С. Кисаса (*„Данило II и солунска околина. Белешке о византијско-српским односима почетком XIV века"*, 29—41).

На питања шта се догађа са централном српском облашћу старим Расом у првим деценијама XIV века, одговара текст Ј. Калић (*„Рашко наслеђе у време Данила II"*, 43—52). Промене обухватају смену на челу државе, померање престонице, државног и политичког тежишта на југ, оснивање бањског манастира праћено новим односом у рангу манастира,

као и измене територија епископија, што се одражава на замирање простора старог центра.

Један од најзначајнијих текстова у овом зборнику је студија С. Ћирковића (*„Биографија краља Милутина у Улијарској повељи"*, 53—69) о „хрисовуљном свитку" којим је краљ Милутин уступио Хиландару мало насеље пчелара на Бистрици. Суптилном дипломатичком анализом аутор најпре оповргава аутентичност документа и закључује да је аренга, раније посматрана као својеврсна аутобиографија краља Милутина, заправо компилација текстова међу којима је као извор коришћено и Данилово Житије краља Милутина. Повеља је, за потребе парнице између хиландарског братства у Пећке патријаршије, могла настати тек после 1413. године међу писцима хиландарског круга.

Социолошки аспект друштвеног устројства у Србији, насупрот западњачком и византијском моделу, тема је студије Ј. Мавроматиса (*„О идеји монархије у средњовековној Србији"*, 69—74). Аутор се посебно бави успостављањем идеје монархије од Немањиног до Даниловог доба.

Монашка каријера Данила II, у којој се са сигурношћу прати његов хијерархијски успон од замонашеног младића до поглавара српске цркве, обрађена је кроз три следећа прилога. М. Живојиновић (*„Светогорски дани Данила II"*, 75—81) представила је изванредне стратешке способности, које је, као игуман манастира Хиландара, Данило показао у време копнене офанзиве Каталонаца. Она такође расправља о хиландарском спору са Ксиропотамом. Уочивши фалсификат у навођењу имена хиландарског игумана, мисли да је реч о Киријаку и 1295, а не о Данилу и 1310. години. После раздобља у којем је стајао на челу хиландарске заједнице, Данило је био најпре бањски, а потом хумски епископ. Његовој делатности између 1311. и 1322. године текст је посветила М. Јанковић (*„Данило, бањски и хумски епископ"*, 83—88). Пратећи напредовање на истакнутим местима у административно-управној структури цркве, и Р. Поповић (*„Архиепископ Данило II и управљање црквом"*, 89—96) наглашава Данилове личне способности, почев од преноса хиландарских драгоцености у Србију из безбедносних разлога до устројства великих манастирских заједница у Бањској и Дечанима.

Активност Данила II на стабиловању богослужбене праксе приказана је тезом да је око 1331. године приређен типик Данилове редакције као трећа варијанта Никодимовог типика. Ову тезу је, уз доказе, изложио П. Симић (*„Архиепископ Данило II и црквени устав"*, 97—103).

Две следеће студије тичу се анализе Данилових текстова са аспекта његовог схватања цркве и његовог односа према исихазму као снажној мистичкој струји у монаштву тога времена. Јеромонах А. Јевтић (*„Еклисиологија архиепископа Данила Другог /Основни аспект-*

ти" 105—116) показује да схватање цркве у Даниловом делу почива на ранохришћанској и патристичкој традицији, што се види из примера какви су идеја о сукцесивном схватању епископске хиротоније и схватање сабора као окупљања народа у заједничком богослужењу. Д. Калезић („*Архиепископ Данило II и питање његовог припадања исихазму*“, 117—129) најпре даје шири преглед исихастичке праксе, а затим, на основу вишезначног коришћења израза „светлост“ у Даниловим текстовима, потврђује у науци већ прихваћено мишљење да је Данило и сам припадао овом покрету.

Важно питање колико су историјски засноване чињенице које Данило помиње у својим хагиографским делима разматрао је С. Хафнер („*Данило II као средњовековни историограф*“, 131—138). Без обзира на хагиографске моменте, постоји низ појединости као и топоса из савремене усмене традиције, чијим се пажљивим ишчитавањем закључује да су дела својеврсна сведочанства савремености и као таква значајан историјски извор.

Термин „земља“ се у Даниловом делу, али и у познијим изворима, користи у тројаком смислу: као држава, као област са одређеним степеном политичке самосталности и као територијално-управна јединица, каже М. Благојевић („*Српско краљевство и државе у делу Данила II*“, 139—155). Он шире разматра свако од наведених значења и прати последице управних промена до периода после смрти цара Душана. У прилогу економској историји Србије почетком XIV века, С. Милојевић („*Економија у огледалу Данилових житија*“, 157—168) закључује да су житија поуздан извор за проучавање само појединих питања из привредне историје, каква су: богатство владара, положај нишних, каритативна улога цркве и дворско занатство.

Инспиративна опажања И. Ђурића („*Дежевски сабор у делу Данила II*“, 169—195) обавезују на даља размишљања у понуђеном смислу. Наиме, дежевски сабор је аутору полазна основа за преиспитивање улоге државног сабора у Србији тога времена. Он сматра да је улога сабора церемонијална, а да су аналогije до сада погрешно тражене у Византији; тамо их нема, као што би и идеја о светородности династије пре била западног порекла. Ова идеолошка питања имају своје одјек у монументалном сликарству, у Лози Немањића и сликању српских државних сабора пре свега, чиме се отварају нови проблеми и у области историје уметности.

Напуштајући домен чисте историје, треба се осврнути на значај изложених радова. Колико год да су многобројна питања у историографији већ дотакнута или шире обрађена, понуђена нова виђења и нови докази потврђују високе научне квалитете београдске школе истраживача средњовековне националне историје и византологије.

Следеће три студије уводе нас у област истраживања историје језика и књижевности. Никодим Тисмански, поп Никодим Грчић, необично је значајна личност с краја XIV века, како за српску историју, тако и за оснивање и развој монашког живота у влашкој кнежевини. Љ. Котарчић („*Зборник Данила II као извор при састављању житија св. Никодима Тисманског*“, 197—201) уочио је да је његово позно житије, настало 1893. године заслугом јеромонаха Стефана, имало за узор низ средњо-вековних хагиографских текстова. Аутор је у овој прилици обрадио она места која су непосредно или посредно преузета из житија Данила и његовог настављача. Д. Петровић („*Дела архиепископа Данила II у Сопоћанском зборнику из 1526. године*“, 203—209) прати настанак и судбину Сопоћанског зборника. На основу старости преписа попа Дмитра, аутор утврђује првобитни облик Данилових текстова у збирци *Животи краљева и архиепископа српских*, пре свега проблематичан текст Житија краља Уроша. А. Наумов („*Препис Даниловог зборника који је био у Лавову /BUL 198 III/, а данас се чува у варшавској Народној библиотеци /Aks. 10780/*“, 221—216) анализира тзв. Лавовски препис Даниловог зборника као и два преписа химнографског дела Данила II Службе архиепископу Арсенију у рукописима из фонда варшавске Народне библиотеке. Историја настанка Даниловог зборника и његове литерарне одлике тема су више наредних студија. Тако Г. Мак Даниел („*Генезис и састављање Даниловог зборника*“, 217—224) разматра компилацки карактер и ауторство појединих делова зборника, закључујући да је целина настала у Пећкој патријаршији између 1340. и 1345. године. И Р. Маринковић („*Како проучавати Данилов зборник*“, 225—232) расветљава процес настанка зборника анализом текстолошких слојева. Она објашњава идејне мотиве настанка целине уз занимљива опажања, какво је оно да је модел за обликовање лика краља Душана био Александар Велики. У Даниловом делу М. Павловић („*Читати Данила II*“, 233—236) посматра три аспекта: космолошке преокупације, стварање естетичке терминологије и реторику. Узевши Житије краља Драгутина као основу за поређење са Доментијановим књижевним опусом, Љ. Лухас-Георгијевска („*Доментијан и Данило II*“, 237—243) указује на сложен однос зависности од Доментијана, наглашавајући да је упркос позајмицама реч о стваралачком односу. У литерарној равни, а на примеру Житија краља Милутина, Н. Радошевић („*Данило II и византијска дворска реторика*“, 245—252) врши поређења са похвалним словима писаним у част византијских царева. Наставак исте, старе реторске традиције најпре види у опису особина владара у рату и миру, док разлике потичу из положаја аутора (лаици у Византији и монаси у Србији).

Промене у богослужбеној пракси Т. Суботин-Голубовић („*Минеји у Даниловом времену*“, 253—260) прати кроз еволуцију минеја. Ограничивши своје истраживање на минеје из прве половине XIV века са службама за јул и август, она уочава три групе промена: разлике у месецослову, појаве различитих канона у истим службама и разлике у преводу истих канона, да би затим дала и тумачење промена.

Последње две студије књижевно-лингвистичке групе тичу се правописних особина. А. Младеновић („*Неке језичке особине житија краљице Јелене архиепископа Данила II /препис из 1536. године/*“, 261—264) на основу житија из рукописног зборника јеромонаха Ореста прати процес вокализације полугласника, док Б. Јовановић-Стипчевић („*О сређивању српско-словенског правописа у првим деценијама XIV века*“, 265—280) са много аргумената сматра да се правописне одлике везиване за ресавску редакцију морају померити ка почетку XIV века. Већи број анализираних светогорских рукописа сведочи, наиме, да интерпункција, развијени систем надредних знакова, вокализација полугласника и ортографске особености припадају старијој рукописној традицији.

Иако се у области књижевности, лексике и рукописног наслеђа Данилова дела дуго и вишеструко разматрају, овом приликом је дат допринос пре свега бољем познавању лика писца: његово образовање и књижевне способности, као и креативни однос при коришћењу библијских цитата и старије српске традиције. Без жеље да се потцене остали прилози, међу понуђеним темама и размислима најдалекосежнијим се чине закључци Б. Јовановић-Стипчевић.

Трећу групу текстова у зборнику представљају они из области историје уметности. Следећи иконолошки метод, В. Ј. Ђурић („*Свети покровитељи Данила II и његових задужбина*“, 281—294) говори о идеји узора и подражавању. У случају Данила II аутор препознаје сложени двојаки однос: према Симеону Немањи, с једне, и према Св. Сави, са друге стране. Слојевит и вишезначан, овај се однос из сфере идејног узора одражава на план практичне Данилове делатности усмерене ка утврђивању историјске самосвести српског народа.

Студија М. Чанак-Медић („*Архиепископ Данило II и архитектура Пећке патријаршије*“, 295—310) једина разматра питања из области историје архитектуре. На основу брижљиве анализе резултата сондажних археолошких истраживања пећког комплекса, аутор покушава да открије првобитне архитектонске облике целине која је сукцесивно настајала и мењала се током вишевековног постојања и живљења. Опредна и систематична, М. Чанак-Медић указује који се облици могу са сигурношћу ишчитати из познијих наслага или измена као и где су могуће само хипотетичне реконструкције. Идеална реконструкција првобитног из-

гледа припрате и положаја пирга пред спратном конструкцијом егзонартекса, коју аутор предлаже, чини се далеко уверљивијом од до садашњих хипотеза.

У украсу архиепископских саркофага Ј. Магловски („*Скулптура Пећке патријаршије. Мотиви, значења*“, 311—327) налази вешезначну симболику. Упозоравајући да ликовни мотиви немају апсолутну вредност, он анализира и тумачи опсега симболичког значења овде клесаних мотива. О гробу архиепископа Данила II, укључујући осим саркофага и фреско-декорацију северозападног компартимента Богороди-ине цркве, говори текст Д. Поповић („*Гроб архиепископа Данила II*“, 329—344). Према њеном тумачењу, фунерарна тематика програма живописа и архаична декорација саркофага имају у исихазму свој духовни извор.

Ктиторским портретима Данила II у Пећи посвећена су два прилога. Данило II са св. Николом у *Деизису Богородици Живоносном источнику* представља јединствени ликовни спој настао с идејом спасења Данила лично, али и народа и цркве на чијем је челу. Ово би, у најкраћем, било схватање које је изложио С. Ђурић („*Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*“, 345—353). У тумачењу К. Валтера („*Значење портрета Данила II као ктитора у Богородичиној цркви у Пећи*“, 355—359) примењена је танана анализа. Како је Данило II у својој задужбини насликан три пута, аутор разматра његову одећу и запажа специфичности на портрету са пророком Данилом. Иако упозорава да је реч о претпоставци, представљена инвеститура којом се наглашава припадност монашком кругу чини ову зидну слику јединственом у византијском културном кругу.

Две следеће студије комплексније разматрају програм сликарства Богородичине цркве у Пећи. Б. Тодић („*Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи*“, 361—375) уочава да је декорација појединих делова храма имала за узор програме из XIII века (нпр. програм олтарског простора), затим да су одређене целине настале у складу са идејама уметности Палеолога (куполни програм), док је једна група слика ициклуса непосредни резултат захтева Данила II (какав је циклус св. Арсенија у северном параклису). Иако је могуће дефинисати узор, заслуга за овакав спој припада творцу програма — архиепископу Данилу II. Г. Бабић („*Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи*“, 377—389), тумачећи литургијске теме, дошла је до сличних резултата. Она посматра сликани програм кроз савремену богословску мисао и мистично тумачење литургије, поткрепљујући своје закључке низом значајних опажања. Међу њима треба пре свега издвојити композицију *Небеске литургије*, где аутор сматра да је савремени земаљски обред послужио као извор за ликовну представу.

Мариолошка тематика у сценама и низу по-јединачних представа Богородице, брижљиво одабраних, ретких или чак јединствених типова, указује аутору текста М. Татић-Ђурић („*Богородица у делу архиепископа Данила II*“, 391—408) на Данилову исихастичку монашку оријентацију, док је В. Милановић („*Пророци су те нагостили*“ у Пећи, 409—424) шире обрадила једну од мариолошких тема илустрацију *Пророци су те нагостили*. Њен рад показује да се не може говорити о буквалном превђењу стиха тропара у слику, већ о литургијско-химнографској идеји чији су корени старији од ове језичке формулације. Слика је била популарна у живопису XIV века, а затим у иконопису XVI и XVII stoleћа.

Поредећи Данилове текстове са одбором фигура у првој зони Богородичине цркве, С. Томековић („*Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II*“, 425—442) истиче значај који је дат светим испосницима-пустиножителјима. Пошто их сматра представницима вишег степена духовности и најстрожег облика аскезе, Данило је личним и особеним избором кроз слику одређеније изразио свој став но што је то учинио у литерарној заоставштини. Из сложеног куполног програма Богородичине цркве, Љ. Поповић („*Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи: идентификација и тумачење текстова*“, 443—469) издвојила је пророке у тамбуру. За 16 пророчких фигура и текстове које на свицима носе најближу аналогију нашла је у Дафни (1100. година), те је показала да је овакав избор пророка и текстова доста необичан. Како текстови и гестови пророка стоје у тесној вези са сценама приказаним у нижој зони, аутор сматра да је творац овакве целине могао бити само учени Данило II.

У процесу грађења српске владарске идеологије, Данило II истиче премудрост владара и просвећење поданика. Ова веза најочитије се испољава постављањем крстонице уз слику Лозе Немањића, што је исказано у тексту З. Гавриловић („*Погледи архиепископа Данила II и теме краљевства и крштења у српском сликарству XIV века*“, 471—479). Последња студија у зборнику дело је И. Ђорђевића („*Прозне и песничке слике Данила II и српске фреске прве половине XIV века*“, 481—495). Он упоредно посматра књижевну и фрескослику ради ши-рег схватања духовне климе почетком XIV века. Заједничке одлике види у истицању монашке врлине, значају култа Богородице, посматрању пролазности кроз симбол сенке.

Пре ширег осврта на ову групу текстова, треба истаћи напор да свака студија буде пропраћена одговарајућим илустративним материјалом. Овде се, међутим, мора направити једна техничка примедба. Идеја да ликовни прилози у легенди садрже одредницу о пореклу, односно фонду којем припадају, није доследно спроведена, док је један број прилога у боји позајмљених из фототеке Републичког завода

за заштиту споменика културе погрешно приписан Покрајинском заводу у Приштини. Ова напомена пре свега има за циљ да скрати пут и олакша рад будућим истраживачима.

Као резултат овог скупа, у историји уметности се знатно употпунила слика о Богородичиној цркви у Пећи: широко су размотрене многе иконографске теме, дефинисана је улога Данила II у формулисању програма сликане декорације и добрим делом расветљене савремене идеје и богословска мисао које стоје иза слике. Али, посматране као пресек стања струке, студије из области историје уметности обавезују на извесна критичка опажања. Интересовање истраживача било је усмерено искључиво на цркву Богородице Одигитрије у Пећи. Како је тема скупа била делатност Данила II и уметност његовог доба, оваква концентрација на један споменик збуњујућа је и неоправдана. Чини се да је пропуштена прилика да се стекне целовита слика о времену које обележавају велики градителјски пројекти и врхунска остварења зидне декорације. Богородичина црква, најбоље сачувана, ипак је само једно од низа дела која се, према изворима, везују за име архиепископа Данила II. Изостала су истраживања о Бањској, о жичкој кули, о Магличу, о Лизици, најзад о Дечанима који су изграђени за Даниловог архиепископата. Историчари средњовековне архитектуре, осим једног изузетка, нису се укључивали у овај скуп.

С друге стране, истраживачи живописа нису се бавили питањима стила, изриком ниједан. Ова чињеница изненађује утолико више ако се има у виду да се око 1300. године у српском сликарству збива велика стилска промена традиционално монументално сликарство, у складу са новом политичком и културном оријентацијом, уступа пред наративним стилем Палеолога, који најблиставија остварења има управо у Милутиновом и Даниловом времену. Јасно је да је архиепископ Данило II својим образовањем и положајем био у прилици да дефинише програм декорације и то је показала су и ова излагања и чинио. Нема, међутим, места сумњи да је он одабирао и живописце који учене идеје треба да преточе у слику (бар у Бањској, Жичи, Бијелом Пољу). Остаје отворено питање куда иде историја средњовековне уметности: у теолошку спекулацију о слојевима и сложеним значењима представа, у егзегезу, у чисту иконографску анализу... Ако из историје уметности изостају фундаментални аспекти, какви су проблеми цртежа и колорита или начин приказивања волумена и простора, на пример, бојим се да се она претвара у нешто друго.

Са струковних опажања, чији је повод само једна група текстова, ваља се на крају ипак вратити књижи. Гледан у целини коју чини не само квантитативно велики број прилога већ и високи домети у сфери историјских, књижевних, лингвистичких и историјско-уметнич-

ких истраживања, зборник значајно доприноси све сигурнијем реконструисању укупних прилика у првим деценијама XIV века. У нашој ратној, суморној и бесперспективној свакодневици појава овакве књиге представља издавачки подухват, културни догађај и повод за трачак оптимизма.

Светлана Пејућ

Смиљка Габелић,

ЦИКЛУС АРХАНЂЕЛА У ВИЗАНТИЈСКОЈ УМЕТНОСТИ, Српска академија наука и уметности, Посебна издања, књ. DCX, Одељење историјских наука, књ. 16, Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности, Студије 10, Београд 1991; броширан и тврди повез; стр. 152; 55 црно-белих фотографија; 65 цртежа; резиме на енглеском језику; индекс појмова и регистар циклуса Арханђела.

Пре петнаест година, у седмом броју „Зографа“, публикован је први рад Смиљке Габелић о четири неразјашњене фреске из циклуса Арханђела Михаила у Леснову. Данас држимо у рукама књигу истог аутора о циклусу Арханђела у византијској уметности, у којој су сабрани резултати дугогодишњег проучавања сада већ познатог и више пута потврђиваног истраживача наше средњовековне уметности. Многи текстови које је С. Габелић објављивала од 1977. г. до данас показују да је фреско-целина у Леснову била полазна тачка њеног интересовања. Оно се у том споменику највише задржало на циклусу Арханђела као најзагонетнијем, а с тим и најзанимљивијем делу сликане декорације храма, да би се с временом ауторова пажња пренела на циклусе и представе везане за арханђеле на целокупној територији византијске духовне сфере. Нимало лак посао, рекли бисмо, с обзиром на недовољну проученост и крајње оскудан публиковани илустративни материјал. Велики део грађе аутор је сакупио приликом теренских истраживања, што би био један од многих квалитета ове књиге, који већ на почетку истичемо.

У студији С. Габелић обрађено је 26 циклуса Арханђела. Свесно одуставши од тога да у овај списак укључи и споменике чији програм није подразумевао циклус, већ само једну од представа делатности св. арханђела (што би непотребно продужило текст, а излазило би из оквира постављених насловом књиге), аутор се концентрисао на целине које су у потпуности сачуване, као и на оне којима је и поред оштећења могуће приближно утврдити обим. Пре него што је приступила њиховој обради, С. Габелић поступно уводи читаоца у проблематику арханђела, Божјих служитеља бестелесне и нематеријалне природе. У уводној белешци (стр. 13—15) дефинисана је тема књиге; потреба за тим јавила се као последица досадашњих проучавања истог циклуса, па је овде укључен и сажет историографски приказ.

Иако је број радова који се баве иконографским целинама посвећеним арханђелима мали, већ су се јавиле недоумице везане за назив циклуса. С. Габелић се опредељује за „циклус Арханђела“ (а не „Анђела“) полазећи од чињенице да његову литерарну подлогу чине текстови који описују арханђеле и њихову делатност; књижевна дела која се баве анђелима казују о особинама и врстама ових небеских бића, а не о догађајима који се ликовно уобличавају и срећу на споменицима.

Цело прво поглавље (стр. 17—30), започето поделом анђела према „Небеској хијерархији“ Псеудо-Дионисија Ареопагита, посвећено је објашњењу појма арханђела и развоју њиховог култа. Јасно и питко изложена је сложена доктрина и учење хришћанске цркве о улози и задужењима ових посредника између Бога и људи, њихове особености и место међу најпоштованијим светитељима православног света. Западна Мала Азија је колевка овог култа; иако је именом било познато више арханђела, црква је званично признавала само тројицу Михаила, Гаврила и Рафаила. Михаило је ипак био омиљенији од других, његова „личност“ највише индивидуализирана, а многи библијски догађаји, у којима је учествовао безимени „анђео Господњи“, били су њему приписивани. Током векова су се поједини аспекти Михаилове делатности развијали, гасили или смењивали једни друге; аутор посебно истиче његова два вида ратника и исцелитеља која ће у циклусима највише доћи до израза. С. Габелић потом разматра и далеко мање популаран култ арханђела Гаврила, најважнијег Божјег гласника, да би поглавље закључила поменом Рафаила и Урила, који се у књижевним изворима срећу неупоредиво чешће него на ликовним представама.

У другом поглављу (стр. 31—121) дат је исцрпан преглед литерарних извора који су инспирисали и композиције везане за арханђеле, наведен је каталог споменика са илустрованим циклусом обухваћених овом књигом, а потом је свака сцена разјашњена уз помоћ одређеног текста и, уколико је то могуће, сагледан је њен иконографски развој. Недостатак објављених текстова о арханђелима и друге грађе умногоме отежава објашњење представа њихових чуда и јављања. Литерарна подлога илустрација на које наилазимо у циклусима може се препознати у текстовима минеја, синаксара или зборника, којима се на одређени дан анђели и арханђели прослављају. Од византијског књижевног наслеђа, доступног нашем истраживачу, посебно су издвојена дела цариградског ђаконика и хартофилакса цркве Св. Софије Пантелеона (IX—X век), посвећена делатности арханђела Михаила, а као изузетно занимљиве аутор наводи и бројне коптске легенде од IV до VII века.

Споменици су у каталогу наведени хронолошким редоследом; најстарији су из XI, а најмлађи са краја XV века. Аутор се, сасвим оправ-

дано, није бавио поствизантијским периодом пошто циклус Арханђела (као и многи други циклуси или појединачне представе) у турско време прима сасвим особене одлике, те се може издвојено посматрати. Након назива споменика описано је место, тј. простор који циклус заузима, затим су набројане сцене (уз указивање на случајеве где се поуздано зна да их је било још, али нису сачуване), а на крају је наведена библиографија. Најбројнији су фреско-циклуси тринаест у Грчкој, по три у Русији и Македонији, два на Кипру и по један у Бугарској и Турској док се један налази на реконструисаном крсту (данас у Дамбартон Оукс колекцији), а два на металним вратима цркве у Суздаљу и на Монте Гаргану.

Главни део књиге обухвата иконографску анализу сцена подељених, према литерарним изворима, на четири групе. Најбројнију чине представе старозаветних догађаја, које често у циклусима и превладавају. Текстови о арханђелима обично препричавају библијска збивања идентификујући анђела као арханђела Михаила, па је то разлог што су ове илустрације налазиле своје место у циклусу. Убедљиво најпопуларније је Михаилово јављање Исусу Навину пред опсаду Јерихона, иконографски нарочито интересантно решено у критским споменицима, где се арханђео понекад приказује као коњаник. Иза старозаветних, по бројности следе сцене инспирисане легендама. За истраживаче српске средњовековне уметности оне су од посебног значаја, јер је лесновски циклус највећим делом састављен од композиција базираних на ванбиблијским текстовима. Само двама представама аутор не налази литерарни извор: једна од њих (*Исцељење лепрозних*) остала је у потпуности нејасна, док је другу (*Исцељење монаха Михаила*), с обзиром на сачувани натпис и нека сазнања о култу арханђела Михаила као лекара, могуће протумачити.

Трећу групу чине новозаветне сцене, које се релативно ретко срећу у циклусима, јер их и текстови посвећени арханђелима ретко помињу, док четвртој групи, издвојеној од осталих специфичним, симболичним карактером, припадају само две алегорijske представе *Пад Самане* и *Сабор анђела*.

Изузетна прегледност (једна од врлина ове књиге коју посебно треба нагласити) доприноси лакој праћењу материје и стицању увида у проблематику коју свака илустрована епизода носи са собом. Испод назива сцене аутор наводи литерарне изворе (уз цитирање библијског текста тамо где се он може везати за представу), након тога побројани су споменици или споменик у којем је сцена приказана, са каталошким бројем, натписом и библиографијом, а потом следи исцрпна анализа. Беспрекорности излагања можда би се једино могло приговорити што овде нису наведени бројеви цртежа, односно фотографија у књизи

које се на одређену сцену односе, па је читалац приморан да се враћа на каталог, где су подаци о илустрацијама дати испод назива споменика.

Последње, треће поглавље (стр. 123—135) на неки начин представља закључак, иако је он, у виду кратког резимеа, извучен на самом крају књиге (стр. 137). Разматрајући садржај и врсте циклуса, аутор износи нека општа запажања о дужини и тематском одређењу целина везаних за арханђеле. Подела на опширнији и краћи циклус заснована је на броју приказаних епизода: док краћи обично подразумева три сцене, и то најчешће *Јављање Исусу Навину*, *Чудо у Хони* и *Сабор анђела*, дужи циклуси показују приличне разноликости у избору представљених догађаја, на основу чега С. Габелић закључује да ни у географском нити иконографском смислу није постојао један, заједнички, узор на који су се сликари угледали. Изучавање односа текста и слике отежано је чињеницом да су натписи у великом броју случајева прилично оштећени и нечитки, али се може рећи да редослед композиција углавном прати библијски успостављену хронологију догађаја. Сцене из циклуса Арханђела често се приказују засебно или у оквиру других циклуса (*Постања*, *Књиге Исуса Навина*, *Књиге пророка Данила*, *Дела апостолских* и др.); у таквим случајевима оне понекад мењају своје значење, али не и иконографију. Оригиналношћу се одликују једино композиције инспирисане апокрифним текстовима, које су у целини посматрано и најређе илустроване.

Најсложеније питање везано за циклус Арханђела је проблем његовог порекла и настанка. Предност је дата тези о постојању житијних икона (иако су такве сачуване само из поствизантијског периода), које су потом утицале на монументално сликарство. Аутор мисли да се циклус формира непосредно након периода иконоборства, а да највећи удео у обликовању његовог садржаја припада византијској беседничкој књижевности. Наручиоци су свакако веровали у војничку, али и исцелитељску моћ и заштиту арханђела, међу којима је предњачио арханђео Михаил.

У време када је текст С. Габелић већ био при-премљен за штампу, појавила се књига грчког истраживача, калуђера Силаса Кукјариса *Представе чуда анђела и арханђела у византијској уметности Балкана*. Оба рада писана су истовремено, мада потпуно независно један од другог, тако да су аутори дошли до многих истих, али и одређеног броја различитих закључака. Не желећи да се овде бавимо поређењем њихових резултата (јер ће то сигурно бити предмет будућих проучавања циклуса Арханђела), осврнућемо се само на поједине, најопштије, моменте и разлике уочљиве већ након летимичног прегледања Кукјарисове студије. У погледу обрађених циклуса, две књиге углавном се поклапају, а у извесном броју случајева и допуњују. Кукјарисов каталог је

дужи, али нам се чини да су неки од споменика као Радожда, на пример неоправдано разматрани међу споменицима који су имали или за које се претпоставља да су имали представљен циклус. Груписање сцена спроведено је у оба случаја на приближно исти начин, као што се ни коришћена литература и извори не разликују, сем у неким мањим цртама. Грчки аутор, међутим, закључује да је циклус оформљен *пре* иконоклазма, а не после, као што то претпоставља С. Габелић. За нас су ипак најинтересантнија запажања о лесновским представама, не само зато што се ради о српском споменику већ и због чињеница да је у питању циклус који још увек није јасан у целини и у којем преовлађују сцене апокрифног карактера. За Кукјариса је *Чудо о кривоклетнику* остало неразјашњено (његова књига изишла је пре него што се појавио истоимени текст С. Габелић у „Зографу“ 17), док сцену исцељења лепрозних за коју С. Габелић не проналази одговарајући књижевни извор, идентификује као *Исцељење конзула Студита и његових пријатеља*. Ове и још неке лесновске композиције свакако захтевају даља истраживања, која ће омогућити стварање коначног суда о резултатима и нашег и грчког истраживача.

Методолошки приступ теми чини књигу С. Габелић посебно привлачном и прихватљивом за све читаоце, без обзира на степен њихове обавештености. Начином обликовања текста и редоследом излагања избегнуте су замке претераног залажења у проблеме који нису непосредно везани за тему. Књига се зато изузетно лако чита, готово у једном даху, попут романа, иако је реч о научно заснованој студији на највишем нивоу. Штета је што извршни текст С. Габелић није пропраћен квалитетнијом техничком опремом књиге; чини се да за то не можемо свалити кривицу само на време опште немаштине и ратних збивања у којем живимо, јер је, истовремено, код нас, изишло још неколико књига које су у техничком погледу много боље изведене. Под околностима када је аутору препуштено да сам обави све послове који прате штампање и издавање његовог дела, сасвим је разумљиво што одређен број пропуста уз осредњи илустративни материјал и грешке, најчешће коректорске природе није могао бити избегнут.

Студија С. Габелић представља значајан допринос истраживању византијске уметности у оквиру којег се последњих година све већа пажња посвећује иконографији појединих циклуса и откривању њиховог порекла и начина обликовања. Изучавање циклуса Арханђела указало је на разнолике могућности у одгонетању путева којима се градило и развијало византијско сликарство, као што је и допунило ранија сазнања о вишезначном садржају ликовне представе настале у окриљу источно-хришћанске теолошке мисли. У том смислу

књига С. Габелић биће сигурно темељ и узор будућим свеобухватнијим разматрањима иконографски изузетно богатог репертоара српског средњовековног сликарског наслеђа.

Сања Кесић

Марица Шупут,

СПОМЕНИЦИ ЦРКВЕНОГ ГРАДИТЕЉСТВА.

XVI—XVII ВЕК,

Филозофски факултет у Београду Институт за историју уметности, Студије 8; Матица срп-ска Нови Сад, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд и Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана, Приштина—Београд 1991; 287 страна текста илустрованог цртежима архитектуре; 180 црно-белих фотографија; резиме на енглеском језику; библиографија по хронологији публикација.

Поводом обележавања 300-годишњице Велике сеобе Срба, изишла је ова књига др Марице Шупут, која уз њену већ публиковану док-торску дисертацију (*Српска архитектура у доба турске власти 1459—1690. године*, Београд 1984) сачињава комплементарну целину истраживања и проучавања српске архитектуре у доба турске власти на нашем тлу. Треба, такође, поменути и њену значајну студију *Архи-тектура Пећке приправе* (ЗЛМУС 13, Нови Сад 1977, 45—67), која је претходила наведеним књигама, као и рад *Милешева и српска црквена архитектура друге половине XVI века* (зборник *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 231—239), који чине само сегменте њеног проучавања византијске и српске средњовековне архитектуре и пластике. Оваква научна интересовања Марица Шупут је испољила још за време студија и рада у оквиру теренских истраживања проф. др Војислава Кораћа, чији је асистент касније била.

Још од 1889. године, кад је Михаило Валтровић објавио рад *Поглед на стару српску црквену архитектуру*, започела су прва научна истраживања средњовековног градитељства. Она се настављају између два рата, да би оснивањем службе заштите споменика започела дуготрајна теренска испитивања, рад на документацији, конзервацији и презентацији архитектонских споменика. Већа пажња је при том поклањана капиталним српским споменицима рашке и моравске уметности, а мања споменицима турског периода. Шира интересовања за ову уметност почињу од капиталне студије др Сретена Петковића (*Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614. године*, Нови Сад 1965). Међутим, полетним радом на конзервацији споменика у регионима и покрајинама Србије учињено је веома много не само на рекогносцирању и заштити већ и на публикацији, пре свега у радовима Милана Иванови-

ћа, Здравка Кајмаковића, Андреје Андрејевића, Радомира Станића, Гојка Суботића, Војислава Кораћа, Војислава Ђурића, Предрага Пајкића, Војислава Матића и других.

Најновија књига др Марице Шупут разликује се од њених претходних дела. Она је по концепту слична прегледу др Владимира Петковића (*Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950), пошто су споменици представљени топографски и азбучним редом, од Ајдановца до фрушкогорских манастира. Укупно је приказано 109 споменика, а додатак чине прилози под насловом „Средишње области Србије“ и „Фрушка Гора“. У предговору ове књиге, академик Војислав Кораћ истиче удео Матице српске и њеног Одељења за ликовне уметности, где је и поникла идеја за проучавање српске уметности између 1459. и 1690. године, а посебно сакралне архитектуре овог периода. Уредник је, поред осталог, истакао да су циљ и смисао ове књиге да се читаоцу саопште укупна сазнања о обрађеним споменицима и да је аутор ово дело припремио на основу досадашње литературе и непосредних опажања о споменицима. Замишљена тако да читаоцу омогући лак увид у градиво, књига садржи неопходна објашњења о материји и начину рада.

Аутор књиге је на почетку, у Уводу (стр. 13—19), истагла четири основне поставке на којима заснива своје излагање, и то: предмет и опсег излагања; начин обраде споменика; дефинисање научне проблематике споменика; изгледе за даља истраживања. Она истиче значај ранијих истраживача у проучавању архитектонских целина, а затим проблеме проучавања црквеног градитељства насталог од 1459. до 1690. године. Износећи као пример Метохију, која је под турску власт пала пре 1459. године, аутор истиче: „Природно би било да су промене у сфери градитељске традиције у том крају наступиле пре него у областима које су Турци запосели касније. Међутим, проучавање архитектуре у Метохији не пружа никакво сведочанство да се нешто крупно догодило између начина рада и схватања у првим деценијама XV века и рада и схватања један век касније. Реч је о сасвим малим споменицима, јер за велике градитељске подухвате није било средстава ни почетком XV века, а поготово не у XVI веку.“ Као пример очувања традиције и занатског искуства наводи малу цркву у Девичу.

У наставку аутор образлаже проблематику идентификације места и назива споменика, промене култног места и патрона храма, наглашавајући да ће та питања свакако бити предмет рада будућих археолошких истраживања. Она са правом истиче значај критичког односа у науци, јер се код многих аутора јављају „... некритички сабрани писани подаци, често непроверени, без релевантног значаја за исто-рију и стање споменика“.

Главна пажња посвећена је текстуалном представљању споменика прегледом градитељских дела по одговарајућим јединицама. У питању је сажет текст осмишљен у виду каталога, са основном изабраном литературом и илустрацијама које обухватају цртеже (основа, попречни и подужни пресек) и фотографију споменика. М. Шупут запажа да се у поствизантијској архитектури користи терминологија која важи за старију, византијску архитектуру, а која не може а priori да се примени на наведени период. Она такође сматра да ће у науци још дуго остати нерешив проблем односа споменика према узору по којем је грађен. Несумњив је значај времена и места настанка споменика, јер они утичу на одређена стилска обележја и појаву византијских, рашко-романичких и других елемената. Извесне феномене, као што су певнице или лажне куполе следе калоте, аутор тумачи „неком врстом маниристичке трансформације средњовековних образаца“. Код групе мањих цркава у долини реке Људске, које су зидане каменим блоковима, опажа следеће: „Архитектонски облици тих цркава, па и њихове мере, недвосмислено показују да је реч о преношењу архитектуре брвнара у камену архитектуру. Она [група] представља податак о степену цивилизације становништва, али, што је за овај случај важније, и податак који, можда, иде у прилог дручијем одређивању хронологије грађења у дрвету и камену. *Није ли брвнара старија него што се то обично мисли?*“ (подвукао Р. П.).

Марица Шупут разматра и питање ктиторства и сматра да се очигледно у улози ктитора јавља богатији слој сеоског становништва. То је тачно, али су свакако главну улогу ипак одиграли црквени великодостојници: патријарси, епископи и парохijski свештеници. Уводни део текста илустриран је цртежима Д. Петровића, али није назначено њихово порекло (не зна се из ког су споменика), док је на стр. 20 према Р. Новаковићу карта граница Пећке патријаршије средином XVII века.

Многи споменици који се наводе у овој књи-зи подробно су обрађени у претходној књизи истог аутора. Сада су, у азбучном редоследу, приказани они објекти који су настали или су обновљени у XVI или XVII веку. О сваком споменику посебно дата су основна обавештења (историја, архитектонска документација, стилска запажања и утицаји старијих споменика). Аутор је имао прилике да споменике обиђе, употпуни радове претходних истраживача и да надогради документацију. М. Шупут су несумњиво много помогле одговарајуће институције (службе заштите и институти). Очигледно је да је сав овај богати документациони материјал сакупљан неколико генерација, те у овој капиталној књизи има разноврсних корисних података приказаних из пера неоспорног стручњака за стару српску архитектуру, проф. М. Шупут. Ова књига представља модерно концеповану публикацију. По каталошкој презен-

тацији споменика, она је образац приступа публиковању наслеђа, на каквом ће се вероватно заспавати и будуће студије.

На крају треба указати на неке споменике са Косова и Метохије који се не налазе у књизи М. Шупут, а који су архитектонски преобликовани, измењени или дограђени на старијим здањима. Мислимо, пре свега, на средиште српске цркве, тачније на пећку припрату која је обновљена у том периоду: аркаде су зазидане 1557. и 1561, а припрата је осликана 1565. године, а затим и на припрату манастира Грачанице, зазидану 1570. године. Градитељи из XVI века уложили су велики труд да опонашају редове камена и опеке као и мотиве „рибље кости“ у лучним деловима малих аркада. Нису мање занимљиве цркве у Метохији, настале у доба пуног средњег века, порушене у време надирања Турака, а обновљене у XVI или XVII веку. Такве су, на пример: црква Св. Јована Крститеља у Црколезу, црква Св. Николе у Пећкој патријаршији, цркве у Великој Хочи код Ораховца.

И, сасвим на крају, истакли бисмо веома занимљиво размишљање М. Шупут, на које смо већ скренули пажњу у овом приказу: „Није ли брвнара старија него што се мисли?“, односно о „... преношењу архитектуре брвнара у камену архитектуру“, како аутор претпоставља. Овај проблем је разрешив, а изворе налазимо у средњовековној књижевности. Још је Теодосије, пишући о св. Сави (*Живот св. Саве*, Старе српске биографије, превео М. Башић, СКЗ, књ. 180, Београд 1924, 156), истакао да браћа „... поче-ше зидати велику цркву господњега вазнесења у Жичи, звану архиепископију. Друге многе цркве, мале и велике, сазида Свети, докле је био архимандрит у Студеници, не само камене и дрвене, да се на сваком месту његове државе Бог слави“ (подвукао Р. П.).

Радомир Д. Петровић

ЗАПАДНОЕВРОПСКИ БАРОК И ВИЗАНТИЈСКИ СВЕТ

Научни скупови, књ. LIX, Одељење историјских наука, књ. 18, САНУ, Београд 1991.

Западноевропски барок и византијски свет, зборник који је уредио академик Дејан Медаковић, водећи познавалац српског барока, садржи радове поднете на међународном научном скупу одржаном октобра 1989. године у Српској академији наука и уметности у Београду. У зборнику је објављено тридесет текстова на српском, француском, немачком, руском и енглеском језику домаћих и страних бароколога. Научни апарат ових прилога обогаћен је исцрпном библиографијом радова по-

свећених овој проблематици, која обухвата књиге, студије, прилоге и архивску грађу, неопходне за проучавање раздобља барока са становишта историје, историје уметности и књижевности.

Истоимено уводно предавање академика Дејана Медаковића одговара, пре свега, на питање зашто је један овакав скуп био потребан. Наиме, он закључује да се српска барокологија, чији се почеци везују за време после Другог светског рата, већ налази у фази која допушта резимирање остварених резултата. С друге стране, за разлику од средњовековних споменика и византолошких студија у оквиру српске науке, барокни споменици и домети наше науке која се њима бави нису познати европској научној јавности. Одговор на питање, пак, зашто би упознавање са српским бароком требало да занима европску науку лежи у чињеници што се ширењем барока у XVIII веку мења културна мапа Европе. Источне границе западноевропског барока се померају дотле да се његов утицај осећа чак и на Светој Гори. Уочавање те особене стилске варијанте, такозваног левантског барока (северна Грчка, Македонија, Албанија и Бугарска), неопходно је да би се успоставила целовита представа о животу и облицима једног историјског и стилског раздобља у европској уметности.

Новија српска уметност, па самим тим и барок, дуго су остајали у сенци интересовања за средњи век. Историјскоуметничка наука и сама је, додуше, тек правила своје прве кораке. Тек 1927, Вељко Петровић и Милан Кашанин својом књигом *Српска уметност у Војводини* настоје да осветле нит континуитета ликовне уметности Срба у Подунављу. Вељко Петровић је први указао на стилске промене у српској архитектури и сликарству XVIII века, које су наступиле после двеју великих сеоба, 1690. и 1739. године. Сусрет старе српске уметности са доминантним стилем Аустријске царевине, бароком, условио је стварање особене симбиозе двеју форми у којој ће западноевропски елементи постепено стицати превагу.

Тај почетни истраживачки подстицај биће потом надограђен радом низа историчара уметности међу којима понајпре ваља поменути Дејана Медаковића, Динка Давидова, Миодрага Јовановића али и допуњен истраживањима других области стваралаштва. Ту је, пре свега, реч о раду Милорада Павића *Историја српске књижевности бароког доба*, којим је потпуно измењена дотадашња слика књижевног живота и утицаја. После сеоба, поставши напослетку свестан да повратка у стари завичај неће бити, српски народ почиње да се прилагођава чињеницама нове стварности. Пратећи тај процес адаптације, Дејан Медаковић поставља два питања која сматра кључним: да ли се, кад је реч о Србима у Аустријској

царевини, може говорити о дефинитивном крају византијске духовности и, посебно, о улози српске уметности у томе, те да ли су Срби, упркос свему, сачували бар део своје вековне уметничке традиције? Слика која се добија у трагању за одговором на та питања говори о временима великих промена и на друштвеном и на политичком плану, као и о томе да српско отварање према Западу није било ни јединствено ни једнозначно. Тај сложени мозаик који чине и византијској традицији привржени зографи и Христофор Жефаровић са својом *Стематографијом* и бојанским живописом и генерација сликара која се осамдесетих година школовала на Бечкој академији, говори о неспорном и прогресивном приближавању западноевропском културном кругу. О томе сведочи и податак да је првобитна упућеност на православну Русију и Кијев, велики центар барокне теологије, преко којег је западни утицај стизао заобилазним путем, замењена напоследку непосредним додиром са Западом. С друге стране, међутим, духовно јединство јед-не дефинисане православне цивилизације није тиме било угрожено. Напротив, управо из разумевања и тумачења традиције настало је у XVIII веку модерно осећање националне историје. Историјску и друштвену улогу дефинисања и дограђивања националног бића постепено преузима грађански слој, чиме је, између осталог, извршено „најпотпуније преображавање целокупног српског друштва“ и отворен пут револуцији из 1804. године.

Схватајући, дакле, епоху барока као раздобље од изузетног значаја за културну, политичку и економску историју Срба, па и балканске цивилизације као особене целине, иницијатори овог научног скупа из којег је произашао зборник желели су да начине један методолошки заокрет у овој области бирајући интердисциплинарни, компаративни приступ. Објављени радови су хетерогени по области интересовања, ширини тема и могућности примене изведених закључака. Отуда би покушај њиховог класификовања био, можда, вештачки, ако не и сасвим непотребан. Зато бисмо укратко само навели садржину зборника. Међу општије радове спада текст Р. Самарџића „Барок и Срби 1683—1739“, нека врста историјског и политичког увода у разумевање епохе. М. Рестле говори о продору барока у османску уметност. Специфичности украјинског барока осветлило је неколико аутора: В. Свјенцићка говори о преплитању византијске традиције и западноевропског барока, као и, нешто општије осврт Г. Логвина. В. Овсијчук разматра његове социјално-идејне основе, док

Е. Пашченко компаративно осветљава актуелизацију средњовековља у украјинском и српском бароку проналазећи многе аналогije. И. Русина говори о барокној капели у Братислави посвећеној византијском светитељу, александријском патријарху Јовану Елемосинарију. Ј. Ковалчик прати ток латинизације и утицаја Запада на архитектуру прокатоличких цркава у Пољској XVIII века. Б. Пушкаш говори о барокном утицају на иконопис у области Капата, а М. Нађ о барокним иконостасима XVIII века у Мађарској. М. Јачов објављује неке досад непознаге описе фрушкогорских манастира из прве половине XVIII века. М. Татић-Ђурић осветљава појаву теме Крилате Богородице као новину у иконографији словенског барока XVII века, пре свега у графици, а Д. Давидов говори о продору, мада спорадичном и нејаком, барока у светогорску графику. С. Кисас тумачи једну атоску икону с краја XVIII века као део плодне стваралачке борбе између старог и новог. М. Тимотијевић опширно обрађује појаву портрета архијереја у новијој српској уметности која је означила издвајање „првог самосталног жанра“ из оквира црквене уметности. М. Д. Пајфус је свој рад посветио једном бечком бакрорезу из 1767. године. Л. Шелмић је утврдила утицаје западноевропског барока на српско зидно сликарство, док се Ј. Тричковска бави истим проблемом на тлу Македоније. О угледању македонских мајстора на узор Х. Жефаровића говори Ц. Грозданов. Д. Јено расправља о утицају тридентске иконографије на византијској традицији на примеру трију цркава у Стоном Београду, Српском Ковину и Грабовцу. С. Милеуснић говори о уздржаном односу пакрачког епископа Софронија Јовановића према прихватању барокних утицаја. В. Ангелов је свој рад посветио бугарској примењеној уметности и бароку. Примењеном уметношћу се бави и З. Јанц на примеру повеза српских књига. Д. Петровић разматра везу епохе барока и српског појања у XVII и XVIII веку, а М. Фрајнд говори о српској барокној драми између православља и католицизма. Зборник се завршава већ поменутом исцрпном библиографијом коју је саставила Бојана Поповић.

Уместо закључка би се могло рећи да је ова књига начинила први корак ка ономе што је била замисао иницијатора. Њоме се, наиме, јасно упућује на чињеницу да постоји један у европској науци досад готово непознат свет који би, по свим својим елементима, морао у њој наћи и освојити место које му припада.

Марина Адамовић

*УЗ НОВО ИЗДАЊЕ ЈЕДНЕ
ЗНАЧАЈНЕ КЊИГЕ*

Војислав Ј. Ђурић

СОПОЋАНИ, „Просвета“ (Београд), Републички завод за заштиту споменика културе и „Јединство“ (Приштина), Београд 1991. године. 246 страна илустрованих са 128 колорфотографија, архитектонским цртежима и цртежима фресака. Резиме и легенде илустрација на енглеском језику. Библиографија Сопоћана, индекс библиографије, индекси личних имена, географских назива и споменика архитектуре, иконографски и предметни индекси.

Приликом представљања књиге у Скупштини града Београда, 10. априла 1992, говорили су Гојко Суботић, Добрица Ћосић и аутор.

РЕЧ ГОЈКА СУБОТИЋА

Чини се да није протекло тридесет година од јесењих поподнева кад је млади Војислав Ђурић у својој кући у улици Војводе Добрица окупљеним пријатељима памтим Добрицу Ћосића, Никшу Стипчевића, Жику Стојковића читао поједине делове свога рукописа о Сопоћанима. Данас се дело поново објављује, у готово истом виду и обиму, упркос другачијим приликама и многим новим сазнањима која обнову издања једног текста често чине излишном или бар излажу опасности да се о њему престрого суди. Добро знамо да промене, током протеклих деценија, нису захватиле само она подручја истраживања чији су резултати протресли и изменили наш живот него и она чија је традиција у нашој средини била дуга и снажна. За питања којом се књига непосредно бави довољно је подсетити да су се две године само након њене појаве, у Сопоћанима самим, поводом њихове седамстоте годишњице, окупили угледни познаваоци византијске и наше уметности и непосредно, пред великим спомеником, настојали да шире објасне уметничке токове, естетска схватања и духовну климу доба, излагали идеје и путеве књижевног стварања, приказивали градитељство и пластику, и распредали различита питања уметничког живота у XIII веку. Нема сумње да би рад на монографији о Сопоћанима након објављивања само ових саопштења био знато лакши, а писање спокојније. Било је обрнуто: књига је обавила претходне радње и, рекли бисмо, подстакла одржавање научног симпозијума који је био први у низу великих подухвата ове врсте.

Представљање наше уметничке прошлости монографским делима, које је 1963. покренула Српска књижевна задруга, значило је за писца, у случају Сопоћана, посебно искушење. Био је то споменик који је столеће и по провео у рушевинама, са фрескама под отвореним небом, лишен разноврсног негдашњег богат-

ства и без правих вести о духовној заједници којој је припадао, а која је у средњем веку уживала високи углед. Са шкртим позним подацима, најчешће о страдању, напорима да се грађевина обнови и настави живот манастирског братства, Сопоћани су били далеко мање проучени од других и веома касно добили место у нашој уметничкој повести. Требало је, дакле, целину сагледати без претходно обављених послова и свету представити све њене стране историју и место у друштву средњег века, положај и улогу у животу Цркве, архитектуру њен карактер и облике, значење и порекло стила. Изнад свега, требало је представити његове зидне слике, једно од највећих дела европске уметности XIII века. Чудесно и недокучиво у исти мах, оно је будило најтежа питања: како приступити лепоти која, сама, обесхрабрује, пред којом се губи обична разборитост, како јој наћи корене, утврдити место и одгонетнути поруке.

Иза питања која ће увек опседати посматрача сопоћанских слика, у доба када је књига писана стајала је стварност раних шездесетих година и потребно је нешто знати о схватањима историчара уметности, њиховим хтењима и критеријума да би се боље разумело и дело о Сопоћанима.

Прве послератне генерације су у то време тек нешто више од једне деценије деловале, не штедећи труда, на огромном подручју нашег уметничког наслеђа, „нашег“ у смислу уметничког интегралног простора јужнословенских народа и њихових суседа. Понесено су упијали све што је забележила старија историографија, критички оцењивали раније погледе и трагали за методама којима ће непосредно и свестраније прићи старој уметности. Живу грађу могли су упознати једино на самим њеним врелима за историју уметности средњег века то су били и архиви, али пре свега споменици, многобројни, расути, из рата изронили у још тежем стању и тешко доступни. Међу највећим путницима био је Војислав Ђурић. На стручним обиласцима терена, саветовањима конзерваторске службе, екскурзијама и летњим радовима студената које је водио сабирао је ликовну грађу без које судови нису могли бити ни широки ни поуздани. Имам утисак да је и највећи део ове књиге створен на путовањима: визија целине и тумачења појединих појава настајали су на разним странама, на удаљеним споменицима, везивањем новог за познате вести и препознавањем облика ношених у сећању.

Живи и узбудљиви додир са старом уметношћу, чије је садржаје у послератним годинама сензибилно тумачио професор Радојчић, препуштајући млађима да слободно следе своје идеје, био је послужићу се изразом из иконографије „животодавни извор“ и Војислав Ђурић је брзо изградио сопствена гле-

дишта. Са образовањем оних генерација које су историјске науке студирали упоредо са „чистим“ историчарима, трајно је усвојио критичност истраживача београдског круга, особито његових византолога, и удружио га са искуствима теоретичара уметности који су се окренули испитивању форме и значења дела. Ово двојство строгост расуђивања класичне историографске школе и отворености према ликовним проблемима о којима је непосредно расправљао са сликарима своје генерације представљало је, при свему, само крајње границе научног простора, пребогатог разноврсним садржајем који радознали историчар уметности средњег века није могао оставити непокривеним. Довољно је споменути само улогу теолошких доктрина у концепцији једног споменика или разноврсне идеје које су живо заступали стари књижевници да се сагледа широка подлога на којој је почивало писање једног монографског рада.

Искуства у списима ове врсте ако се изузме монументално дело о Дечанима Ђурђа Бошковића била су оскудна. Књиге су писане са тврдом и скученом унутрашњом схемом која је излагање делила на *историју* споменика кроз набрајање расутих вести о његовој прошлости, приказ *архитектуре*, који се углавном задржавао на опису здања и *сликарства*, које је често представљано само прегледом тема и њиховим распоредом. Све је било веома драгоцено, али чинило тек основу за разумевање целине. Сопоћанима је и то недостајало.

Из виђења Војислава Ђурића никла је књига особне структуре, дотада непознате, јер је била израз сасвим другачијег приступа. Сами подаци нису сведочили о прошлости него је она кроз *њих* тумачена у широким сегментима свога трајања. Уметничка грађа је излагана у своме значењу њен опис је био присутан у самом објашњењу одређене појаве и њеног места у целини. Овакав прилаз омогућио је да се без напора чита дело препуно различитих обавештења и података који се примају као део приче, увек шире од самог предмета и динамичне због наставка који следи. Елементи сложеног сопоћанског здања, на пример, њихови облици и конструктивни елементи приказани су кроз њихову улогу у богослужењу или у вези са пореклом стила и мајстора који су их дизали; били су пропраћени казивањем средњовековних писаца или подсећањем на поједине догађаје. Сложени сликани репертоар, који би, изложен у старом духу, изискивао много читаочевог стрпљења и на крају остао неупамћен, добио је место у замисли теолога и сликара који су распоред слика прилагодили њиховом значењу и улози у култу и животу цркве. Подсетимо се приказа есхатолошког карактера или историјског садржаја над гробовима преминулих чланова династије и високог клира. Или закључак, изведен упркос одсуству

писаних података, да је сопоћанско здање једно време било или бар требало да буде катедрални храм: на то упућује како отворена спољна припрата са кулом звоником тако и особена садржина зидног украса у нартексу. Она је предочавала историју цркве кроз учења утврђена на њеним синодима, што је представљало тему блиску средиштима духовне управе.

Такво програмско тумачење сопоћанског жи-вописа, први пут целовито изложено на једном споменику уопште, потисло је уобичајене иконографске анализе, које су се раније често исцрпљивале у замршеном трагању за литерарном основном представи и пореклом одређене схеме. Био је то својеврсни бунт против за-морних пребирања по бескрајном броју сличних решења, која истраживаче одређеног *споменика*. не поједине *теме* нису приближавали суштини. Трагало се често за далеким, па и хетерогеним коренима представе чији су елементи незнатим и неухватљивим путевима доспевали до бележнице уметника, при чему он сам није морао бити свестан свих ингридијената прихваћеног решења. Непосредне жеље ктитора, савети духовних личности и мисли самих сликара остајали су при таквим тумачењима непознати. То методолошко питање *par excellence* разрешила је, без расправе, сама концепција књиге о Сопоћанима. Њена појава инаугурисала је нову праксу у писању монографија, праксу коју су са већим или мањим успехом настојали да следе многи познији писци. Не значи, разуме се, да поједине представе или читаве тематске целине сопоћанског сликарства нису биле вредне пажње у вези са другим питањима понеке су касније и обрађене у посебним иконографским студијама, као Васељенски сабори, на пример. Обимна, брижљиво сачињена библиографија Бојане Мелцер, којом је пропраћено ново издање књиге, говори, уосталом, о непрекинутим интересовањима за велики споменик и различитим питањима која је он током протекле три деценије отварао.

Најзначајније од њих, загонетна појава великог сликара и његових сарадника, добило је одговор у приказу целине српског сликарства XIII века. Схватајући да живот форме и у ортодоксном поимању слике има своје токове, доживљава промене и не зависи непосредно од схватања учених саветника или наручилаца, Војислав Ђурић је пратио развој ликовног језика на широком простору, у распону од готово једног столећа од дела комнинског стила XII до живописања Сопоћана шездесетих година XIII века, а затим налазио њихов одјек на познијим споменицима сликарства. Помно је бележио мене у ликовном говору, из особеног рукописа ишчитавао одлике и даровитост појединих уметника, одвајао представнике традиционалног духа од носилаца нових схватања, да би присуство и природу

сопоћанског сликарства учинио разумљивим. Мајстор његових највреднијих, широко развијених сцена и ликова чудесне хеленистичке лепоте, у наосу и олтарском простору, своје узоре из древног наслеђа није налазио у Србији, али је у њој досегао највиши домет у развоју новог пластичног стила који се јасно и доследно градио већ од Студенице. Блиске по карактеру, али далеке пореклом, минијатуре из неких византијских кодекса само наговештавају заједничке узоре, али таје непосредне изворе. Године обнове Византије од латинске власти, након шест деценија промена и немира који су потресли остатке некада моћног и великог царства, Србија је једина дочекала као чувар непрекинуте уметничке традиције и његовог духа, па су Сопоћани управо у њеној средини добили своје природно место.

Рану зрелост и постојану вредност књиге коју ћемо поново читати објашњава ширина основе из које је израстао суд о овом значајном споменику. То је монографија писана језиком синтезе утврђене су идеје које су обликовале простор и бирале представе зидног сликарства, препозната су значења и установљене вредности појединих делова, а сагледан смисао целине. Такву њену визију стичу читаоци, а они који су Сопоћане једном видели заувек их носе у сећању, преливене племенитим сазвучјима боја и златном светлошћу која зрачи са њихових зидова.

РЕЧ ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА

Част која ми је указана да пред овим угледним скупом кажем коју реч о књизи „Сопоћани“ Војислава Ђурића, једног од првих људи светске византологије и историје уметности српског средњег века, највероватније је да сам заслужио својом пешачком верношћу Воји Ђурићу. У његовим истраживачким посвећеностима тајнама и лепотама манастира по Србији, Грчкој, Пелопонезу, Светој Гори, Хиосу, био сам му одан пешачки друг, издржљив носач торби фотоапарата и справа за фотографисање, поуздан учесник у прекршајима калуђерских забрана сликања фресака и икона по грчким богомољама и светогорским келијама. Било би ми мило да ми верујете. Ни пред једном стрмином, стенчугом, урвином, нисам рекао Не могу, ни на једну професорску заповест нисам узвратио Нећу. А сазнања која сам стекао слушајући Воју Ђурића и гледајући с њим архитектуру, фреске, иконе, скулптуре, крстове, путире, панагије, полијелеје, псалтире, типике, житија светих, родослове, службе, летописе и повеље грчког и српског средњег века и турског доба, она су знања која ме понекад чине таштим, па их, ваљда, зато нисам списатељски злоупотребљавао сем понешто у роману *Грешник*.

О Сопоћанима, том дивном чуду, уздигнутом из дубине српског тринаестог века, о том

човековом споменику својој вери у Творца, саграђеном да надживи сваког и траје док траје народ на чијој је земљи, о том уметничком монументу српске културе, сваки говор представља искушење, а за мене и велики ризик. У лепоту Сопоћана треба веровати онако како у цркву Свете Тројице верују њене монахиње.

Ја сам, међутим, писац, па ћу у овим данима, у којима се Србима понавља 1813, 1878, 1914, 1941, покушати да размишљам о народу који не зна шта има и који не чини оно што треба да чини, а када чини онда или преурани или одоцни; не могу данас о уметности, морам о нама наднесеним над понором свог непостојања, али и изазваним на подвиге препорода. Чиним то и зато што није моје знање и позвање да говорим о научном раду Војислава Ђурића и стручно процењујем књигу Сопоћани. Поводом књиге Сопоћани, присећам се многих разговора са Војом Ђурићем у студеничким ноћима, на јегејским месечинама и светогорским путањама, а изговорићу вам неколико својих питања на која немам одговоре који доносе духовно спокојство.

Од првог виђења Сопоћана до данас, у мени трепери зачуђење над пределом, околином, местом на коме стоји задужбина краља Уроша I. Око те узвисине међу брдима и косама, нека пустошна обичност предела, што није случај ни око једног значајног српског манастира.

Тај краљевски маузолеј и монументална уметност у њему, сада су у непомирљивом нескладу са природом, цивилизацијском и друштвеном околином, са људима који обитавају и пролазе поред тог јединственог споменика српске културе, духовно узлетног средњег века. Као да је Творац у првим данима Постања ту случајно спустио цркву чобанима, дрвосечама и ловцима, више пролазницима но житељима око извора реке Рашке; као да је после великог земљотреса у коме је све савњено, случајно остала сасвим несрушена црква Свете Тројице на брегу; као да је окуртни рушилац свега људског време, она сила која је граду Расу и темеље затрпала, заборавила на Сопоћане, или их неким својим обзирним промислом оставила као белег човековог пролажења земљом ... Или је та неумитна смрт, која је све цивилизације, културе, творевине и градитељства учинила пролазним, дакле, негдашњим, прошлим, била немоћна пред Сопоћанима, тим стваралачким врхунцем једног доба, па га рушила и крунила толико да му значи трајање и старост и одложи своју победу над оним што је саздано да надтраје и њу, смрт ... Не знам.

А прва уводна реченица Војислава Ђурића у књизи Сопоћани гласи:

„У једном времену међу Србима су стварали најбољи сликари цивилизованог света. Било је то у деценијама око средине тринаестог века,

када су подизани и фрескама украшавани манастири Милешева, Пећ, Морача, Сопоћани, Градац, а на престолу земље седели су син и унуци Немањини. Шта се то десило да се Србија можда једини пут нађе на челу сликарског стварања у Европи?" пита се Војислав Ђурић и на то питање одговара и зналачки, даровито и са оном стваралачком убедљивошћу која нам разастире и тајне и нове упитаности.

Да се на српској земљи у средњем веку стварала велика уметност и заснивало градитељство европског значаја, потврђује и Андре Малро, који сопоћанско Успење Богородице сматра најлепшом фреском европског тринаестог века, а са још неким историчарима уметности Грачаницу проглашава најлепшом грађевином европског Четрнаестог столећа. Да та тврдња у питању шта се то десило са Србијом да се једини пут у својој историји, и то у Тринаестом веку, нађе на челу ликовног стваралаштва у Европи није само национално-романтичарски усхит Војислава Ђурића, потврђују светски византолози Мије, Грабар, Лазарев и већ поменути творац „Имагинарног музеја“ Андре Малро. А ми, савременици Светозара Радојчића и његовог ђака Војислава Ђурића, имамо разлога да се замислимо продуженим питањима: Шта је све условило да су у Србији градитељство и уметност, највиши домет и универзални значај имали у средњем веку и потом никад више? Како се то догодило да се стварањем прве српске државе у њене темеље угради највиша духовност византијске цивилизације и из ње узме оно најбоље и најтрајније њена уметност, па затим темељна начела Римског права пренесу у Душанов законик, и те одреднице национално-државне егзистенције примање и преузимање најбољег у околном свету не постану трајна, животоносна српска традиција? Да ли су једино мукотрпна борба за опстанак, дуго ропство, вековно рвање са смрћу сваког нараштаја, национална и социјална идеологија новијег доба, напор да некако сустигнемо индустријски свет, довели до промене, па и пада индивидуалног, друштвеног и националног поретка вредности? Није сасвим убедљиво да је томе узрок слабљење религиозне духовности у нама; није довољно уверљиво ни објашњење да су се суштински смениле две доминантне цивилизације на нашем тлу: византијска и рурална и да је наступила нова индустријско-техничка са новим, својим поретком вредности.

Одавно се на српској земљи и у српској држави мало гради и мало ствара за будућност и вечност. Живи се од тренутка за тренутак. Оно што се чинило при крају 19. и почетком 20. века европеизацијом Србије, њеним политичким и духовним полетом до Првог светског рата, тим узлетом националног колективитета, није се ни у првој ни у другој

Југославији, сада обема бившим, укоренило као трајни национални и друштвени принцип егзистенције, или се та европеизација, односно цивилизовање нашег простора наставило споро, нижим садржајима, неколективним и провинцијалним видовима.

Од стварања модерне српске државе до овога дана, у Србији се обеспокојавајуће мало градило и стварало са амбицијом да има европску и универзалну вредност и значај. А Студеница и Грачаница, Сопоћани и Милешева, Манасија и Каленић са десетинама таквих споменика културе, стоје у земљи у којој се извршила нека разисторија, земљи коју су настанили странци. Овај суморни закључак о стању српске националне културе колективног карактера, разведрава индивидуално стваралаштво у уметности и науци, особито у ликовној уметности и књижевности, које нашем имену и језику обезбеђују часно место у савременој европској култури.

Али, говор о српској уметности средњег века, намеће нам и ово питање: Шта се то догодило са најбројнијим балканским народом српским да му се у држави коју је он створио, од македонске државе и великоалбанском и исламском експанзијом у слободи, присвоји српска земља и стваралаштво, корен и језгро његовог духовног бивствовања, скоро читав средњи век? Српски манастири, српске фреске, иконе и средњовековни рукописи на територији данашње републике Македоније, проглашени су македонском националном културом.

О Србима када су се зидали и живописали Сопоћани, Византинац Пандех је записао:

„Србљин маломерни, и опет зазвечи. Узнесе се име његово код оних који живе око њега“.

Шта се то догодило са нама и њима око нас, да више не звечимо и више им нисмо узнесени, да смо онемоћали, омражени и угрожени у целокупном свом бићу? То је оно прво животно питање нашег опстанка и будућности на које мора истинито и храбро да одговори наука и уметност, целокупна умност и савест српског друштва данас. Ако су и са Сопоћанима Срби у Тринаестом столећу били у врху европске уметности, онда су Сопоћани опомена и подстрек нама савременицима да и овако маломерни, а неузнесени какви смо данас, својим духом и стваралаштвом, моралом и храброшћу, надокнађујемо ту маломерност у снази и опет зазвечимо и узнесемо се код оних који живе око нас. То је једини пут који нас може да поведе од амбиса пред којим стојимо; то је једини начин да не нестанемо у понору Историје; то је она могућност да на српској земљи започне оно људско бивствовање које би имали право да назовемо „хуманом историјом“.

Нисам оптимист, јер и ја знам да је „читава видна земља сачињена од пепела“; али, ис-

товремено, ја нисам без наде зато што, такође знам, да тај „пепео нешто значи“, јер на српској земљи постоје Студеница и Пећка патријаршија, Жича и Дечани, Сопоћани и Грачаница, Богородица Љевишка и Милешева, Морача и Градац, Раваница и Манасија...

Замислите, даме и господо, каква би пустош била Србија, да са наших друмова и из наших вароши и села, не би могло да се сврати у неки манастир!

Замислите шта би било наше памћење, ако не памтимо свој велики средњи век, у коме смо себи и читавом византијском и латинском свету били онако моћни и узвишени какви смо били!

За то памћење које узноси, за то знање које нас подстиче на стварање, за ту свест која нам твори идентитет, наша захвалност упућена је и Војиславу Ђурићу.

РЕЧ ВОЈИСЛАВА Ј. ЂУРИЋА

Стари српски писци и писари, завршавајући своја дела, пошто би ставили последњу тачку, често су додавали записе у којима су оправдавали своје слабости, пропусти, омашке, или објашњавали недостатке тиме што им је вид ослабио, мастило слабо справљено, рука дрхтава или су, пак, глад, хладноћа, ратне тешкоће спречили да се дубље проникне у текст, дође до правог изворника или скупље хартије. На недаће разних врста могао би се позивати и савремени писац или научни списатељ, мада не би, као некада, могао наићи на разумевање читалаца за грешке, вредносни: пад или низак културни или научни домаћај. Моја реч жели да избегне клетве којих су се бојали и наши стари претходници али још више да објасни зашто је књига о Сопоћанима таква каква јесте, како су је и представили моји стари и нови критичари.

Пре свега, ова књига је писана за читање, будући намењена широком кругу људи које љубав за старину наводи на пут потпунијег обавештења о особинама и вредности уметничких дела из прошлости, али и о животима њихових твораца и о њиховом времену. Није велики број научника у свету, а још их је мање код нас, који се обраћају радозналом и отвореном срцу читаоца, јер је њихов рад упућен само науци и задовољава захтеве и мерила стручњака. Светли примери у византологији су српској средини познати Шарл Дил и Андре Грабар, чија су дела код нас превођена, док су међу нашим научницима, поред почасног места које заузима Милутин Миланковић, својом књигом „Кроз васиону и векове“, ту свакако Милан Кашанин, не само због књижевно однегованог стилског израза, већ и због савременог приступа уметничким делима из прошлости. На овом месту свако ће лако призвати у сећања неке од књига историчара Радована Самарџића чији

је начин оживљавања прошлости стекао многобројне читаоце. Има у том напору нечег просветитељског, неопходног културном и научном уздизању једне средине; то је улог у њену будућност.

Треба, исто тако, знати да је у време писања ове књиге било веома мало монографија о нашим манастирима, написаних, углавном, пре великих ратова, и то, скоро без изузетка, истог склопа од три поглавља: историја споменика, његова архитектура и живопис. Требало је раскинути с том устаљеном формом, не би ли другачија верније одсликавала богати живот манастира. Зато је историја упоредо или наизменично излагана с уметничким стварањем и животом у одређеном времену. Тада нађена та форма је понављана и у колективно писаним новијим монографијама о Хиландару, Пећкој патријаршији, па и неким другим. Важније од тога је била жеља да се превазиђе суви говор једино о типологији грађевине или њеним техничким својствима и о иконографији заснованој на помним описима фресака. Путем проницања у особине стила и у функцију слика хтело се приближити стваралачком језгру, разумети намере, увидети успехе, схватити вредност у времену и простору.

Кад се гледа уназад, било је извесне смелости у намени Српске књижевне задруге, за коју је тада писана ова књига, да се изда серија монографија о уметничким споменицима за шире читалаштво, с обзиром да је требало да буде реч о манастирима, дакле о религиозној уметности у средњовековној Србији, а о феномену религије се, у начелу, тада говорило само у негативном смислу. Ипак, постојале су две олакшавајуће околности. Прва је била из-ложба југословенске уметности у Паризу 1950. године и повремене изложбе југословенских фресака по свету, што је требало по замисли Мирослава Крлеже да југословенске народе представи с изворним вредностима као независне од великих земаља и култура у средњем веку, а у случају Босне, са стећцима као тобожним сведоцима бугумилства, и као противницима Истока и Запада Европе, управо претходницима и прасликама Титове Југославије. Независност уметничке прошлости постала је један од темељних каменова лажне несврстаности и антиевропејства, а изворност стећака ушла је у политичку идеологију бошњаштва разних врста. Створени су путеви многим злоупотребама прошлости у политичке сврхе, али одшкринута су врата и према прошлим вредностима, што изгледа као цинизам али је било баш тако.

Друга олакшавајућа околност била је дијархија власт тако подељена у врху, бар до 1966, да су се култура и уметност кад су биле савремене, нове и смеле, могле провући између Сциле и Харибде претњи, као никад до тада, па и много после тога. Па ипак, није лако могла проћи тврдња из књиге о Сопоћанима,

да њихово сликарство припада византијској целини, а да се њихово грађитељство, толико особено, везује за Приморје и Запад Европе. Није без зле намере била примедба да млади писац Сопоћана замишља стару Србију као турнирско борилиште витезова из Византије и са Запада, док су Срби само посматрачи. Други су, напротив, у књизи видели српски уображени национализам већ у првој њеној реченици да су у Србији „у једном времену радили највећи сликари цивилизованог света". Данас, када је прашина прекрила хартије с оваквим тврдњама, а наука потврдила водећу улогу Србије у сликарству XIII века, и када млађи слободно образују своје судове и прате светске токове мисли, сме се рећи да је наша струка, историографија о старој српској уметности, без обзира на тешкоће, ипак имала частан лут.

Најзад, седећи у овој свечаној дворани старога двора, можда незаслужено у овом тренутку, с обзиром на много вредније и темељније књиге туђе, али и моје, које нису прошле кроз овај блѣсак, хоћу прво да се захвалим мојим пријатељима Добрици Ћосићу и Гојку

Суботићу на толиком разумевању књиге, а још више на обогаћивању, њиховим присуством, мојих истраживања, а, друго, да објасним свој пристанак да се свечаност одржи баш овде. Када је ова књига први пут издавана, и издавачи и писци и штампарци су, иако на почетку једног новог технолошког процеса у штампању књиге с прилозима у боји, били међусобно зависни, присни, пуни разумевања једни за друге, борећи се за нове вредности у нашој средини, за књигу блиску европској. Данас када нема технолошких проблема, књига ове врсте је у кризи због неразумевања, због недостатка средстава, због лоших прилика и кризе заната и мајстора. Угрожена је до те мере да јој је потребна и оваква подршка свечана сала и ви, угледници књиге и књигољупци у њој. Да ови „Сопоћани" не буду, за дуго година, последњи на листи издатих књига ове врсте. За подршком вапи и заслужна кућа „Просвета" која броји тешке дане. Питам се: хоће ли овакви напори, које и ми овде за столом, подржавамо, остати само глас вапијућих у пустињи?