

Критике и прикази

Critiques et comptes-rendus

VI COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE MOSAICO
ANTIGUO, Palencia-Mérida 1990/1994, 438 страна.

Акта садрже 46 саопштења: 11 се односи на мозаике Шпаније, земље домаћина, 9 на мозаике Италије, 7 на источномедитеранске (Сирија, Палестина, Мала Азија), 6 на грчке, 4 на североафричке, 2 на мозаике Југославије (бивше), по један рад на мозаике Енглеске и Португалије, а 5 осталих на општа питања или теме. Тим редом их и приказујемо, осим што за почетак издвајамо рад о мозаику из Србије.

- Срђан Ђурић (123-134), *Мозаик филозофа у једној рановизантијској вили у Неродимљу*. Седам arkada у низу, у свакој по једна стојећа фигура, а у зони испод ове имена седморице грчких мудраца, место рођења и по једна њихова максима, све написано на латинском, почетком VI века. Од фигура је само једна сачувана у потпуности и представља голобрадог младића, готово дечака. Од седам имена сачувано је пет, а од максима само три. С. Ђурићу припада заслуга за успешну реконструкцију делова натписа који недостају, тако да је неразрешена остала још само једна максима. Увиђајући да се представа ових фигура разликује од иначе уобичајених представа седморице мудраца, и да они овде више личе на апостоле и пророке приказане у ранохришћанским црквама и на саркофазима, С. Ђурић ипак у фигурама из Неродимља види грчке мудраце, иако с тим у складу никако нису дечачки изглед и став једине сачуване фигуре. У овој, на изглед, анахроничној представи грчких мудраца у поодмаклом хришћанском добу, Ђурић види закаснили одсјај класицизма, што приписује угледу и значају великаша, власника виле.

- Rafaël Hidalgo Prieto (15-22). - Мозаици откривени у десет просторија римске виле у El Ruedo/Кордоба, искључиво су нефигурални, геометријски и биљни (III и IV век). Аниконичност приписује источњачком утицају, а репертоар италском и галском.

- Fernando Regueras (27-33). - У Asturica Augusta Орфеј је представљен у централном медаљону, животиње у осам медаљона околно, по једна ваза са лозицом у угловима, винова лоза која излази из кантароса на једном, а из акантусовог жбуна на другом бочном пољу (III и IV век).

- Isabel Roda (35-42). - На мозаику виле у Герони три arkada; испод средње фигура са ситицом представља женску алегорију тог места, на глави круна у виду бедема са кулама, изнад натпис SALVO VITALE TVRISSA, а испод EX. OFFICI-NA FELICES - из Феликсове радионице (око 400. године). На мозаику виле у Паленцији - океанографска тема, а у њеном средишту копљаник води коња за узде. На врату коња пише AMORIS, а на образу слово C /abalus/ - Аморов коњ (средина III века).

- José Maria Blazquez (279-292). - Шпански мозаици на хомерске теме, од краја II до V века. Укупно 29 тема из *Илијаде* и *Одисеје*: Арес и Афродита, Ахил и Брисеида, Одисеј и сирене, Белерофонт и Химера...

- Sheila Campbell (293-300). - Символи „добре среће" на шпанским мозаицима: палмова гранчица, бршљанов лист, Сунце, свастика, меандар, поједина слова, слово PE, животиња, розета, крст или X, ваза. На једном мозаику представљено је 11 ваза, на три мозаика по четири вазе, од којих на две по једна свастика на врату, а поред натпис FELIX, што потврђује да су ови мотиви апотропејски.

- Dimas Fernandez-Galiano и др. (317-326). - Мозаици виле у Каранку израђени после средине IV века: У вестибилу, глава Медузе, што је имало профилактичку улогу. У главној кубукули - попрсје жене с ореолом (власница виле, богиња или алегорија?), а у четири полукруга око медаљона: Нила и нимфе, Актеон и Дијана, Пирам и Тизба, Нептун и Анимона, што су сцене метаморфозе човека у Бога, Бога у човека, човека у дрво, Бога у нимфу. Натпис с именима власника, мозаичара, радионице. У триклиноријуму, Брисеида, Одисеј и Ахил, а испред одаје мозаик са сликом Океана окруженог рибама.

- Oscar Garcia Sanz (327-332). - Бах на шпанским мозаицима: Бахов тријумф представљен је на 11 мозаика, Бах и Аријадна на два, Бах окружен гроњем на три, Бахова биста на шест... Тема Баховог тријумфа нарочито је омиљена у доба С. Севера, рођеног у Лептис Магна, где је уведен култ Диониса и Херакла као *dii patres*.

- Guadalupe Lopez Monteagudo (343-358), *Циркус и амфитеатар на шпанским мозаицима*. - На мозаику из Барселоне: трка четири квадриге, које представљају четири странке, победила је странка Зелених. На спину, Кибела седи на лаву, носи

круну у виду бедема са кулама, прате је два роба (варварина, Сармата ?), около статуе Нике, Херакла, Аполона, атлета на стубовима, обелиск, храмови, жртвеници. Ове трке се одигравају у Циркусу Максимусу у Риму (средина IV века). На мозаику из Героне, трка четири квадриге, победила је странка Белих; на спини, поред Кибеле на лаву, женска фигура у источњачком оделу и бик у галопу, што би могло да представља *damnatio ad bestiam* (осула хришћана да буду бачени зверима). Име мозаичара CAECILIANVS FESIT (крај IV века). На мозаику из Италике, трка бига, на спини стуб са статуом Ероса и *carceri*, где заседа трибунал, у медаљонима около, музе и друга митолошка бића, животиње, кентаури, птице, биљке (крај III века). У центру мозаика у Ел-Вал, победни ауригос на квадриги приказан је фронтално, између два пара симетрично постављених коња. Уз трке су честе и дионизијске сцене, бисте ветрова, годишњих доба, имена коња победника...

- M. Pilar Nicolas Pedraz (393-406), *Иконографија Венере на шпанским мозаицима*. - Рађање Венере на три мозаика - Венера гола, опружена у шкољци, око ње делфини, Ероси (II—IV век). Парисов суд; Венера се опрашта од Адониса, који полази у борбу са вепром; Адонис се бори са вепром, доле анемона никла из његове крви; Венера и њен син Купидон; Венера у централном, а у медаљонима около шест планетских богова - Сол, Луна, Марс, Меркур, Јупитер, Сатурн; Венера, као заштитница брака, присуствује венчању власника виле...

- Federico Guidobaldi и др. (49-61), *Претходна класификација Sectilia подова из Помпеје*. - Таквих подова је 75. Сврстани су под следећа три наслова: *Мермерне емблеме и подови* (припадају другом сликарском стилу, I век пре н.е.); *Емблеме/подови са мермерним и немермерним елементима* (I век) и *Мермерне емблеме/подови* (I век).

- Federico Guidobaldi и др. (63-71), *Sectilia подови из Херкуланума*. - Таквих подова је 47, и сврстани су под исте наслове као и помпејански. Недостају они најпрефињенији, који обележавају касни први и други помпејански стил.

- Maria Concetta Laurenti (73-82), *Мозаички и опус сектиле подови у вили Кастро деи Волчи*. - У овом резиденцијалном комплексу из II века откривено је 5 опус сектиле и 5 нефигуралних мозаичких подова, као и два фрагмента зидног опус сектиле украса.

- Mariette de Vos (91-96), *Каснорепубликански и флавијевски зидни мозаици у Хорти Салустијани на Квириналу*. - На зиду апсиде, врт са жбуновима и фазаном, а на зиду испод ове апсиде огромна „*sce-nae frons*“, троспратна зграда у перспективи са митолошким сценама: отмица Хиласа, кога су уграбиле нимфе, а изнад, нага женска фигура седи а нага мушка фигура стоји (Ио и Аргос или нимфа и Хилас). На бочном зиду, мозаик каснорепубликанског доба увојци са кокама и птицама.

- Simonetta Angiolillo (97-102). - На мозаику у Порто Конте, једна чудна конструкција у виду

стуба на стаблу лучни отвор, изнад торуса капител, па абакус, а на овоме три усправна елемента, између којих четири пламена језичка (III/IV век). То није фарос уобичајеног типа, већ сигнализатор за лађе.

- Giovanna Vermond Montanari (103-108), *Мозаици I и II века у Ромањи*. - Најстарија су два мозаика беле крусте на пољу од црних тесера на једном, црне крусте на пољу од белих тесера на другом; поље од белих уоквирено ужетом и меандром од црних коцкица; геометријске емблеме убачене у геометријско поље. У II веку геометријски мотиви постају сложенији; два фигурална мозаика у опус вермикулатуму: маске и лозица на једном, а на другом Дионис на колима, која вуку тигрови у центру кружне концентричне композиције, четири ветра у угловима, сатири и менаде на бочним пољима, акантусови увојци у оквиру.

- Angela Ciancio (109-113), *Развој мозаичке уметности у Пуљи*. - Вила у Мола ди Бари, крај I века пре н.е.: разнобојна емблема са представом лишћа у опус теселатуму, убачена у пољу у опус скутулатуму (крусте); опус скутулатум; једнобојне концентричне зоне уоквирене плетеницом у опус вермикулатуму; црно-бела шаховска поља уоквирена црном траком.

- Massimiliano David (115-121), *Касноантички зидни мозаици у Милану*. - Пре но што је пао мозаик у куполи капеле Св. Аквилана, скицирао га је Ралф Симондс: у центру, биста Христа Спаситеља, около осам медаљона са бистама пророка, па стојеће фигуре назименично са биљним тракама. И у капели Св. Виктора морало је бити слично.

- John Clarke (309-316). - Нептун на квадриги коју вуку хипокампи, на црно-белим мозаицима у Италији, потиче од хеленистичке представе отмице Персефоне, где коњи вуку Плутонову квадригу. Римски мозаици из Остије, Ризара, Отриколи и Арца доказ су да су се уметници служили књигом узора (*spaturn book*), а не картонима, како је мислио Ђ. Бекати.

- Janine Balty (187-199), *Успон и опадање једне куће у Анамеји*. - Мозаици из V века дело су ваљане мозаичке радионице, док су они из VI века слабијег квалитета.

- Raffaella Farioli Campanati (201-205). Геометријски подни мозаик близу декумануса у Бостри (Сирија), V-VI век, црно-црвено-бели, грчки натпис *dux Procopio*, можда је био *comes orientis* под Анастасијем, 507. године.

- Pauline Donceel-Voute (207-220), *Мозаици Блиског истока у VII веку*. - Инвазија Сасанида у VII веку не означава мрачно доба историје подних мозаика. Напротив, полет је све већи, што се дубље улази у VII век, нарочито у Палестини и Арабији. Дотадашња правила организовања мозаичких површина поремећена су. Мозаички теписи шире се и на интерколумније, на траке сустицања, па чак и преко сва три брода. Трака сустицања је све шира, на њу се постављају натписи, преплети освајају, док фигурални елементи чине испуну мрежа.

- Lucille A. Roussin (221-230). - У центру мозаи-ка на поду једне одаје у вили у Сефорису (Галилеја), јаребица, у једном од пет оквира, акантусови увојци, у сваком цвет (средина III века). Сродни мозаици у Антиохији, Тарсу.

- Zeev Weiss, Rina Telgam (231-237). - Мозаик на поду триклинијума у виду слова Т из Сефориса (почетак III века) представља „житије" Дионисово. Састоји се од правоугаоног поља и поља у облику П. На правоугаоном пољу - 15 сцена у концентричној композицији: у центру - такмичење у пићу између Диониса и Херакла, у зони около осам сцена и по три бочно: пијанство Диониса и Херакла, отмица Еуге од стране пијаног Херакла, рођење/купање Диониса, детињство, венчање с Аријадном, тријумфални повратак из Индије - Дионис с ореолом око главе седи на колима која вуку кентаури, натпис ПОМПЕ, разни дионизијски обреди, носачи дарова, муљачи грожђа, пастири, све уоквирено акантусовим увојцима, између којих, на две стране, биста жене са наушницама и ловоровим венцем на глави; у увојцима наги ловци и животиње. У зони у облику П, свечарске поворке мушка-раца и жена, носача дарова.

- Gabriele Canuti (301-307), *Годишња доба на касноантичким хришћанским мозаицима Блиског истока*. - Фронталност као израз хијератских тенденција касноантичке уметности. У Иполитовој сали у Мадаби годишња доба имају изглед *Tuchai*, са корона урбика (круна у виду градског бедема) на глави и одговарајућим атрибутима (плодови, цвеће, вода). Реч ТРОПЕ означава солстициј или еквиноциј, као почетак следећег годишњег доба.

- David Parrish (383-389), *Ново тумачење илустрација месеца на календар-мозаику из Антиохије*. - Месец Артемизиос (мај) - младић који држи бакљу окренуту надоле и ћуп представља, у ствари, једног од слављеника Артемидиног празни-ка Артемизија, који су носили бакље, ћупове с вином и колачиће у које су биле забодене упаљене свеће (sic!). Месец *Xanthikos* (април): младић држи јагње за предње ноге, што значи да ће га жртвовати Дионису на празник Градске Дионизије. Месец *Dyustos* (март): младић са цветном круном на глави држи пехар за либације и дуг штап, што је симбол Антестерија, дионизијског празника пролећа и првог цвећа. Према томе, календар-мозаик из Антиохије представља циклус светковина, низ пролетњих фестивала слављених широм грчког света.

- Alexandra Kankaleit (135-147). - Мозаици доба царства (почетак III века) у Кронион термама у Олимпији: дворепи Тритон, фронтално представљен на једном мозаику; на другом Нереида, леђима окренута, седи на морском чудовишту; на трећем два делфина и остатак натписа. У центру октогона/тепидарија, зауздани хипокамп вуче кола на којима су остатак фигуре, у осам зракастих поља, морске немани, делфини, рибе.

- A. Kavvadia-Spondilis (149-160). - Недавно откривени подни мозаици у Спарти (V-VI век): на једном мозаику мрежа квадрата са геометријским мотивима, кантарос са лозом, птице, симетрична

слика (уп. бочне бродове у Хераклеји), у оквиру рибља крљушт; на другом - мрежа квадрата и осмоугаоника, испуна геометријска или птице; на трећем - преплет и геометријска мрежа; на четвртном - кружни медаљон уоквирен низом лотосових цветова и ланцем, у угловима патка међ увојцима лозе; на петом - прелепа лоза излази из вазе, гроздови бели и ружичасти, птице беле; на шестом - морски тијазос на широкој траци (уп. никополијски мозаик), око мреже испуњене животињама и птицама; на седмом - птице, гранчице, плодови, јелен пије из вазе, симетрични паунови...

- Eric M. Moormann (161-166), *Мозаици са Мелоса у Лајдену*. - Седам их је, сви припадају једном мозаику, реконструкција на сл. 8: биста Диониса са тирсом и венцем виновог лишћа у центру квадратне концентричне композиције, маска сатира, глава Медузе, голубови и пантер који пије из кантароса у првој концентричној зони, а рибе на две стране следеће зоне.

- Christina Kondoleon (167-178), *Domestic romanitas, Дионисова кућа у Пафосу*. - Римске традиције и друштвена схватања у једној хеленизованој средини: Пирам (као лежећи речни бог) и Тизба; мрежа квадрата са геометријском испуном (Итали-ја, Северна Африка) и борба са зверима у амфите-атру.

- Stavroula Markoulaki (179-185), *Годишња доба на једном мозаику у Кисамосу/Кастели на Криту* (друга половина II века). - На поду триклинија у виду слова Т, у централној емблеми, три Хоре играју коло, у угловима бисте четири годишња доба. Хоре, Зевсове кћери (управљачица, правда и мир) овде имају изглед три годишња доба - пролећа, лета и зиме. У архајско доба била су два годишња доба у години, у класично доба их је три, а тек су питагорејци поделили годину на четири годишња доба. Овај мозаик је једини на коме су и стара и нова годишња доба приказана заједно.

- Anastasia Panagiotopoulou (369-382). - Глава Медузе (Горгонејон) представљена је на 20 мозаика у Грчкој, почев од IV века пре н.е. (мозаици од облутака), па све до VI века н.е. На њих 14, Горгонејон се налази у средишту композиције, најчешће у центру штита, као апотропејски симбол.

- Aicha Ben Abed Ben Kader (239-251). - Кућа Сатира и Нимфе из Пупута, крај IV/почетак V века: велики број геометријских, црно-белих и вишебојних мозаичких подова, а само један фигурални, који представља сатира и нимфу.

- Mongi Ennaifer (253-264), *Прилог познавању мозаика у области античке Кансе*. - Мозаици IV и V века, већином нефигурални. Од фигуралних, један представља завршну епизоду трке колима у цирку и победу странке Зелених - *factio prasina* (VI век или касније); на другом - акантусови увојци настањени птицама, на трећем - борба лава и дивљега магарца, на четвртном - атлетске игре у четири регистра - ремек-дело (IV/V век).

- Gilbert Ch. Picard (265-270), *Мозаик и друштво у рамској Африци*. - У I веку, опус сигнинум инкрустиран теселама. У II веку, „цветни стил" у опус

теселатуму. Многи мозаици су служили као пропаганда, илуструјући богатство, племенитост, спортско јунаштво и културу наручиоца. Сликом предела и велике летње резиденције и сликом нилотског пејзажа (крај IV века) почиње серија која траје све до краја антике, а одражава царску економију - до благостања доводи земљорадња само ако се њени производи извозе морем.

- Marie-Henriette Quet (391-392), *Хришћанско замисљање и стварни простор: „гробни“ мозаик Ecclesia Mater, Табарка, Тунис*. - На овом мозаику из V века све је у исти мах и споља и унутра, и екстеријер и ентеријер, и фасада и олтарски простор. Уметник касне антике није имао визуелан приступ грађевинама које представља, већ се руководио менталном представом коју има о њој, а она се не повинује правилима перспективе.

- Jagoda Meder (83-89), *Ранохришћански мозаички подови на источном Јадрану*. - То су мозаици у Поречу, Врсару, Пули, Незакцију, Солину, Задру и на острвима Крку, Рабу, Пагу и Шолти. Они пролазе све фазе - од скромних почетака, до златног доба под Јустинијаном. Мозаици IV века су геометријски. Персонификације годишњих доба и корпе грождја још одају грчки дух, док риба из Пореча већ афирмише нову веру. Јелени из Солина и Задра илуструју 42. псалм.

- David E. Johnston (43-47), *Мозаици II века у Британији у новој светлости*. - Већином су у градским вилама. Одају две различите традиције: западну вишебојну, углавном нефигуралну, и источну амбициознију, често фигуралну, претечу радионица IV века, чији мозаици украшавају виле рустике.

- João M. Vairrao Oleiro (273-278), *Тема лавиринта на шест португалских мозаика*. - Борба Тезеја и Минотаура, у позадини тврђава/лабиринт (апотропејски смисао); у центру квадратног лавиринта подељеног на четири сектора, биста Минотаура, а у оквиру бедем са кулама и капијама у облику слова Т; лабиринт изведен класичним меандром, бордура сугерише бедеме; у кватр уписан осмоугаоник, зракасто издељен са осам трака меандра, центар уништен, у угловима кантарос са лозом (уп. Гамзиградски лабиринт); на пољу од белих коцкица, кружни лабиринт, могао је да служи и као *tabula lusoria/ludus troiae*.

- Pona Jesnick (333-342), *Маниризаму представама Орфеја на источним мозаицима из III и IV века*. - Они илуструју развој почев од натуралистичког фигуралног стила, под утицајем латинског запада, где је натурализам произашао из трговине животињама да би служиле за борбе у амфитеатрима, а они стилизованог потичу од идеализованог источњачког лова паиридаеза - где је сама слика постала арена драмске представе: под дејством музике, животиње чине драматичне покрете, туђе дивљим зверима, док Орфеј извија тело и маше руком којом свира. Животиње имају извештачене покрете, као у циркуским представама, као да играју уз музику. У том „маниризму“ најдаље се отишло у мозаику из Пафоса. У IV веку овај репертоар поприма хијератична, апстрактна обележја.

- Jean Pierre Caillet (409-414), *Цена подног мозаика (IV-VI век)*. - Диоклецијановим едиктом из 301. године одређен је максимум - за теселарија 50, а за мусиварија 60 денара. Према натписима посве-те на рановизантијским мозаицима Истока, за 1m² цена је 3 или 2 солида, а за једноставан геометријски мозаик чак 1/3 или 1/2 солида.

- Gizella Cantino Wataghin (415-422), *Развој и вредност касноантичких Геометријских мозаика*. - У IV веку геометријски мозаици подређени су фигуралним. Крајем IV века геометријски украс је израз специфичних аниконичних тенденција. Подни украс у хришћанским базиликама прати архитектонске поделе, а не истиче фокусне тачке концентричне организације. Простор презбитерија одваја се од „*quadratum populi*“.

- Gizela Hellenkamper Salies (423-430), *Оптички надражаји у украшавању римских подова*. - Цртеж начињен 1968. године у духу оптичке уметности (Op art), истоветан је римском црно-белом мозаику из II века, а дели их 1700 година. Од римских мозаика, једни стварају центрипетални утисак као да их центар привлачи, други утисак окретања око центра.

- Manuela Farneti (431-432), *Један енглеско-италијански и италијанско-енглески речник техничких мозаичких израза*. - Садржи 420 италијанских и 438 енглеских израза сврстаних у три поглавља: I - Типологија, II - Материјали и III - Поступци, извођење, алат и структурни елементи. Под називом *opus scululatum* срећу се четири, а под називом *smalto* три различите дефиниције.

Гордана Цветковић-Томашевић

Слободан Ненадовић, ОСАМ ВЕКОВА ХИЛАНДАРА, ГРАЂЕЊЕ И ГРАЂЕВИНЕ, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1997, стр. 414 и 485 илустрација у тексту.

Књига је представљена у Библиотеци града Београда 27.11.1997. године

РЕЧ МИЛКЕ ЧАНАК-МЕДИЋ

Када је двадесетих година Тома Ђурковић писао историју Хиландара, узео је за мото свога рада Гетеове речи: „Епохе снажног полета и уздицања појединих народа биле су увек и епохе снажног веровања“ закључујући: „Извором и средиштем, представником и носиоцем тога снажног веровања које је дало полета српском народу и уздигло српску државу, у средњем веку, до највеће славе и величине, био је поглавито Хиландар.“ Томе треба додати да је тај Хиландар наменом својих здања најсложенија српска средњовековна просторна и градитељска целина и највећа по обиму који обухвата. Тај обим, поготово, увећавају многоброј-

ни метоси, скитови и параклиси, као и економске зграде, подизани изван монашког насеља. Не потичу сви из истог времена. Хиландар је заснован као монашка заједница већ у преднемањићкој епохи и без прекида је грађен и надограђиван. Та околност навела је аутора ове књиге да је наслови: *Грађење и грађевине Хиландара*.

Испитивање и проучавање архитектуре Хиландара рано је започето. Претходно су већ била проучена писана дела и извори друге врсте за историју манастира. Путописци К. Михаиловић, Д. Аврамовић, Б. Барски, Н. Дучић, П. Успенски, почев од 1814. године, описујући хиландарске старине, бележили су податке о неким тамошњим зградама, али, ипак, првим проучаваоцем хиландарских грађевина може се сматрати тек хиландарски монах Сава, који је описао и забележио неке техничке податке о тамошњим здањима крајем XIX века. Његова књига *Историја и опис манастира Хиландара* обелодањена је 1894. године. Прву, међутим, научну студију о Хиландарској архитектури написао је угледни француски византолог Габријел Мије тек 1919. године. У својој књизи о старим српским црквама укратко је описао манастирску главну цркву, документујући своје излагање основом и једним подужним пресеком и фотографијом карактеристичног дела фасаде. Први је проценио да је примењени декоративни систем преузет из престоничке архитектуре, поткрепљујући своју тврдњу са неколико карактеристичних облика. Настојао је да одреди у ком се степену схема основе хиландарске цркве везује за тип светогорских католикона и у чему од њега одступа; нема катихумену и бочне параклисе, што постоји у Лаври, Ватопеду, Ивируну.

После Мијеа, архитектура главне хиландарске цркве била је предмет непрекидног проучавања, али су оцене њене архитектуре остале, углавном, на Мијеовом становишту. Дуго није постојала потпуна документација о том великом и значајном споменику, нити његова потпунија анализа. Убрзо после Мијеа хиландарску цркву испитивао је Милоје Васић, али он није знатније проширио сазнања о њој. Прихватио је Мијеову оцену да хиландарски католикон има престонички облик уписаног крста и оданде преузет декоративан систем. Највише се, међутим, задржао на хронологији, настојећи да одреди време постанка хиландарске главне цркве Ваведња Богородице. Њој је краљ Милутин издао општу повељу 1293. године, а о времену грађења се закључивало по познијем натпису код јужних врата припрате где је уписана година, која се различито читала: као 1293. или 1303. Пошто се у натпису помиње цар Андроник II, чији је зет Милутин постао тек женидбом са Симонидом 1299. године, Васић је исправно закључио да не може бити посредни 1293. година. Касније је Ђорђе Стричевић тврдио да ни једна од те две године није могућа и ослањајући се на податке у тзв. Улијарској повељи радове на католикону ставио је у раздобље од 1318. до 1321. године. Васић је своју студију о хиландарској цркви документовао основом и пресеком преу-

зетим од Мијеа и фотографијама карактеристичних делова фасада.

Хиландарске старине проучавао је и Жарко Татић, кустос Народног музеја у Београду, а рано је започео истраживања Хиландара и Ђурђе Бошковић, саопштавајући прегршт својих опажања о хиландарским здањима у својим *Светогорским пабирцима*, објављеним 1939. Његовој пажњи нису измакла манастирска обзиђа, а запазио је и забележио етапе у грађењу великих пиргова. Те су пиргове и потоњи проучаваоци манастира, углавном, имали у виду, а замашнијег посла испитивања овог манастирског обзиђа прихватио се тек Слободан Ненадовић. Њему је, уз то, пошло за руком да идентификује неке хиландарске пиргове подизане изван монашког насеља а познате из извора, као Арбанашки пирг, на пример. Пажња других истраживача била је и надаље усредсређена на главну цркву Ваведња Богородице. Анализа њене архитектуре, која по домету не превазилази Мијеову, нашла је место у свим прегледима српске средњовековне архитектуре. Војислав Ђурић се, опет, у свом прегледу рашког градитељства дотакао старије манастирске цркве, коју су подигли Стефак Немања и Сава Немањић. Сазнања о тој првобитној цркви манастира Хиландара знатно је проширио Светозар Радојчић, који је међу скулптурално обрађеним плочама и другим деловима архитектонске скулптуре одвојио комаде који потичу из старије епохе, а на садашњем католикону су у секундарној употреби. Његова је запажања прихватила познији проучавалац средњовековне српске скулптуре Јованка Максимовић. Иако подаци о том најстаријем раздобљу Хиландара нису бројни, Ненадовић је уложио труд да на једном месту саопшти сва сазнања која се на ту епоху односе, тако да је тај најпотпунији преглед градитељства из времена Светог Саве и светог Симеона Немање садржан у овој књизи. Пажљиво пребирајући по архитектонским конадима и подацима друге врсте, успео је да одвоји делове из преднемањићке епохе и да на основу својих и истраживања других научника ограничи просторну целину тадашњег манастира. У склопу тог разматрања Ненадовић је документовао делатност Светог Саве и светог Симеона Немање у Кареји, а већ раније је настојао да идентификује манастир Зиг, који је 1199. године једном хрисовуљом додељен Хиландару, а чије место није било познато.

Осврћући се на истраживања Хиландара, која су претходила проучавањима Слободана Ненадовића, или су вршена упоредо са његовим, не могу заобићи две студије, посвећене, опет, манастирском католикону. У једној је Војислав Кораћ расправљао о етапи која је претходила припрати кнеза Лазара, а у другој је Ђурђе Бошковић настојао да тачније датује исту спољну припрату, и то нарочито стога што оне доносе неке до тада необјављене техничке цртеже и подробније описе дела црквене грађевине на који се односе.

О архитектури хиландарског католикона само се посредно говори у старијим расправама посвеће-

ним улози тог црквеног средишта и његових монаха и преношењу триконхосног типа цркве у српско црквено градитељство у XIV веку, зато о њима нећу говорити.

Више истраживача боравило је у Хиландару и испитивало архитектуру његових грађевина, али подробнија анализа архитектуре цркве Ваведења Богородице није обелодањена све до 1974. године, када је Ненадовић објавио своја опажања и врло темељно документовану студију о црквама и параклисима Хиландара. Раније је већ објавио расправу о хиландарском скиту Свете тројице на Спасовој води. Отада је Слободан Ненадовић постао најревноснији и најплоднији писац о хиландарској архитектури. Он је обелоданио чесме и цистерне манастира Хиландара, тамошње конаке, одвојено је расправљао о становању монаха, објавио је сихастрију Св. Саве у Кареји. У библиографији манастира Хиландара најистакнутије место заузима монографија коју су заједно написали Димитрије Богдановић, Војислав Ђурић и Дејан Медаковић. Али, када је посреди архитектура, важност имају радови Слободана Ненадовића, зато што су у тој монографији главна манастирска црква и друга хиландарска здања сажетије обрађени него код Ненадовића.

Припремајући се за промоцију најновије књиге Слободана Ненадовића, определили смо се да обимну грађу коју је он сакупио и обрадио у њој, поделимо при представљању. Мени је пало у дужност да после овог осврта на историографију и ранија проучавања Хиландара, што је било неопходно да би се могао оценити Ненадовићев допринос тим проучавањима, упознам слушаоце с одељцима књиге који се односе на црквене грађевине. Зато ћу се још једном вратити на Ненадовићеву прву студију о цркви краља Милутина и о припрати кнеза Лазара, написану пре двадесет година. У њој су врло исцрпно описани и документовани црква Ваведења Богородице, њена просторна обележја, структурни систем, техника грађења, обрада фасада и сви важнији секундарни делови: портали и прозори, венци, капители, скулптурално обрађене плоче, а одвојено мозаички под и олтарска преграда. Све поткрепљује 58 техничких цртежа основа, пресека, фасада и детаља грађевине. Уместо раније уопштене констатације да се хиландарски католикон везује за престоничку архитектуру, Слободан Ненадовић је продубљенијом анализом именовано све одлике те врсте у свом одељку о пореклу архитектуре цркве. Он је већ тада обрадио и одлично документовано четрнаест хиландарских параклиса из манастира и са простора изван њега.

Део тих радова и расправа, као и документације, поновљен је, а негде и допуњен у књизи која је пред нама. У одељку који се односи на грађење цркве краља Милутина изостављен је опис делова цркве, не само зато што је објављен у ранијој Ненадовићевој расправи већ и зато што је у међувремену изашла из штампе монографија Ђурђа Бошковића о тој хиландарској цркви, у којој је, како примећује сам Ненадовић, технички опис грађеви-

не још исцрпније дат. Зато је у овом одељку књиге Ненадовић изложио само општа обележја архитектуре цркве, њене стилске особености и порекло архитектуре. Рад је допунио прозорским транзенама и окулусима, као и извесним другим појединостима. Неке раније обрађене цркве и параклиси изостављени су у новој књизи, а други, опет, исцрпније документовани. У целини, у одељку о црквама и параклисима Хиландара обрађено је поред цркве Ваведења Богородице још петнаест цркава и параклиса и побројани сви остали за које се на основу извора зна да су постојали. У сваком одељку обрађена је историја разматране црквене грађевине и сви историјски подаци који се односе на њен постанак, описана је њена архитектура и све техничке појединости, као и обележја њене спољашњости. Подаци су исцрпни, поуздани и акрибично анализирани, па је било разложно да се сабрани и допуњени новим сазнањима штампају у књизи посвећеној 800-годишњици Хилакдара. Тако смо добили веома драгоцену књигу о архитектури тог значајног српског духовног средишта, благодарјећи неуморном прегаоцу и одличном познаваоцу архитектуре манастира Хиландара Слободану Ненадовићу. Она ће, са драгоценом техничком документацијом коју доноси. бити трајно вредно и незлобилазно дело у даљем проучавању ове значајне српске средњовековне монашке насеобине.

РЕЧ ЈОВАНА НЕШКОВИЋА

Хиландар, као један од најзначајнијих духовних, историјских, културних, уметничких центара Србије средњовековног и постсредњовековног доба представља изузетну, сложену и слојевиту целину у којој посебну вредност имају његове грађевине као материјална сведочанства дуге историје и трајања манастира. Стога и истраживања процеса грађења и грађевина Хиландара имају посебан значај, који није само архитектонски. Осим тога, њихов је допринос и знатно ширег карактера, како за историју српске средњовековне архитектуре, тако и светогорске, па и византијске архитектуре у целини.

На почетку излагања осећам потребу да укажем на неке од основних одлика књиге. Заснована је на дугогодишњим проучавањима аутора и у њој су на синтетизован начин изложени резултати тих проучавања, редакцијом појединих објављених студија и уношењем бројних нових података и прилога о појединим грађевинама. Тако књига има одлике хомогене целине којом је обухваћена целокупна историја грађења и архитектуре Хиландара од времена светога Симеона Немање и Светога Саве до данас. У условима када систематска архитектонско-археолошка истраживања нису могла бити извођена, аутор се определио за непрекидно бележење података током непосредних истраживања повезаних са радовима на заштити појединих грађевина, а затим за излагање бројних поузданих

и проверених података без широких тумачења и претпоставки, који не би имали неопходну документарност. Управо је та документарност оно што би се могло сматрати и основним принципом ауторових излагања.

С обзиром на специфичне услове постанка и грађења Хиландара, као и на природу и карактер манастира и његове организације, књига обухвата податке о свим фазама грађења, као и о архитектури бројних грађевина изван уже манастирске целине, које су у непосредној вези са функцијом и историјом манастира. Једно од основних питања у вези са процесом грађења Хиландара односи се на могућност праћења главних фаза у развоју архитектуре манастира као јединствене целине, посебно из средњовековног периода. Такве могућности, међутим, нису постојале. Истраживањем најстаријег дела манастира утврђене су касније промене настале у средњем веку, делом у време краља Милутина, а делом и касније. Осим тога, о унутрашњим грађевинама уз обимне зидове углавном није било података, и то због каснијих рушења или изградње нових конака. Ове чињенице условиле су и одговарајући приступ аутора систематизацији материје у целини, при чему је извршена основна подела књиге на два дела. Први се односи на целокупну градитељску делатност светога Симеона Немање и Светог Саве у Светој Гори у време које претходи и са којим започиње историја српског манастира Хиландара крајем XII века. Други обухвата целокупни временски период од краља Милутина до данашњих дана, с тим што је у другом делу приказана архитектура грађевина према њиховој намени - од црква до економских зграда на манастирском имању. Тако су у оквиру анализе појединачних грађевина утврђиване и различите фазе грађења, укључујући и оне из средњег века, код објеката за које су такви подаци постојали.

Претходно су, међутим, приказане главне фазе развоја и ширења манастира. Повезивањем у целину појединих делова за које је утврђено да припадају најстаријој епохи грађења, аутор је закључио да се и Немањин Хиландар налазио на истој површини као и старији византијски манастир и да је његов основни облик био правоугаон, са црквом у средини, а да је затим први пут могао бити проширен у време ктиторске делатности краља Милутина, делом на јужној, а делом и на северној страни. То је време чија би основна архитектонска својства одговарала облику и изгледу средњовековног Хиландара, који је, као и други светогорски манастири, био утврђени манастир. Следеће и највеће проширење повезано је са изградњом конака на северној страни у XVII веку, када је манастир добио неправилан облик и када је почео да губи свој ранији карактер тврђаве.

Сагласно наведеној структури књиге, у другом делу је најобимнији део посвећен анализи архитектуре црква и параклиса. У следећем одељку, који се односи на грађење објеката за исхрану, издвајају се истраживања најстарије хиландарске трпезарије, једне од најзначајнијих грађевина у манасти-

ру. Док је спољни зид могао бити старији, дворишни зид изнад подрума, на спрату где се налази трпезарија, припадао је свакако времену Милутинове обнове трпезарије. Према утврђеним остацима на том зиду, заклоњеном каснијим тремом и просторијама друге намене, аутор је дао хипотетичну реконструкцију дворишне фасаде са прозорима и нишама рађеним у византијском стилу. И унутрашњост трпезарије доживела је промене постављањем дрвеног плафона, али и уклањањем великих мермерних столова који су били очувани све до 1925. године. Од значаја су сачувани подаци о броју столова, према којима се могло закључити да је у трпезарији било места за обедовање око 200 монаха.

Следећи део књиге односи се на грађење одбрамбених објеката. Архитектонска снимања и истраживања професора Ненадовића, која се односе на систем одбране манастира, у целини означавају вредан допринос познавању средњовековног начина заштите манастира, утврђивању појединих фаза грађења са реконструкцијама првобитног изгледа појединих објеката. То се односи како на део обимних зидова завршених зупцима по типу зидова тврђаве, тако и на архитектуру пирга Св. Саве који доминира данашњим изгледом Хиландара. Поред утврђивања појединих фаза грађења из најстарије епохе, из времена краља Милутина, затим из XVII века, с одговарајућим реконструкцијама, аутор указује и на специфично решење овог пирга, које одступа од типичних светогорских пиргова, какав је други пирг у манастиру пирг Св. Ђорђа. Поред пиргова - кула у склопу манастира, виших од 20 метара, аутор је анализирао и спољашње објекте за одбрану. За један од њих, онај што се приписује краљу Милутину, на главном прилазу манастиру са мора, аутор је дао и идеалну реконструкцију првобитног изгледа с озупчаним круништем и кровом, указујући на његову типолошку сличност са пиргом Св. Ђорђа. У спољне одбрамбене објекте аутор укључује и два пирга која нису сачувана, као и утврђено пристаниште арсану, односно манастир Св. Василија на мору, који је у средњем веку имао ту функцију и у чијем склопу је изграђен такође пирг који није очуван у потпуној висини. Значајан је приказ и данашњег улаза у манастир из XVII века, с одређеним системом заштите, као и контроле отварања и затварања манастира.

Грађење конака представља један од обимнијих делова књиге, с архитектонским плановима свих конака, подацима о намени, времену грађења и појединим фазама, конструкцији и различитим типолошким и стилским карактеристикама. Типологија монашких станова келија, једна је од основних тема ових проучавања. На одређени начин она је повезана са променама у организацији монашког живота, у архитектури и начину грађења. Ова типологија заснована је на примерима конака од краја XVI века, будући да ниједан конак из ранијег времена није сачуван у целини. Тако је на појединим деловима утврђено најстарије

просторно решење са низом келија уза затворени спољни зид манастира и са зиданим тремом са дворишне стране. С обзиром на основне одлике овог решења, употребу опеке у грађењу лукова и декорацији, аутор закључује да се у архитектури конака у XVII веку још увек одржао дух старијег византијског монументалног стила. Новије просторно решење нешто је сложеније, будући да се поред дворишног трема формира и подужни ходник из кога се улазило у келије. На једном конаку с краја XVII века примењено је решење са подужним ходником по средини и низом келија с обе стране ходника. Наведена решења, иако различита, повезују се с општежитељним уређењем, утврђеним још од времена оснивања манастира. Највеће промене у унутрашњој организацији биле су условљене преласком на тзв. посебно жиће (идиоритмију), изградњом посебних станова за монахе са кујном, помоћним просторкама, па и собама за пријем, тако да је касније, нарочито у XIX веку, урађен читав низ промена и у архитектури, и то преправкама старијих конака и надограђивањем нових спратова са једнособним, двособним па и трособним келијама. Процес развоја конака био је повезан и са променама у конструкцији, везаним за већу отвореност према спољњем простору с еркерима испустима, доклатима, дрвеним тремовима по типу градске архитектуре оријенталног духа. Основна типологија стамбених просторија, повезивањем са променама у организацији монашког живота, као и савременим развојем грађанске архитектуре XVIII и XIX века, омогућила је аутору да утврди читав низ промена у архитектури и реконструише првобитан изглед појединих конака из времена њиховог грађења, приказаним у књизи по карактеристичним секторима и са подацима о ктиторима и времену грађења или преправки.

Сложеност истраживања манастирских зграда употпуњују и подаци о различитим садржајима и намени појединих делова конака, као што су складишта хране, пића, економске и занатске просторије у подрумским и приземним деловима, као и просторије различите намене на спратовима за болницу, ходочаснике, управу манастира. Могу се поменути и објекти и постројења за снабдевање водом, као и економске, занатске и аргатске зграде изван манастира.

Завршни део књиге посвећен је изградњи нове, савремене библиотеке намењене за чување књига, икона, историјских и других драгоцености Хиландара. Архитектонски пројекат ове зграде урадио је аутор ове књиге и она је, и поред одређених измена при извођењу, захваљујући очувању основне концепције архитектонског решења, уклопљена у сложу архитектонску целину манастира.

Завршавајући овај приказ, желим да укажем на још једну особеност ове књиге, сматрајући је једном од најзначајнијих, а то је њена документарност, коју чине бројни цртежи и технички архитектонски снимци грађевина, први пут у оваквом облику и обиму изложени на једном месту, доступни и научној и широј културној јавности. По обиму и

вредности ова документација примерена је установи и тимском раду, а не појединцу, и на својеврстан начин говори о напорима њеног аутора, који је стрпљиво истраживао технике грађења у подрумским просторијама конака, откривао испод малтера и трошних бондручних зидова стилске византијске фасаде, преносио на цртеж ситне мозаичке каменчиће из хиландарског патоса, „аргатово“, ако тако могу да се изразим, на архитектонски начин на пиргу краља Милутина, рушевинама манастира Зига и Арбанашког пирга, у манастиру Св. Василија на мору. Можда овом приликом није примеран изванредан емотивни призив, али сматрам да се не могу мимоићи љубав за старине овог манастира, време и радна енергија аутора, уграђени, између осталог, у ову књигу. Сматрам да се исто тако не може мимоићи ни заслуга свих учесника у издавању ове књиге, која по својој графичко-ликовној обради представља репрезентативну монографију и која, не само по времену и поводу за објављивање, спада у ред најзначајнијих издавачких подухвата Републичког завода за заштиту споменика културе.

Henry Maguire, THE ICONS OF THEIR BODIES, SAINTS AND THEIR IMAGES IN BYZANTIUM, Princeton - New Jersey 1996, 222 стране, 167 црно-белих илустрација, библиографија, индекс.

Најновија књига Хенрија Мегвајера представља чудесан спој већ добро знаних, чврсто укорених ставова о византијској слици и њихових потпуно нових тумачења. Користећи се примерима који су толико познати да су њихове илустрације понекад чак сувишне, аутор нас постепено али веома сигурно уводи у нама далек и стран свет, у којем не важе данашња правила веродостојности и реалности, уздигнута до највишег нивоа проналаском фотографског апарата и камере, већ сасвим другачија стварност коју данас можемо тек назирати читајући списе византијских књижевника и посматрајући ликовна остварења њихових савременика - свет византијске уметности. Да би се разумеле сложене поруке које је сликар византијске епохе уткао у своје дело, неопходно је разумети дијалог између уметничког остварења и посматрача, проповеди и верника, однос између узрока и последица историјских превирања, једном речју сва она дешавања која су пратила развој византијског друштва.

Мегвајеров синтетички приступ уметности византијског доба заснива се на њеном темељном познавању. Литература коју аутор наводи базира се на изворима и најновијим публикацијама; за њега је то сасвим довољно и задовољавајуће тло из кога ће се развити запажања чији корени не зависе од генерација истраживача чија су интересовања претежно била везана за чисто иконографске или стил-

ске одлике појединих епоха у уметности византијске империје. Мегвајер је аутор који не упада у замке постављене искључиво формалним одликама византијске уметности. Он истражује и размишља, не на плану једне иконографске формуле или стилског опредељења, већ у ширем контексту византијске друштвене свести, али у потпуности уважавајући њене спољашње облике.

Анализирање улоге друштва у формирању светитељских представа Мегвајер започиње уводним размишљањима о њиховој појави у Византији, које су „снови, визије и уметност учинили видљивима". Ову иницирајућу мисао аутор разрађује у првом поглављу (*Сличност и дефиниција*, стр. 5-47) низом ликовних и литерарних примера, које у време њиховог настанка карактерише једна заједничка премиса: уверење да су портрети светитеља веродостојни и реални. Да би се постигао потребан степен сличности са прототипом, житија често описују „позирања" у данашњем смислу те речи, али и ситуације које подсећају на начин настанка Мандилиона, нерукотвореног Христовог лика. Аутентичност приказаног светитеља била је, с једне стране, аксиом теорије о иконама утврђене у доба иконоклазма, а с друге, предмет провере (ради потврде или негирања), којим се утврђивао карактер како снова и визија тако и веродостојност приказаних светитељских ликова. Међутим, Византинци нису тежили оптичком илузионизму и сличности са портретисаном личношћу онако како ми данас томе тежимо. За њих је икона, тј. представа светитеља, требало да буде довољно јасно дефинисана да би омогућила неопходну идентификацију и то помоћу знакова, као што су одећа, разноврсни атрибути, портретски тип и, најзад, натпис. За разлику од западнохришћанског сликарства, у коме је посебно негована богата иконографија разноврсних, специфичних атрибута, у Византији се развила, и - што је још необичније - вековима се сачувала, много шира галерија потпуно особенних портретских типова, који су у огромном временском раздобљу опстали, били посебно поштовани и моментално препознатљиви. Детаљне портретске одлике светитеља понекад су биле забележене у њиховим житијима, а само су најпоштованији међу њима били индивидуализовани до те мере да је, упркос изостављању натписа са њиховим именима, било могуће идентификовати једну од многобројних светитељских личности. На вековима доследно очуване портретске црте, које су чинили како одећа и атрибути, тако и портретски тип, нису утицале промене стилских одлика различитих епоха византијског сликарства. Као што су Византинци препознали и прихватили Мандилион само као цртеж, „без боје, односно сликарске уметности", тако је и основни цртеж одређивао препознатљиви тип светитеља. Финални елемент у дефинисању слике био је натпис преко њега је вршена потпуна идентификација мање познатих светитеља, а после периода иконоборства имена су исписивана чак и крај најпоштованијих и најпрепознатљивијих светитеља. Али, без обзира на постојање или

непостојање натписа, Византинци су разумевали и најфиније изнијансиране разлике између ликовних представа светитеља. За њих је портретисање било ствар дефинисања а не илузије, па је стога ликовна представа морала да има тачно онолико (ни мање, ни више) детаља, колико је потребно да се идентификује светитељ. Вероватно је то објашњење што су Византинцима западњачке представе светитеља, са само њима карактеристичним атрибутима, ипак биле нејасне.

Да би прецизно дефинисали одређеног светитеља, Византинцима ипак нису били довољни наведени елементи цртежа. Боја, осветљење и моделовање нису за византијског уметника значили искључиво одреднице његовог стилског начина изражавања већ су са другим спољашњим елементима обликовања као што су перспектива и покрет, односно строга фронталност и апстрактна позадина - представљали начине да се посматрачу саопште индивидуалне црте појединих светитељских типова. У поглављу у коме се на овом нивоу разматрају разлике између појединачних светитељских ликова и композиција (*Телесност и нематеријалност*, стр. 48-99), примећена је и истакнута разлика између неколико најкарактеристичнијих светитељских група, разлика која је подједнако уочљива у свим споменицима, без обзира на то којој епохи у развоју византијске уметности припадају, односно за које се стилско опредељење њихови аутори везују. Унутар једног споменика било да је то монументална целина фрескосликарства или мозаика, било минијатура неког рукописа Мегвајер налази веома уверљиве доказе који поткрепљују његову теорију о иконографској улози стилских компонената сликарства. У читавој постиконокластичној уметности, у свим медијима, запажају се формалне разлике између низа јасно дефинисаних светитељских група. Монаси и аскете, који су у својим житијима поређени са „споменицима" или „стубовима" врлине због свог начина живота обележеног самоодрицањем, постом и подвижништвом, готово редовно су приказивани у строгим, крутим фронталним ставовима, без покрета и волумена, као да се желела да дочара њихова тежња ка досезањем бестелесног стања. Иако их је, у њиховој бестелесности, византијска литература поредила с анђелима, у ликовним представама се лако уочава разлика између светих монаха и анђела. Док су ови други приказивани не онаквима какви су у суштини били, већ у облику који су преузимали у својим земаљским јављањима, ликовни приказ монаха и аскета одражавао је њихову праву природу и стање. Најреалистичнији приступ представљању овог реда хришћанских светитеља огледа се у ликовном подражавању идејног и формалног узора св. Јована Крститеља, чија ће оскудна одећа и напаћено тело довести до екстремних представа потпуно нагих светитеља. Њихове најинтимније делове тела скриваће само вешто насликана вегетација и запуштене коса и брада, јер савршенство које је монах постигао „неће бити покренуто страстима". Још апстрактније делују представе архијереја, чија је

бестелесност појачана плошно приказаном одећом, будући да је њихова снага нематеријалне врсте. С друге стране, текстуални и визуелни описи светих ратника подразумевају представе снажних, енергичних људи, сваког часа спремних на акцију, о чему сведоче немирни ставови чврстих, волуминозних тела, као и лица здравог и руменог тена. Подједнако „реалан“ приступ у приказивању људске фигуре византијски сликар показује у представама Христових директних ученика и настављача, јеванђелиста и апостола, који су сведоци његовог учења и страдања. Неке од најтродимензионалнијих представа у византијској уметности припадају управо онима који су упознали Христа у његовој људској природи и били му блиски као човеку, за разлику од монаха, који су се својим самоодрицањем и аскетизмом приближили Христу као Богу. И док је код чувених пустиножитеља цењена управо њихова снага да превазиђу људске потребе и емоције, у сликаним представама Богородице била је пресудна њена емотивна веза са сином, па је стога њена ликовна формула обухватала елементе сликарског изражавања резервисане за светитеље блиске Христовом земаљском животу покрет, волуминозност и емоцију. Мозаичку целину Св. Луке у Фокиди Мегвајер наводи као пример споменика где је формална логика која је владала у портретисању византијских светитеља изузетно јасно изражена. Проузрокован колико људским, толико и надљудским квалитетима приказаних личности, контраст између различитих врста светитеља превазилази теолошка уопштавања и иконографско-стилске одлике представа. Материјални или нематеријални, апстрактнији или више илузионистички начин приказивања Византинци нису посматрали као двоструки аспект своје уметности, већ као две подједнако прихватљиве реалности. Систем визуелне комуникације имао је сасвим одређену улогу у византијском друштву и био је у служби његових посебних потреба.

Суштински смисао светитељског портрета било је његово препознавање, што је захтевала теорија иконе, која се развила као последица расправа везаних за њену природу и намену. Разлике између светитељских представа из првих векова хришћанства и оних насталих после IX столећа, јасно указују на потребу доследније утврђених портретских типова, који неће дозволити употребу икона ван строге контроле званичних црквених достојанственика. Стога се у трећем поглављу Мегвајерове књиге (*Именованье и индивидуалност*, стр. 100-145) расправља о медитеранском претхришћанском наслеђу заснованом на сујеверју, које је до периода иконоборства увелико одредило улогу хришћанске визуелне уметности. Ликовне представе светитеља јављају се у двострукој улози: оне се директно супротстављају натприродним силама које проузрокују зло, или служе као регуларни канал за позиве упућене Врховном Судији. Црква је, наравно, званично контролисала само другу функцију иконе; она прва је ушла у домен нелегитимне, кућне магије, која је слику светитеља кори-

стила као заштиту против зла и урока. Хришћанска представа попримила је смисао и начин функционисања паганских амајлија; њена прецизна идентификација није била потребна јер је деловала независно и самостално, а како није захтевала посреднике у борби против невидљивих сила, већа ефикасност постигана је њеним идентичним понављањем, често и на истом предмету. Један од најчешћих мотива је јахач са нимбом, нејасног идентитета, који највероватније представља спој неколицине хероја, како светитеља, тако и оних који то нису. Заједно с другим, нехришћанским симболима, светитељске представе се инкорпорирају у контексте магичног карактера, заступљене на већини предмета коришћених у свакодневном животу - текстилу, кућној грнчарији, накиту. Аутономна одбрана од демона „у домаћој радиности“, усмерена искључиво на телесно (а не душевно) благостање, при чему није могуће одвојити сакралне од профаних представа, није остала незапажена и изазвала је велики отпор црквених ауторитета. Јован Златоусти је у својим списима указао да поједини ритуали умањују значај најсветијих црквених радњи, попут Свете тајне крштења, коју су угрожавали, па чак и негирали, извесни обичаји устаљени приликом купања новорођенчета (стављање белега на главу, везивање црвеног кончића). „За хришћане једино оружје треба да буде крст“, каже Јован Златоусти. Распре вођене око тога да ли се поштовање указује беживотним супстанцама које чине икону или прототипу светитеља који је насликан, решене су у корист овог другог става, што је захтевало апсолутно избегавање било какве двосмислености у портрету светитеља, тј. његову најпрецизнију могућу идентификацију. Сама слика није више имала моћ самосталног деловања, већ јој је снага лежала у посредничкој улози између верника и представљене свете личности. Нестала је потреба за њеним понављањем, док је додавање натписа у циљу сигурног одређивања идентитета постала уобичајена пракса, за разлику од ранохришћанских представа светитеља чије је име било исписано само изузетно. Слике светих личности су изгубиле статус моћних знакова и, уместо тога, постале портрети моћних индивидуа.

Период иконоклазма произвео је и разлике у нарацији између слике и књижевности. Спољашњи облици визуелних описа догађаја из живота светитеља не одражавају само стил епохе у којој су настали већ много више улогу које поједине сцене имају у коначном спасењу, као и оно што верник очекује молећи се пред њима. У последњем поглављу своје књиге (*Детаљ и изостављање*, стр. 146-194), Хенри Мегвајер уочава различите начине илустровања житија, у зависности од значаја и улоге самог светитеља у хијерархији источних хришћанске цркве. Као најчешће приказиване, разматране су епизоде из живота Богородице, Св. Николе и Св. Ђорђа. Аутор запажа да визуелизација догађаја из хришћанске историје подлеже истим правилима као и ликовно дефинисање светитељских портрета: они се сликарски уобличавају

превасходно у односу једних према другима, као и у односу према Христу, при чему Христова двојна природа претпоставља различита мерила у односу на различите светитељске врсте. Нарочито сложени односи између Богородичиног и Христовог живота захтевају интерпретацију на неколико нивоа. Постављање христовских сцена у којима је главни актер Богородица, насупрот онима са Христом у центру, на рановизантијском златном прстену из Dumbarton Oaks колекције имало је за циљ изражавање јединства мушкарца и жене у браку, али натписи урезани на њему, као и сам осмострани облик прстена, указују на амајлијску функцију која није осмишљена само због физичког здравља већ и због успешности брака. После иконоборства, циклус Великих празника окружује цркву као екстремно увећана верзија представа на прстену из Вашингтона. Композиције из Богородичиног живота представљају женски контрапункт епизодама из Христовог живота. Али, Богородица је у хришћанском ликовном свету само наизглед пандан своме сину. Постављање њеног живота насупрот синовљевом, и поред бројних епизода које се поклапају (Благовести Иоакиму - Благовести Богородици; Рођење Богородице - Рођење Христа; Ваведење - Срећење) носи у себи поруку дубоке асиметрије. Овај начин распоређивања сцена, при чему спарене представе служе за истицање контраста у садржају, био је појава уобичајена у византијском систему и ликовног и литерарног изражавања. Византијски проповедници су догађаје из Богородичиног детињства тумачили као наговештаје много значајнијих и мистериознијих догађаја из Христовог живота. Дубоке разлике у контексту изражавања су и кроз контраст у формалном изгледу ликовних представа. О томе речито сведоче минијатуре сачуване у илустрованим проповедима Јакова Кокиновафског из XII века, где је у обради двеју тема сликар применио потпуно различите приступе: епизоде из Богородичиног живота приказане су до те мере наративно да у појединим детаљима чак и превазилазе свој литерарни извор; с друге стране, пет илустрација Благовести Богородици, које Кокиновафски опширно описује у свом тексту, нарочито инсистирајући на променама у Богородичином емоционалном стању, подразумевају готово идентичне представе главних актера, док се - насупрот земаљској логици мења сликана архитектура у позадини. Порука дубоке неједнакости исказана је тако што су (у данашњем смислу речи) реалније приказивани догађаји везани за свету личност која је, у односу на Христа, била ближа његовој земаљској природи. Ако се сада окренемо св. Николи, светитељу чија је популарност у великој мери заслуга његове моћи да пружа помоћ у низу разноврсних ситуација, учиниће нам се да поменути принцип није испоштован у стварању циклуса сцена из његовог живота. Оне су, наиме, сликане са много мање детаља него што је то подразумевало житије. Посматрајући само један

споменик, стиче се утисак да су композиције из Христовог живота описиване неупоредиво опширније него делатност Св. Николе као „брзопомоћника“. Изостављање бројних актера и емоција, које књижевни извор пружа, има одређену психолошку димензију. Сцене из живота Св. Николе нису осмишљене да привуку емоције посматрача, нити је он то од њих очекивао. Захтев који је сам верник наметнуо, био је да се увећа број ситуација у којима је овај светитељ могао да пружи помоћ. Домет његових чуда повећавао се у сагласности са смањивањем броја елемената који су слику чинили специфичном и везаном за конкретан догађај. Сlike тако постају парадигме одређених ситуација које захтевају помоћ светитеља. Када је у питању св. ратник Ђорђе, догађаји у којима је он пружао помоћ смењују се са сценама мучења и његових чудесних избављења. Тенденција ка понављању сличних композиционих решења у суштини истиче константну, вечну и непроменљиву моћ Божју, која омогућује сталне тријумфе и светитеља и верника над њиховим противницима.

Византијско схватање истине и реалног портрета није одговарало данашњем, јер циљ сликара није био да портретом створи оптичку илузију већ, пре свега, да дефинише светитеља ради његовог једнозначног препознавања. Промене стилских уверења кроз векове постојања византијског царства (јер у тим границама Хенри Мегвајер врши своја истраживања и на основу њих доноси закључке) није утицао на систем диференцијације који аутор пореди са мелодијом коју је могуће интерпретирати у различитим тоналитетима.

У самом византијском сликарству, као и у византијској књижевности, леже објашњења дуалитета византијских ликовних представа, које без обзира на владајући стил поштују каноне засноване на источнохришћанској догми. Спољашњи изглед представе одређеног светитеља или сцене из његовог живота зависи од улоге коју треба да одигра пред верником, односно од тога шта верник очекује од тог светитеља, при чему су и иконографија и стил у служби строго дефинисаног и вековима непроменљивог кода. Без обзира на то у којој је мери постигнута сличност са стварношћу у данашњем смислу те речи, за византијског посматрача су свака представа и лик подједнако реални. Мегвајер упућује на нов начин посматрања византијске уметности, који мора бити усклађен са начином посматрања средњовековног верника, јер је то најбољи пут ка разумевању византијске слике. У закључним разматрањима он инсистира на томе да се у својој студији не бави улогом уметности у византијском друштву, већ начином на који се то друштво огледа у уметности. Стога је и потпуно разумљив став да се без разумевања спољашњих облика византијске уметности не може разумети ни њена улога у времену у којем је настала.

НЕУСПЕЛА ИСТОРИЈА СЛИКАРСТВА ЦРНЕ ГОРЕ XV-XVIII ВЕКА

(Слободан Раичевић, СЛИКАРСТВО ЦРНЕ ГОРЕ У НОВОМ ВИЈЕКУ, Црногорска академија наука и умјетности, Подгорица 1996, стр. 275, са 117 црно-белих фотографија, 39 слика у боји, 57 цртежа)

У временима када су се због материјалне оскудице, али и из других разлога, проредиле књиге из историје уметности, појава обимног дела о сликарству Црне Горе од XV до XVIII века била је охрабрујући догађај. Под истим насловом, као књига *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, текст је одбрањен као докторска теза у Скопљу, а издавања се прихватила Црногорска академија наука и умјетности. Лепа опрема, са доста слика у боји, учинила је ову књигу узорном у техничком погледу.

Међутим, већ сам наслов књиге доноси озбиљне нејасноће. По досадашњој хронолошкој подели код нас, а слично је и у другим балканским земљама, раздобље од доласка Турака до првих деценија XVIII столећа, сматрано је продужетком средњовековних уметничких схватања. Колумбово откриће Америке 1492. године је само условна граница између средњег и новог века, јер у свакој земљи, зависно од многих разлога, нови век започиње стварно у некој другој деценији или веку. Тврђење да је ренесанса изузетно започела у Црној Гори у време Црнојевића крајем XV века, штампањем првих српских инкунабула и подизањем Цетињског манастира, смело је и нетачно. Готово све што се збивало у уметности данашње Црне Горе, с изузетком приморског појаса у саставу Млетачке републике, од краја XV до XVIII столећа, носило је печат средњовековних традиција. Аутор са много напора и мало успеха кроз целу књигу сакупља доказе за своју тезу да „њено (*Црне Горе - С.П.*) сликарство мањевише дотиче све развојне етапе кроз које пролази европско сликарство" (стр. 145-146). Ово тврђење не заснива се на чињеницама, већ је кабинетска конструкција. Само неке појединости, мало важне за уметнички опус у Црној Гори у целини, у иконографском програму или композицијама од краја XV до XVIII века указују на неке западњачке узоре. Више примера које наводи аутор, међутим, нема своје ренесансно или барокно, у сваком случају, западно порекло: Христос у гробу (*Imago pietatis*) није у олтарски простор православних цркава у Црној Гори ушао преко Приморја са Запада (стр. 72), теле које доји крава у *Гостољубљу Аврамовом* у Подмаинама не може се довести у везу са ренесансним утицајем (стр. 91), лик римског папе Силвестра у Подврху није знак западног утицаја на српско зидно сликарство XVII века (стр. 83), сликани крстови на иконостасима на подручју Пећке патријаршије нису у другој половини XVI и у XVII веку уведени под утицајем Запада, већ су прихваћени преко православних Грка (стр. 93), Радулу свакако нису била блиска сликарска решења која су се неговала у Приморју (стр. 119) итд.

Да би необична идеја о постојаном и знатном утицају западноевропског сликарства на сликарство Црне Горе XV-XVIII века очувала непрекидност, написано је и поглавље *Маниристичке тенденције у живопису XVII вијека*. Као примери за ту чудновату идеју наведене су зидне слике у малим сеоским црквама у Доњем Ораховцу, Јекси (доње зоне), Клинцима, Подластви (други слој) и Орахову. Довољно је погледати, међутим, само фотографије (сл. 40, 78, 79, 87-90 и др.) и уверити се колико су поствизантијски живописци ових зидних слика невешти, необразовани и сасвим оскудне сликарске надарености. Треба ли подсећати да су европски маниристи XVI века, подржавани теоријским радовима, бравурозним сликарским поступком, рушили ренесансна уметничка схватања, која су претходно добро упознали. Убогим сеоским сликарима склоност ка маниризму била је бескрајно далека.

У књизи се неки ансамбли зидног сликарства и иконописа стилски међусобно повезују или приписују истим мајсторима. За неке закључке сам сигуран да су заблуде, за друге бих желео да још једном проверим на лицу места да ли је аутор у праву. Али, ако ми нека запажања о стилским сродностима нису прихватљива, свестан сам да је то делом ствар личне процене и искуства.

Иконографска основна знања се, међутим, лако проверавају и омашке лако препознају. У том погледу књига Слободана Раичевића има многе неочекиване слабости и грубе грешке. Помињући неке од њих, указујем само на најупадљивије примере, и то на основу објављених фотографија. На слици 25 означени су *Мудраци са Истока* из Дубочице, а то су, у ствари, тројица војвода пред царем Константином из циклуса *Светог Николе*; на слици 49, упркос натпису *Вазнесење Ане*, који су без разумевања исписали Грци у манастиру Пиви 1604-1606, представљена је сцена *Анђео прима душу покојнице* из Анђеоског циклуса; на слици 85, али и у тексту (стр. 166), у сцени *Силаска све-тог Духа*, Космос је означен посебно као свети Козма са развијеним свитком. То је запрепашћујући иконографски пропуст, раван ономе у књизи истог аутора *Споменици у старој жупи Оногошт*, где се помињу пророци Симо и Лазар (стр. 85). И у тексту има више иконографских омашки. У Орахо-ви, каже се, света Тројица су сликана три пута, једанпут као *Свадба у Кани* (стр. 125), што је очигледно нека пометеност. Када се описује сликарство цркве Успења Богородице у Градишту (стр. 158-159, нап. 292) помиње се да су „у горњим сводним зонама насликане сцене из циклуса *Чуда Христових*, означене по именима недеља (Томина недеља, Трећа недеља - Мироносна, Исцељење узетог, на сјеверном зиду Христов улазак у храм, Христос и Самарјанка, Исцељење слијепог од рођења)". То, разуме се, није циклус *Чуда Христових*, већ илустрације циклуса *Цветног триода*: друга, Томина недеља, трећа, недеља Мироносица, четврта недеља Исцељења ослабљеног, среда четврте недеље Преполовљење празника, пета недеља Христа и Самарјанке, шеста недеља Исцељење слепог. Помињем, узгред, да су описи тема-

тике, дати понекад у напоменама, у неким црквама непотпуни, а некад и нетачни (на пример, на своду Доњег Ораховца, нап. 527, стр. 166) нису приказани „Христ из Вазнесења, Пантократор, Христ на пријестолу са анђелима и Емануело“, већ горњи део Вазнесења, Христос Старац данима, Приуговорљен престо и Христос анђео Великог савета; када се набрајају у храмовима светитељи Сава Српски, Симеон Српски и Арсеније Српски често се помињу без ближег одређења, па се и у регистру Св. Симеон Српски и Св. Арсеније Српски помињу само по имену, што може да изазове забуну, јер светитеља са именом Симеон или Арсеније има и ван српске цркве.

У свакој књизи промакне нека омашка, када затаји усредсређеност или коректор, али у овом случају има много грешака које се тешко могу оправдати (на илустрацији Празничног минеја Божидара Вуковића *Свети Никола приводи Св. Стефана Дечанског Христу* не присуствују Св. Сава Српски и св. Симеон Српски, јер су то две илустрације на разним листовима штампане књиге - стр. 77; црква Св. Георгија Грчког налази се усред Венеције, а не на острву Торчелу - стр. 97; свети Јован Лествичник није старозаветни пророк - стр. 104; Св. Василије Острошки 1667. године у Острогу није затекао испосника Исаију из Оногшта, већ његовог унука истог имена, ктитора цркве Светог крста - стр. 76; не постоји *Congregatio de bona fide*, већ *Congregatio de propaganda fide* - стр. 111 итд.).

У намери да се уметност данашње Црне Горе прикаже као особена појава од настанка Зете, на почетку књиге написано је поглавље *Насљеђе*. На непуних десет страница сабијена је историја уметности на тлу Црне Горе од XI до XV века, што је упростило сложу слику еволуције сликарства на једном простору, на коме су се укрштали разни утицаји. При томе је аутор врло храбро излагао своје судове, од којих неки никако не могу бити прихваћени: није тачно да наука још није установила који је пут био пресуднији за поступан тријумф монументалног сликарства у Рашкој - из правца југа од Солуна или југозападно од Котора (стр. 18); претерано је тврдити, такође, да је „са Морачом, Вољавцем и Богдашићима Зета избила у први план винувши се у сфере најнапреднијег византијског сликарства монументалног стила“ (стр. 16); поре-кло фресака у цркви Св. Михајла у Стону свакако не „води ка византијској умјетности из епохе Комнина“ (стр. 14) итд.

Од слабости ове књиге треба поменути и то што се нека старија, превазиђена научна мишљења помињу као жива или се покушавају оживети. На почетку проучавања српске уметности под Турцима истраживачи су лако могли да дођу у неку заблуду, јер су многа дела овог периода била непозната или мало позната. Пола века касније, после више књига и стотина расправа, многи проблеми су разјашњени и нека колебања су сувишна. Тако је извесно да се најзначајнији наш сликар XVII века звао Јован, а не Козма (стр. 119), да Андреја Раичевић није учествовао у живописању пећке припрате 1565. године (стр. 117), да морачки монах Авесалом Вујичић није био сликар (стр. 118), као што такође

Морачани Лука и Герасим нису били живописци, већ приложници (стр. 162, нап. 417). Покретати та питања без нових доказа - жалосно је трошење папира.

Исти је случај и са изношењем хипотеза које се никад не могу доказати и које ће остати лично мишљење бескорисно за науку. Читајући ову књигу, препознао сам то у више махова. Поменућу само неколико карактеристичних примера. Не може се написати да су цркве у Црној Гори модификоване за одбрамбене потребе. („У овој земљи - *Црној Гори*, С.П. без градова подизане су мале цркве скромног изгледа, по узору на старе приморске, дјелимично модификоване за одбрамбене потребе на тај начин што су им прозори сведени на пушкарнице“ - стр. 75). Ако би то било тачно, наше старе цркве уопште биле би сведене на неку врсту бункера. Немогуће је доказати да су фреске из Светих арханђела на Тари из 1561. године биле за попа Страхињу „најбоља препорука за бројне и обимне послове... на подручју Црне Горе, Херцеговине и Босне“. Разлог је прост: ми не знамо како је тај живопис изгледао, јер је давно пропао. Исто тако, сасвим је у домену слободног домишљања да, пошто архитектонском силуетом Никољац подсећа на Богородичину цркву Цетињског манастира, не треба искључивати да је њена лепота подстакла бјелопољске ктиторе и градитеље да њиховом храму буде узор цетињски, па је онда Никољац могао бити саграђен још крајем XV века (стр. 157, нап. 245). Каже се и да су Давидовицу осликали непознати мајстори по узору на оне анахоретске цркве, које је ктитор Давид, бивши жупан Дими-трије, имао прилике да види у Палестини (стр. 16). Значи ли то да је Давид водио будуће сликаре Давидовице са собом по Палестини? И одакле знамо како су изгледале фреске Давидовице, када су до наших дана готово потпуно пропале? Како тек схватити тврђење да су „хуманизам и ренесанса религиозну умјетност преобратили у алегоричку“ (стр. 146)?

Није јасно зашто аутор без коментара доноси једно чудно мишљење П. Мијовића „да би било боље да је црква у Црној Гори постала унијатска - прибијила би се бароку, а тиме и европеизацији, односно еманципацији Црне Горе“ (стр. 163, нап. 441). Прихватање барока у уметности не значи европеизацију, ако нека средина не би доживела свестрани, посебно економски, преображај. Осим тога, у неким деловима Европе, где је барок прихваћен, често су вредности те барокне уметности сасвим провинцијалне и готово занемарљиве. Најзад, један део Западних Украјинаца је примио унијатство, а то се нимало није повољно одразило на процват друштва или уметности.

Кроз целу књигу стално се провлачи прича о сликарским школама на тлу данашње Црне Горе. То није необично, јер и неки други аутори помињу сликарске школе, најчешће при појединим манастирима. С. Раичевић посебно издваја морачку сликарско-дрворезбарску школу и бокоготорску сликарску школу. Као и код других аутора, постојање ових школа се не доводи у питање, а њихов значај се преувеличава. У неким случајевима

могле би се издвојити поједине радионице чија дела одликују стилска и иконографска сродност, али увођење појма *школа* је свакако претераност. То се односи и на манастир Морачу. У овој монашкој заједници, упркос томе што је било нешто имућнија од других, украшавање храма је трајало дуго, не зато што су у њему боравили стално сликари са млађима које су поучавали, већ стога што се све није могло одједном урадити због оскудице у новцу. Повремени краћи боравци групе анонимних живописаца у осмој деценији XVII века, потом сликара Страхине, Андреје Раичевића (?), Јована и Радула никако не значе да су радећи у манастиру Морачи подучавали друге, осим својих помагача. Уосталом, „школе“ које трају скоро два века не познаје ни оновремена Западна Европа. Што се тиче такозване бококторске школе, она је породична сликарска, изгледа и дрворезбарска, радионица у којој су потомци преузимали занимање од својих очева и дедова у дужем временском раздобљу. Чини се непотребним да се коментаришу, најзад, тврђења да су „њени (*бококторски* - С.П.) зографи посредством Радула директни сљедбеници дјела умјетничких тековина морачке сликарско-дрворезбарске школе“ (стр. 139) и да се „намеће помисао о...

умјетничком континуитету безмало од средине XVI до друге половине XIX вијека који би се могао назвати 'морачко-бокељска умјетничка школа'".

На више места у књизи је тешко раздвојити шта је ауторов допринос, односно његово мишљење, а шта неког другог аутора, који се у напомени неодређено наведе с ознаком уп(ореди), што може да значи да овај има другачије мишљење од аутора. То би се могло правдати неспретношћу или непрецизношћу. Међутим, у тој књизи се налазе на више места делови текста који толико наличе на одломке већ објављених туђих радова, да је то недозвољиво.

Док сам читао књигу, поједини пасуси или поједине реченице учинили су ми се врло познати. У једном тренутку препознао сам своје реченице. И то на више места. Онда сам делом упоредио и текстове других аутора који су писали о сличним проблемима као и С. Раичевић и установио исто. Истина, то нису најчешће дословна преписивања, али има и тога. Обично је понека реч замењена синонимом и додат или изостављен неки део реченице. Том приликом нису коришћени знаци навођења, нити је упућено на неку фусноту. Наводим само неколико примера:

„Та потреба довела је до једне модификације старе сликарске умјетности и свођења умјетничког израза Готово на његов праелемент: интензиван колорит и експресиван цртеж. Док је италокритска икона са својим свијетлим скалама боја и уситњеним потезима нашла свој амбијент у добро освјетљеним собама, Димитријево сликарство има свој миље у младој сеоској црквици, која умјесто прозора има отворе попут пушкарница кроз које продире толико свјетлости да само интензивна боја без валерских прелива и експресиван цртеж могу проговорити. За приморску и средину из залеђа то је било сликарство које је дјеловало као освежење.“

(С. Раичевић, *Сликарство Црне Горе*, 138) ->

„...може се закључити да је стање имућнијих слојева покорених народа под Турцима од XV до пред крај XVII вијека било сношљиво, искључујући доба ратова и нереда као и злоупотребе локалне турске власти које су неријетко биле упражњаване над покореном рајом. Централна власт је била чврста, немири сузбијани, снажна турска војска и административна управа обезбјеђивали су ред и правну сигурност у држави. У области умјетности ера Сулејмана Величанственог било је златно доба које је Турској дало велика стваралачка имена Хијалија и Бакија у поезији и Синана у архитектури.“

(С. Раичевић, *Сликарство Црне Горе*, 74) ->

„Та потреба је довела и до једне веома интересантне модификације наше старе умјетности... и свођења умјетничког израза скоро на његов праелемент: веома интензиван колорит и веома експресиван цртеж. Док је италокритска икона са својим свијетлим скалама боја и уситњеним потезом нашла свој амбијент у добро освјетљеним собама, Димитријево сликарство има свој миље у младој сеоској црквици, која умјесто прозора има отвор сличан пушкарници, кроз који продире такав танак млаз свјетлости - да само најинтензивнија боја без тонских прелива и најекспресивнији цртеж могу проговорити... За приморску и црногорску средину то је била умјетност која је дјеловала као освежење.“

(П. Мијовић, *Бококторска сликарска школа XVII-XIX вијека*, Титоград 1960, 80)

„...може се закључити да је стање покорених народа под Турцима од XV до пред краја XVII столећа било сношљиво, искључујући, разумљиво, доба ратова и нереда, слично онима с краја XVI века, као и извесне злоупотребе и самовоље локалних управљача... Централна власт је била чврста, немири и метежи сузбијени, а снажна војска и административна управа обезбјеђивали су ред и правну сигурност држави... У области уметности ера Сулејмана Величанственог била је златно столеће које је Турској дало велика имена Хијалија и Бакија у песништву и Синана у грађевинарству.“

(С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614*, Нови Сад 1966, 16-17).

„Као стваралац Андрија је преко свог дијела успео макар и кроз ‚закржљалу форму‘ да васкрсне антику, која је преко византијске умјетности допрла у ову балканску забит, у доба када се због основних егзистенцијалних брига површно мислило о љепоти облика и значају умјетничког стварања“.

(С. Раичевић, *Сликаство Црне Горе*, 116)

„Због уочене сличности у стилу и начину рада са кивотом Стефана Првовјенчног из манастира Студенице на коме је 1608. аутор оставио своје име, помишља се да је налоњ и столак радио исти мајстор - Антоније - почетком XVII вијека. Истом умјетнику приписују се и монументална двокрилна врата (248 x 124). По обимности рада, љепоти умјетничке замисли и изради она се с правом узимају за једно од највећих остварења у техници интарзије у нас“.

(С. Раичевић, *Сликаство Црне Горе*, 120) ->

На крају ћу поменути и енглески резиме. Не улазећи у језичке финесе, наводим да наслов на енглеском гласи *Црногорско сликарство новог века (Montenegrin Art of Painting in the New Age)*, што се битно разликује од наслова на српском језику. Међу стручним терминима има грубих грешака (*Prayer* није *Деизис*, *proskomide* није проскомидија, *Assumption* није *Успење*, већ *Вазнесење*, а Неверовање Томино свакако се не може превести као *Osezanios Tomino*). О томе је аутор такође морао водити рачуна.

Овај приказ, препун врло озбиљних примедба, пишем невољно. Овакво представљање књиге је тим пре непријатан посао јер је она докторска теза, па приказом посредно дотичем и чланове комисије, односно рецензенте. Надам се да су и они С. Раичевићу изнели примедбе сличне мојима, али да их аутор није усвојио. То се понекад дешава.

Чињеница је, међутим, да се у последње време објављују чланци који изгледају као да нису рецензирани, или бар не озбиљно. Тако се могло догодити у Хиландарском зборнику 9 да је један аутор на двадесет три стране великог формата и са двадесет седам цртежа доказивао да су две фреске из хиландарске цркве Св. Василија на мору из XIV, а не из XVIII, односно XIX века. То је учинио помоћу пропорционалног размаравања, при чему је као основни модул служила дужина носа. Промашај ове расправе у угледном часопису Српске академије наука и уметности почива на томе што су поистовећена два различита уметничка дела и две сликарске технике - фреска и иконопис. Један од аутора је писао о двома фрескама Христа и Богородице у цркви из XIV века, а други о позним иконама XVIII и XIX века на иконостасу, накнадно украденим. Обојица аутора су јасно назначили у својим тексто-

„...успео, макар и кроз закржљалу форму, да пружи један од последњих одјека антике, која је, преко византијске уметности, допрла у дубину Болкана у време када се, због непрекидне глади и пречих брига, мало размишљало о лепоти облика и смислу уметности“.

(В. Ђурић, *У потрази за делом сликара Андрије Раичевића*, Старине Црне Горе 1 (1963), 24).

„Због стилске и друге сличности са кивотом Стефана Првовенчаног из манастира Студенице, на коме је 1608. њен рукоделац оставио и своје име мисли се да је налоње и овај сталок радио мајстор Антоније почетком XVII века. Истом аутору приписују се и монументална двокрилна врата (248 x 124). По замашности посла, лепоти и занимљивости она се могу уврстити у највећа остварења у техници интарзије у нас“.

(С. Петковић, *Морача*, Београд, 1986, 110)

вима да су у питању фреске, односно иконе. Напор аутора из Хиландарског зборника је био узалудан и бесмислен, али је неко из редакције морао одмах да уочи, а да и не проверава напомене, да се на самом крају XX столећа стручњаци не могу разликовати за четири, односно пет векова у датовању одређених сликарских остварења у византијским традицијама.

Сретен Петковић

В. І. Свенцицька, В. П. Ойкович, СВІТ ОЧИМА НАРОДНИХ МИТЦІВ, УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МАЛЯРСТВО ХІІІ-ХХ СТОЛІТЬ, икона, народна картина, портрет, Київ – Мистецтво 1991.

Уколико се изузме дело И. Свенцицког о иконопису Галиције у XV-XVI веку, објављено 1928. године, веће интересовање за проучавање украјинског сликарства јавило се тек у другој половини XX века, када се објављују радови И. Миљеве, В. Свенцицке, Г. Логвина, М. Ј. Батига, Ф. С. Уманцева, В. Отковича, П. М. Жолтовског, П. О. Билецког. Истовремено се ради на инвентаризацији, конзервацији, рестаурацији, али и на организовању изложби дела украјинских уметника.

Аутори ове књиге су покушали да следе главне токове украјинског народног сликарства од XIII века до данас. Велики део украјинског иконописа, мада сачуван, углавном је непознат широј јавности. Намера аутора је била да прикажу креативност и индивидуалност углавном анонимних провинцијских мајстора, чија су дела настала, пре свега, у оквирима религиозне уметности.

В. И. Свенцицка и В. П. Откович су каталошки обрадили и у овој књизи презентовали радове украјинских уметника који се данас налазе у Музеју украјинске уметности у Лавову, Уметничком музеју у Чернигову, Уметничком музеју у Дњепропетровску, Уметничком музеју у Полтави, Историјском музеју у Јаготину, Етнографско-занатском музеју у Лавову, и у приватним збиркама И. М. Гречка у Лавову и И. М. Гончара у Кијеву.

Прва сачувана дела украјинске уметности потичу са територије кнежевина Галиције и Волиније и везана су за традицију Кијевске Русије, преко које су Украјинци ушли у хришћански свет. То показује икона из XIII века са темом Покрова Богородичиног, специфична по томе што се њена иконографија појавила пошто је владимирски кнез Андреј Богољубски у XII веку увео у цркву празник Покрова, који није постојао у Византији.

У XIV веку, после смрти последње принцезе из династије Романович, територију Галицијско-волинијске кнежевине анексирале су Велика Литванска Кнежевина (Волинију), Пољско Краљевство (Галицију) и Мађарска (Транскарпатску област). Уметност овог периода карактерише преплитање уметничке традиције из времена пре монголско-татарске инвазије, византијске уметности епохе Палеолога и западноевропске уметности готике.

Појава иконогаса у XV веку утицала је на композиционе и декоративне принципе икона. Тежња ка декоративности, испољена у XV, још је израженија у XVI веку. Иконописци XV и XVI века окупљају се око атељеа познатијих мајстора, попут оних који су радили у селима Ванивка, Здвижењ или Радруж. У XVI веку Пољско Краљевство уједињено је са Великом Литванском Кнежевином, што је изазвало националну и социјалну напетост украјинског народа. Отпор према пољском феудалном staleжу довео је до појачаног интересовања за приказивање Страшног суда и страдања Христових. Страшни суд је био својеврстан кодекс народног морала. Са посебним интересовањем сликала се сцена пакла, са каледоскопским сабором грешника, с тим што су јасно издвајане две групе грешника. Једну групу чине они чији је грех социјалне природе (лихвари, неправедне судије), а другу грешници склони пороцима (пијанице, прељубници, картароши). У наративним представама Страшног суда била је занимљива епизода са представом богаташа и сиромашног Лазара, која је са становишта хришћанског морала истицала милосрђе као врлину, а у есхатолошком смислу исказивала идеју о коначној награди онима који трпе, као и идеју о вечној казни за земаљско зло. Пантеон светих био је повезан с идејом добра, праведности и заступништва. У иконографији су били омиљени ликови арханђела Михаила, св. Николе, св. Ђорђа, Богородице и св. Параскеве. Они су били посредници и помоћници у спасењу, а исцелитељи и заштитници у свакодневном животу. Обично је централна фигура светитеља уоквирена наративним циклусом сцена из његовог живота.

Почетком XVII века украјинско сликарство напушта византијску и раноруску традицију и

прихвата утицај западноевропске графике, уз све израженији реализам. Постоји неколико значајних локалних школа: у Судовој Вишњи, Жовкви, Риботичу. Уметници из Судове Вишње су на иконама оставили податке о свом имену, презимену, родном месту и датуму израде. Међу бројним вишењским мајсторима једну групу су чинили они чија дела указују на професионално образовање, а другу они чије је стваралаштво блиско традицији народне уметности. Један од аутора дела блиских уметности примитиваца је мајстор Федор, који се потписао на иконогасу у цркви села Дмитровичи 1674. године и на икони са представом *Рођења Богородице* из села Верещица 1675. године. Риботич је био један од најзначајнијих центара народног сликарства током XVII и XVIII века. Потписани и анонимни мајстори-осликали су иконе и иконостасне ансамбле који су украшавали храмове у околини Пшемисла, Санока, Самбора, Добромиља, западних прикарпатских и закарпатских области. Риботички сликари су на свој начин спроводили, преосмишљавали и тумачили иконографски систем. У њиховом стваралаштву византијска традиција се преплиће са западном иконографијом. Сликали су темпером на дасци, ређе на платну. Стилски се могу издвојити две групе икона. Једну карактеришу површинска обрада форме, графичизам и скромна палета, премда црна контура; интензиван акценат зеница и руменило на бледом лицу дају ликовима чар који не умањује ни недовољно познавање пропорција. Наративност и увођење у композицију натписа који појашњава садржај представе такође су значајне одлике риботичких икона. Другу стилску групу чине иконе на којима је форма пластично моделована, колорит светлији, а контура има мању улогу.

Од друге половине XVII века раширило се сликање епитафних, вотивних и ктиторских тзв. иконопортрета. Занимљиви су портрети Феде Стефаников, Стефана Комарницког, *Раснеће* са ликовима Симка и Еве Матковски, богато фитурални портрет дροхобичких мештана, портрет породице Костјантина Прухницког, *Роснеће* са портретима Василија и Ане Бусел. На овим иконама је често исписиван и текст молитве.

У XVII и XVIII веку у централној и источној Украјини омиљена тема је козак Мамај, представљен како седи поред свог коња и свира бандуру. Представа је понекад херојска, сентиментална или меланхолична, а понекад драматична или сатирична. У Галицији је често сликан национални херој Алексеј Довбуш.

У XIX веку у Карпатској области приоритетан вид народног стваралаштва било је сликање на стаклу, као и тематика религиозног карактера. Сликање на стаклу има дугу традицију у професионалној и народној уметности. У централној Европи развија се у XVIII веку. Стари центри су били у Румунији, Словачкој и Пољској. Ове иконе су биле намењене ентеријеру скромних сеоских капела. Углавном су рађене појединачне представе светитеља, а ређе целе композиције. Карактерише их површинска обрада, звучан колорит и богатство флоралних декоративних мотива.

Крајем XIX и почетком XX века украјински народни уметници су сликали сеоске жанр-мotive. Занимљиве су слике са представом преле, сељака и сељанке, групе сељана окупљених око свирача лире, девојке која тражи благослов од оца, веридбена сцена и сцена празника.

Један од најпознатијих народних уметника XX века био је Нићифор Дровњак из Кринција. Радио је акварел на папиру или картону, сликајући пејсаж (често урбани), портрет и аутопортрет. У совјетској Украјини дошло је до процвата сликарства које се темељи на стилизованим биљним мотивима укорењеним у традицију зидног сликарства сеоских кућа у околини Кијева, Полтаве и Дњепропетровска. Уметничка фантазија је неисцрпна у делима Катарине Биљокур, чије се мртве природе могу поредити са радовима неких холандских мајстора; Марије Примаченко, чији радови имају литерарни извор у украјинским народним песмама, или Ивана Сколоздре, који је оживео традиционалну технику сликања на стаклу, приказујући теме из украјинског фолклора.

Дела презентована у овој књизи указују нам да народни уметници имају сопствени композициони систем и стил изражавања који је у складу са филозофским, естетским и етичким погледима њихове нације. У погледу техничких и уметничких стандарда, у одређеним фазама развоја народна уметност достиже врхунац. Историјске промене, нове уметничке појаве и утицаји култура етнички и класно различитих, давали су јој подстицај.

Народно стваралаштво је део културне баштине, који је у различитим видовима трајао и вековима се богатио новим формама. Интересовање за проучавање народне уметности настало је после 1866. године, када је на изложби у Салону независних у Паризу, поред Ван Гога, Сезана, Сињака и Матиса, своје радове изложио и самоуки уметник Анри Русо. Тиме је свету скренута пажња на поетични свет уметника примитиваца, чија дела карактеришу нарушавање пропорција, површинска обрада и простор који није реалан, али и изузетно богатство фантастичног и декоративног и емотивна снага којом се надокнађује недостатак школованости.

Бранка Гугољ

Мирослав Тимотијевић, ЦРКВА СВЕТОГ ГЕОРГИЈА У ТЕМИШВАРУ, Нови Сад 1996, 181 страна текста, 12 страна резимеа на румунском и немачком језику, 3 цртежа, 21 фотографија у боји, 106 црно-белих фотографија, 21 страна регистра.

Професор др Мирослав Тимотијевић добро је познат свим истраживачима и љубитељима барокне уметности и код нас и ван граница наше земље. Већ се својим првим радовима представио као надарен истраживач, модерних методолошких уверења и учени познавалац европске и српске уметности

новијег доба. Дело које је до сад створио сврстава га у ред наших најистакнутијих историчара уметности средње генерације. До сада нам је научни рад професора Тимотијевића био познат по низу чланака, расправа, као и по монографији о великом сликару српског барока Теодору Илићу Чешљару. Данас нам се он представља двома новим књигама, монографским приказом цркве Светог Георгија у Темишвару и синтетичком студијом о уметности српског барока *Српско барокно сликарство*. Реч је о монументалним делима која ће, то се без устежања већ сада може рећи, представљати значајну појаву, ако не и прекретницу у историји наше барокологије.

Потреба да се српско барокно сликарство, разматрано до тада у општим оквирима уметности XVIII века, сагледа као целина за себе и да се у светлости савремене барокологије свеобухватно протумаче његов настанак и развој, пикторална поетика и иконографске особености, била је повод за настанак књиге М. Тимотијевића *Српско барокно сликарство*, једне модерне синтезе засноване на позитивним и методолошким искуствима водеће струје европске науке, писане с амбицијом да се утврде место, идејне претпоставке и естетски постулати наше уметности овог раздобља. Уважавајући морфолошко-феноменолошко одређење барокног стила и критеријуме који су изменили ранију поствизантјску пикторалну поетику, аутор је показао да је српско сликарство створило низ значајних и репрезентативних дела барокне уметности православног света. Ту књигу, која је пример одличне синтезе разноврсних запажања сакупљених различитим методама истраживања, нарочито помињемо, јер она чини кључ за разумевање истраживачког креда и методолошких новина које Тимотијевић уноси у нашу науку. Све добре особине ове књиге има и дело чију садржину желимо да представимо нашој стручној јавности.

Књигом *Црква Светог Георгија у Темишвару*, која је пред читаоцима, аутор је понудио веома исцрпну, одличну опремљену и документовану монографију о парохијском храму Светог великомученика Георгија у темишварском предграђу Фабрика. Један од важних споменика XVIII века, с добро очуваним зидним сликарством и иконостасом, храм је дуго чекао на подробно истраживање применом свих савремених метода.

Књига М. Тимотијевића није класична монографија. Намењено образованом читаоцу, не само стручњаку, дело шири круг питања и изван области најуже повезане с храмом Светог Георгија. Бавећи се самом црквом, њеним подизањем, опремањем, поправкама и обновама предузиманим у распону од готово три века, аутор, сагледавајући духовни живот једне градске црквене општине у Карловачкој митрополији, открива место храма и осталих црквеноопштинских здања у урбаној структури хабзбуршког барокног града. Избегавајући строг композициони склоп старијих монографија - историја, архитектура и сликарство, књига о цркви Светог Георгија у Темишвару постепено уводи

читаоца у материју, идући од општег ка посебном. Циљ истраживача није да објасни један од знаменитих споменика Темишварске епархије. Његова је намера свеобухватнија: да кроз живот цркве и црквене општине Светог великомученика Георгија, у коме се преламају све етапе духовног развоја кроз које је пролазила Карловачка митрополија за свог трајања, покаже на који је начин црквена уметност барока, користећи градитељски полет, инспирисан верским полетом систематски подстиганим реформама карловачких митрополита и епископа, тежила да „отелотвори идеју о идеалном християнополису и да му да печат верског и националног идентитета". С тим циљем написане су прва и завршне главе књиге.

Нема могућности да се у оквирима кратког приказа дочара садржајно богатство ове књиге. Могу се, међутим, оцртати њена структура и артикулација. У основи композиције је подела на осам поглавља, чији наслови наговештавају тематску поступност у излагању и на тај начин откривају ауторов поуздан суд о појавама које су обележиле ову епоху: *Црквена општина, Црква, Ентеријер, Зидно сликарство, Иконостос, Ризница, Црквено-општинска здања, Закључна разматрања*.

У првој глави књиге, која носи наслов *Црквена општина (7-31)*, пажња писца вођена је амбицијом да историју цркве Светог Георгија и њене црквене општине, чију делатност је могуће пратити у распону од два и по века, сагледа као део ширих збивања у процесу верског организовања Срба у Хабзбуршкој монархији, започетог након Велике сеобе. Тако је аутор дочарао историјски контекст у коме се развио један посебан однос према уметности. Пратећи живот цркве и црквене општине Светог великомученика Георгија у темишварском предграђу Фабрика, аутор указује на сложен положај српског и целокупног православног становништва у Хабзбуршкој монархији.

Поновно организовање парохијске мреже, која је у Банату успостављена још у време обновљене Пећке патријаршије, али запостављена током дуготрајних аустро-турских ратова крајем XVII и почетком XVIII века, одвијало се у оквирима верских реформи које је предузимала висока јерархија Српске цркве у Хабзбуршкој монархији, а правно заснованих на Привилегијама што су их издали хабзбуршки владари.

После ослобођења од Турака, организација Православне цркве Баната потпала је под јурисдикцију Београдске митрополије, на чијем челу се налазио митрополит Мојсеј Петровић. У његово време, двадесетих година XVIII века, и у време његовог наследника Викентија Јовановића, sazрела је свест о неопходности промена које би административним мерама регулисале целокупни верски и црквени живот Срба у Хабзбуршкој монархији. Митрополити настоје да низом „правила" и „настављенија" ојачају ауторитет централне власти, утврде духовни поредак и омогуће организовање Цркве и њене епископске и парохијске мреже. У центар реформи, како аутор истиче, постављен је проб-

лем образовања, који је требало да доведе до подизања општег верског и културног нивоа и тиме загарантује успех и трајност предузетих реформи. У спровосењу верско-политичких реформи и институционалном организовању Цркве Мојсеј Петровић и Викентије Јовановић угледали су се на Духовни регуламент, који је за потребе верских реформи Петра Великог саставио Теофан Прокопович. Међутим, између духовног регуламента и реформи београдско-карловачких митрополија постојала је разлика. Објашњавајући ту разлику, аутор истиче да су петровске реформе тежиле да Цркву и њену образовну улогу ставе у функцију државног апсолутизма. Спровођење реформи у Карловачкој митрополији започеле су црквене власти с циљем да образују јаку црквену организацију која би „почивала на вернику, а не на поданику". Карловачки митрополит је верски и политички поглавар нације. У тим схватањима београдско-карловачки митрополити су се приближили реформама које је од времена Петра Могиле спроводила Кијевска митрополија, главни духовни центар словенског православног света и кеприкосновени ауторитет за Српску цркву у Хабзбуршкој монархији све до касног XVIII века.

Карловачка митрополија својом парохијском мрежом са црквама и црквеним општинама пружала је окриље свим православним верницима. У Српској цркви, институционализованој православној верској организацији у Монархији, окупљају се православни верници других националности. Издавањем Патента о верској толеранцији међу православним становништвом настају покрети за национално организовање, који ће узети маха у XIX веку. Издвајање румунске пастве, започето у првим деценијама XIX века, представља посебан период у животу црквене општине Великогученика Георгија. Године 1864. румунски верници се издвајају из Карловачке митрополије, а црквена општина при храму Светог Георгија, као једнонационална српска парохијска организација, улагањем у градњу румунске цркве Светог пророка Илије помогла је организовање румунске црквене општине. Грко-цинцарска заједница, међутим, остаје у црквеној општини Светог великомученика Георгија.

Издавањем Румуна црквена општина Светог Георгија се претвара у верско-националну институцију која има све више културно-просветну функцију. Средином XIX века, у време романтичарског препорода, оснивају се Друштво читалаштва фабричког и Певачка дружина, који се касније осамостаљују, али су њихови почеци везани за црквену општину Светог Георгија.

Пошто је васпоставио историјски амбијент за тумачење сложених појава које су се одвијале у оквирима Карловачке митрополије и изложио процес формирања новог типа парохијских црквених општина, које нису више само верске већ и економске заједнице, аутор друго поглавље (33-53) посвећује настанку цркве Светог Георгија, чијој се изградњи, као центру духовног живота, поклањала велика пажња. Првобитни храм, чији нам изглед

није познат, довршен је најкасније у току 1726. године, пре Деклараторије Карла VI од 31. марта 1727. Било је то, попут других српских цркава које су се у то време, двадесетих година XVIII века, подизале широм Баната, скромно здање саграђено од дрвета и покривено шиндром. У другој половини XVIII века те грађевине више нису одговарале својој намени и већина њих је замењена новим. У првом таласу изградње нових цркава подигнут је и храм Великомученика Георгија. Градња нове цркве започета је 1746, а завршена 1755. године. Она је била једна од најрепрезентативнијих парохијских цркава у Темишварској епархији.

Храм Светог Георгија имао је решење једнобродне основе са плитким правоугаоним певничким испустима, што је одговарало, како аутор истиче, новом архитектонском концепту, условљеном схватањима хабзбуршке верске политике, која је тражила да се спољашњост храмова свих вероисповести сведе на неколико прописаних облика. Према тим стандардним плановима подизани су, да се не би разликовали од осталих цркава, и православни храмови с издуженом једнобродном основом и звоником на западу. Схватање храма као слике макрокосмоса, са куполом на средини, сасвим је напуштено. Издужени правоугаони простор изведен је компактно, што је одговарало барокним идејама о васпитној улози Цркве, чија се намена пореди са школом, а изглед са позориштем.

На основу најранијих архивских података, забележених поводом поправки вршених на поду храма Светог Георгија, када су у неколико наврата камене плоче мењане, аутор закључује да се у нивелацији пода, која се подређује сценским схватањима литургијског ритуала, огледа сложена симболична топографија храма. Пажње је вредно и запажање да нивелација пода храма у предбароком периоду није била развијена. Тек од тридесетих и четрдесетих година XVIII века у црквеној архитектури Карловачке митрополије, под утицајем барокних схватања богослужбене праксе, прихвата се нова замисао црквеног простора, која се одражава и на нивелацију пода.

У складу са тежњом да храм буде што већих димензија, како би прихватио све већи број верника, у западном делу наоса подиже се и галерија, која у ентеријеру цркава XVIII века има сложenu функцију, још увек неповезану са црквеном музиком. Ту намену цркве добијају четрдесетих година

XIX века, када се у Српској цркви прихвата вишегласно хорско певање.

У току свог постојања црква Светог Георгија често је поправљана и неколико пута обнављана. Црквена општина није располагала довољном количином новчаних средстава за изградњу парохијских цркава, а државна администрација није хтела да оптерећује своје грађане издацима. Последица тога био је незадовољавајући квалитет градњи. Из тих разлога је одржавање храмова захтевало честе обнове и велика улагања. Поправљање храма Светог Георгија започело је двадесетак година након изградње и понављало се у честим

размацима. Ови радови умногоме су изменили првобитни изглед цркве, али је основно тело грађевине остало недирнуто.

Ентеријеру цркве Светог Георгија посвећено је следеће поглавље, *Ентеријер* (55-75). Веза која је постојала између цркве и позоришта, како је то аутор утврдио у својим ранијим радовима, није била новина барокне епохе, али су се склоност барока ка раскоши и његова спектакуларност одразиле на изглед црквеног ентеријера, у коме се тежило синтетичком повезивању у јединствену целину свих симболичних елемената храма. Временом барокно богослужење добија карактер сценске свечаности у којој учествују сви чланови верске заједнице. Аутор запажа да су за прихватање нових схватања нарочито значајне украјинске и руске богослужбене књиге у које се уводе нови обреди, непознати ранијој пракси. Нова литургијска пракса била је протумачена у деду *Книга скрижал*, наста-лом 1656. године по налогу московског патријарха Никона. Судајући по изворима, које Тимотијевић брижљиво анализира, високој црквеној јерархији и представницима конзисторијалних управа у Карло-вачкој митрополији у XVIII веку била су позната дела која су тумачила симболичну топографију храма и његов изглед.

Ентеријер храма Светог Георгија, знатно раскошније изведен од саме грађевине, по свему је одговарао барокним схватањима. У први план је истицана спољашња страна култа. Часна трпеза, ниша проскомидије и умиваоници били су урађени од камена. Дрворезбарија иконостаса је полихромирана и позлаћена. На истоветан начин изведене су певнице, тетраподи, архијерејски и Богородичин трон, мирска седала и Христов гроб, који, нажалост, нису сачувани. Током XVIII века црквени намештај је поправљан, да би се у XIX веку постепено замењивао новим, што је било условљено променом укуса и жељама појединаца. Међутим, приликом тих измена водило се рачуна о старој структури ентеријера, која је успела да буде сачувана, што показују мирски столови чији су распоред и број остали исти, упркос њиховим променама.

Другачије архитектонско решење ентеријера новоподигнутих цркава условило је и измену декоративних принципа. Говорећи о зидном сликарству у храму Светог великомученика Георгија (77-95), у коме се опажају четири фазе повезане у складну целину, настала у четири временска периода: 1764, 1775, 1848. и 1893, аутор, примењујући изванредне иконографске анализе, проучава одраз нових схватања у декоративном систему цркава Карловачке митрополије. Усвајањем искустава западноевропске уметности, постепено се напушта традиционални принцип прекривања свих зидова храма сликом. Зидну декорацију добијају само одређене површине у храму, и то претежно оне приступачне верцима у наосу. Осликавају се углавном сводови новоподигнутих барокних цркава и зидови испред певничких простора, а у складу са новим барокним богослужбеним ритуалом, одговарајућу декорацију добијају и зидови у олтарском простору, где се

најчешће осликавају нише жртвеника. Димензије слике се повећавају, она се поставља изоловано уоквирена декоративном картушом. Тако је шездесетих година XVIII века под утицајем измене симболичне топографије храма створена модерна композиција сликаног програма српске барокне цркве.

На напуштање традиционалног зидног сликарства утицао је и развој црквеног мобилијара, који заузима важно место у барокном литургијском ритуалу. У сложеном процесу украшавања црквеног ентеријера тежило се повезивању у јединствену целину свих симболичних елемената. На ту везу указује и начин сликања у храму Светог великомученика Георгија: зидно сликарство и иконостас су, како аутор истиче, изведени као једна идејна целина. Ентеријером цркве Светог Георгија доминира висока олтарска преграда са наглашеном централном вертикалом и сложеним ликовним репертоаром. Њој је посвећено пето поглавље (97-120).

Иконостас, који је још од ранохришћанских времена понео тумачење прочеља небеског Јерусалима, његова конструкциона форма и декоративни украс са својим симболичним значењем и нераскидивим односом са сликаним пољима, предмет су посебног интересовања аутора. Симболичном везом која је постојала између небеског Јерусалима и Соломоновог храма аутор, полазећи од схватања о архитектонском алегоријском језику, тумачи употребу класичних архитектонских елемената на којима дуборезбари цркве Светог Георгија заснивају основну архитектонску конструкцију. Олтарска преграда у храму Светог Георгија, настала последњих година владавине митрополита Павла Ненадовића, припада групи раних барокних иконостаса у Карловачкој митрополији и везује се за сликарски опус Николе Нешковића. Идејни програм, како аутор наглашава, ослања се и углавном следи узор и решења изнађена раније и прихватана у Митрополији током последње две деценије. Престоне иконе *Богородице са Христом* и *Исус Христос*, икона *Христов нерукотворени образ*, коју Нешковић, угледајући се на руску и украјинску традицију, смешта изнад царских двери, својим сликарским поступком и иконографијом не следе најдоследније уходана решења. Сцене са сокла *Пророк Илија приноси жртву на Кармелу* и *Мојсије подиже змију у пустињи*, нису често сликане у српском ранобарокном сликарству и представљају ретке познате примере.

Врлине српске културне традиције прате многе особености; једна од њих, која сеже до најранијих времена, јавља се, наравно, и на иконостасу цркве Светог Георгија. Реч је о прожимању ликовне представе и писаног знака (о хармонији идеје и слике), интелектуалној и стваралачкој потреби зачетој још у крилу средњовековне духовности. Барокни иконостас, како истиче аутор, „у својој идејној структури није дефинисан само сликом и њеном морфологијом. Слика је његов основни део, али се она мислено открива тек кроз реч, литургијску и проповедничку”.

У токовима стварања наше националне посебности и развијене историјске свести, за српски историзам, који је започео у раздобљу барока и који се чврсто ослањао на духовно стваралаштво претходних векова, значајно сведочанство и велику улогу одиграле су ризнице манастира и цркава. Ризници храма Светог Георгија, коју сачињавају прикупљене свете сасуди, остали богослужбени предмети, књиге и иконе, посвећено је шесто поглавље (121-147).

Свест о значају ризница и њиховом доприносу културној историји српског народа, навела је аутора да сачини систематски инвентар, у који уноси своја дугогодишња искуства и богата знања, допуњујући историју цркве, откривајући слојеве који сведоче о непрекинутом уметничком стваралаштву и идеји континуитета.

Црквена општина није била заокупљена само бригом о украшавању храма већ је пажњу поклањала и осталим црквеноопштинским здањима, посебно школи и црквеноопштинском дому. Ове грађевине подигнуте су поред цркве и чиниле су језгро свакодневног одвијања духовног живота парохијске заједнице.

Парохијском дому и другим здањима намењеним верском животу, њиховом смештају и симболичном значењу, аутор посвећује седмо поглавље (149-173). Познавајући структуру барокних градова Хабзбуршке монархије, у којима је спровођена идеја о идеалном граду, у чији центар се постављају здања којима је изражена снага апсолутистичке монархије, аутор и црквеноопштинска здања темишварског предграђа Фабрика сагледава у оквиру тих идејних основа, доказујући да и она исказују „идеју о идеалном христијанополису, микрокосмичкој урбаној структури којом једна православна и српска верска заједница потврђује своје место у оквирима иноверне Хабзбуршке монархије”. Иначе, како аутор истиче, православне цркве и црквеноопштинске зграде подижу се у центру, само у оним местима у којима је православно становништво било у већини.

Током времена, условљене променом укуса и жељама појединаца, јављале су се тежње да се ове грађевине замене новим и репрезентативнијим, али се водило рачуна да се у основи сачува стара урбана структура. Пример таквих настојања је споменик у центру фабричког трга, иодигнут заслугом Стојше Спасојевића, који су верници, сматрајући га симболом своје заједнице, брижљиво чували и одржавали.

У закључку (175-181) аутор наглашава своје намере да кроз историју храма Светог Георгија проучи развој српске уметности на подручју некадашње Карловачке митрополије и да утврди однос уметности, с једне стране, и историјских и друштвених чинилаца, с друге, у контексту који је наметала Црква.

Резимирајући своја размишљања, аутор закључује да представници црквене општине Светог Георгија нису стварали посебне идејне програме, већ су понављали или варирали решења раније

изнађена у епископским наруџбинама. Саборна црква Темишварске епархије, истиче аутор, била је за храм Светог Георгија узор уређење ентеријера и сликаног програма, а такође и регулисања богослужбене праксе.

Када су се наручивале иконе, посебно поштовање исказивано је светом Георгију, патрону храма и заштитнику целокупне верске заједнице. Истакнуто место је дато и Богородици, чије су иконе својом бројношћу надмашивале оне с Христовим ликом. Прослављање Богородице у XVIII веку било је у складу с учењем о безгрешном зачећу, њеном небеском статусу и посредничкој улози коју је имала у спасењу људског рода.

Тумачећи понашање црквене општине, аутор закључује да је оно било условљено наменом коју је уметност добила у оквиру званичног верског програма. „Ликовно дело је пре свега било UPLI-TAS PICTURA које је на једноставан и довољно јасан начин могло свим члановима верске заједнице да искаже основне ставове догматско-доктринарних и морализаторско-дидактичних учења“. Занемаривши свесно проблеме стилских промена у српском сликарству XVIII века, М. Тимотијевић је своју књигу посветио одразу идеја у уметности. За поимање суштине проблема заиста је и примерена не толико стилска анализа, колико тумачење идејно-политичких мотива.

У историји проучавања српске уметности, која је настајала у пространим областима некадашње Карловачке митрополије, споменици Темишварске епархије, који сведоче о дуготрајном присуству Срба на просторима Тамишког Баната, остали су на маргинама интересовања досадашњих истраживача. Површно и фрагментарно познавање уметничких остварења тога периода последица је свакако и ове чињенице. Изучавање споменика који су бројем и квалитетом обележили ову епоху сигуран је пут не само ка њиховом тумачењу већ и ка расветљавању друштвено-политичких и културних прилика у којима је ова уметност настајала. Даровити и амбициозни истраживачи савесно припремљеним и луксузно опремљеним публикацијама посвећеним изучавању уметничког наслеђа на подручју некадашње Карловачке митрополије сведоче о пажњи коју најистакнутији споменици већ уживају. С друге стране, остале су неисписане странице о градитељском полету, систематски подстицаном верским реформама карловачких митрополита, на просторима Тамишког Баната, који је својим креативним донетима обезбедио место у антологији српске уметности XVIII века. Књиге које су се у последње време појавиле, један су од првих покушаја да се правац научних интересовања усмери и ка знаменитостима насталим на просторима северног Баната. Количина података која је ту о појединим споменицима прикупљена и све оно што је још накнадно стрпљивим радом бројних историчара уметности и бројних истраживача утврђено, нису пружали уверење да ће се у догледно време појавити монографија о нашим црквама насталим у Тамишком Банату. Међутим, то се ипак

десило са појавом књиге Мирослава Тимотијевића.

Свестрано сагледана, кроз историју цркве Светог Георгија, наша уметност на подручју Карловачке митрополије током XVIII века оцењена је оком искусног истраживача. Вредности и мане сликарства, жеље наручиоца, укус епохе, напредна градска средина, дали су печат храму Светог Георгија и подстакли М. Тимотијевића на огроман труд. Резултат је ванредно значајан допринос развоју историје уметности. Своје закључке аутор гради на познавању огромног материјала, било да о њему расправља, било да га презентује кроз научни апарат. Такав методолошки приступ проблему нужан је услов за проницање у праву суштину појава и њихово тумачење. Покрећући на размишљање о основним схватањима развоја српске уметности XVIII века, ова монографија представља обогаћење у области чињеница, у дубини сагледавања времена и дела и остаје пример сложених методолошких поступака које је остварио М. Тимотијевић.

Мирослава Костић

ТРИ МОНОГРАФИЈЕ О СРПСКИМ АРХИТЕКТИМА НОВИЈЕГ ДОБА

(*Александар Кадјевић*, МОМИР КОРУНОВИЋ, Београд 1996, стр. 164, 99 црно-белих фотографија, резиме на француском; *Марина Ђурђевић*, ПЕТАР И БРАНКО КРСТИЋ, Београд 1996, стр. 95, 73 црно-белих фотографија, резиме на француском; *Марта Вукотић*, МОМЧИЛО БЕЛОБРК, Београд 1996, стр. 68, 30 црно - белих фотографија, резиме на француском)

Републички завод за заштиту споменика културе и Музеј науке и технике - Музеј архитектуре покренули су недавно значајну едицију *Српски архитекти новијег доба - градитељи и дела*, чији је циљ објављивање монографија о угледним српским архитектима. У време када су књиге из архитектуре постале права реткост, издавање студија из области нашег новијег градитељства представља прави подухват за покретаче ове серије, а, с друге стране, појава оваквих књига је и својеврстан културни догађај. Новија српска архитектура је до сада била веома ретко предмет опсежнијих истраживања, као и систематских историографских сагледавања значајних појава, чије су основне карактеристике обележиле њен развој. Скромна литература из ове области своди се углавном на опште прегледе основних токова српске архитектуре прве половине XX века, док су градитељски опуси појединих аутора врло ретко били предмет озбиљнијих изучавања. Ако пођемо од чињенице да су монографске студије посвећене појединим

ауторима основа за боље сагледавање и разумевање новије српске архитектуре, једног раздобља коме је у историографији поклоњена много мања пажња него што оно стварно заслужује, онда је објављивање овакве врсте студија од огромног значаја. Поред потпунијег сагледавања делатности значајног броја архитеката, чији је рад дубоко обележио поједине периоде, монографије доприносе афирмацији и бољем упознавању основних токова развоја нашег новијег градитељства, а уједно представљају и темељ за даља истраживања у циљу тражења одговора на многа сложена питања везана за различите уметничке појаве.

Ретке и врло корисне студије настале као резултат дугогодишњих истраживања обимне грађе и документације, садрже приказ целовитог лика градитеља, обухватајући увид у њихов целокупан рад, кроз преглед и анализу изведених и неизведених пројеката. Најбољу дефиницију суштине и полазне основе публикација из серије *Српски архитекти новијег доба - градитељи и дела* дао је један од уредника, академик Војислав Кораћ, у уводном тексту: „У замишљеном низу монографија, који започиње овом књигом, тежиште треба да буде на делима. Личности архитеката и њиховим животним путевима биће указана пажња у складу са оствареним делом. Посебно ће се настојати да се узме у обзир образовање градитеља, његов укупан рад у струци, као и најшире друштвене околности, од материјалних до културних, у коме се остварују дела. Био би то пут ка разумевању и разјашњавању и праваца и особених појава у архитектури.“

Прве три књиге посвећене архитектурама Момиру Коруновићу, Петру и Бранку Крстићу и Момчилу Белобрку, поред сасвим разумљивих особености у аналитичком приступу и структури текста, садрже неке опште карактеристике које треба поменути на почетку овог приказа.

Вишегодишњи научноистраживачки рад заснован на сачуваној документацији и грађи представља полазну основу за опширан, целовит и научним апаратом документован преглед целокупног опуса знаменитих српских архитеката XX века. Као савесни истраживачи, аутори ових монографија су обиман материјал изложили систематично и прегледно, опредељујући се за хронолошко праћење рада архитеката, што је у овој врсти студија, сасвим сигурно, најцелиходнија форма. Прикупљањем, анализом и проучавањем различитих извора, као и сажимањем резултата систематских изучавања, сачињен је детаљно обрађен и прегледан приказ обимног дела архитеката.

Окосицу ових студија чине анализе најзначајнијих реализованих и нереализованих пројеката. Пројектантски рад праћен упоредо са биографским подацима који : су битно одредили њихов рад, обухвата поред исцрпне стилске анализе објеката опис читавог тока изградње, од идеје о подизању, преко расписивања конкурса, услова наручилаца, приспелих радова и резултата, уз посебан осврт на пројекте појединих архитеката, до коначне реализације. Поред детаљне, сажете и свеобухватне

анализе радова, аутори су покушали да протумаче све дилеме стваралаштва кроз које су пролазили Момир Коруновић, Петар и Бранко Крстић и Момчило Белобрк, у тежњи да пронађу не само одговарајућа решења за своје идеје већ и склад са захтевима наручилаца.

Добра изученост грађевина утемељена на различитим изворима, обухвата избор најрепрезентативнијих примера који су својим стилским, естетским, конструкционим и функционалним карактеристикама значајно обележили поједине периоде њиховог развоја, као и целокупан стваралачки опус. Исцрпне анализе најзначајнијих пројеката дате су у ширем друштвеном контексту средине у којој су градитељи стварали, чије су основне карактеристике послужиле као оквир за потпуније тумачење пројектантског рада. На темељу анализе појединих остварења, њихових заједничких карактеристика и разлика, успостављена је целовита представа о суштинским одликама архитектонског израза М. Коруновића, П. и Б. Крстића и М. Белобрка, као и обликовног речника у ширем контексту развоја новије српске архитектуре. Упоредо са детаљним приказом најрепрезентативнијих остварења, аутори су обухватили широку и разноврсну проблематику, посматрајући критички њихов рад у различитим областима, да би што потпуније протумачили целокупно дело градитеља. Реконструкцијом догађаја, свеобухватним, прегледним и аналитичним тумачењем и разумевањем појединих проблема, аутори монографија посвећених М. Коруновићу, П. и Б. Крстићу и М. Белобрку успели су да створе озбиљне, научно утемељене и критички писане студије. Пажљивим односом према архитектури, синтетичким повезивањем и утврђивањем разноврсних веза, А. Кадијевић, М. Ђурђевић и М. Вукотић су успели да обиман материјал изложе на стручан, али читаоцу разумљив и приступачан начин, осветљавајући кроз делатност архитеката једну значајну епоху у развоју новије српске архитектуре.

Исцрпне анализе обогаћене су добро изабраним цртежима, скицама, плановима и фотографијама. Пажљиво сређене илустрације које прате текст допуњава цео приказ, чинећи компактну целину са детаљним описима. Што се тиче техничке опреме књига, која је на врло завидном нивоу, изабрано је најбоље решење за публикације овакве врсте. Као и посебно значајан и користан сегмент детаљних монографских студија треба истаћи најпотпунији до сада објављен каталог радова који садржи: годину пројектовања, годину изградње, локацију, податке о сачуваним објектима, изворе и литературу.

Прва монографија посвећена је архитектурама Момиру Коруновићу, најизразитијем представнику романтичарског смера у српској архитектури између два светска рата. Књига садржи пет поглавља: 1. *Увод и историографија*, 2. *Школовање, први радио-ви, војевање (1890-1918)*, 3. *Златно доба (1918-1944)*, 4. *Позне године (1944-1969)* и 5. *Закључак*.

У сажетом уводу дат је детаљан осврт на историографске прегледе наше новије архитектуре и текстове о М. Коруновићу. А. Кадијевић је у уводном делу посебно нагласио дугогодишње погрешно тумачење Коруновићевог стваралаштва и неправедно занемаривање његовог стварног значаја у новијој архитектури, критички анализирајући у коликој мери су поједини написи допринели оцени и вредновању његовог дела.

Студиозне анализе реализованих и нереализованих пројеката, које представљају полазну основу у дефинисању особеног архитектонског израза, садрже: детаљно праћење изградње објекта од идеје до реализације, стилску анализу, анализу просторног обликовања и тумачење основних идеја аутора, уз оцену њихових вредности у контексту целокупног Коруновићевог градитељског опуса.

Прву фазу у стваралачком раду Момира Коруновића аутор монографије дефинише као период сазревања, када је мање градио, а више маштао и сањарио. Уз детаљан опис прилика у Србији тога доба, А. Кадијевић описује и атмосферу на Архитектонском одсеку Техничког факултета Велике школе у Београду, као значајне факторе у формирању младог архитекте. Посебна пажња је посвећена Коруновићевим професорима на факултету (Андра Стевановић, Никола Несторовић и Бранко Таназевић), као и анализи студентских радова сачуваних у заоставштини, који сведоче о његовом рано испољеном интересовању за средњовековну архитектуру и посебно израженом таленту за цртање. Још на студијама Коруновић је испољио тежњу ка превазилажењу крутих правила архитектонског обликовања, као и тежњу ка проналажењу нових решења, нарочито у обради фасада, на којима препознајемо особениости његовог стваралачког израза, као што су: склоност ка перфорирању зидних површина, комбинација хоризонталних редова прозора са вертикалним блоковима зидног платна, различито обликовање делова фасаде итд.

У периоду од 1918. до 1944. године, који је означен као златно доба, Коруновић је остварио своје најзначајније пројекте: Пошта број 2 код Железничке станице, зграда Министарства пошта у Палмотићевој улици, храм Св. Саве у Цељу, Соколски дом „Матица“ у Београду и Сиомен-обележје на Зебрњаку. Пројектујући јавне објекте, соколске домове и вежбаонице, цркве, стамбене објекте, спомен-обележја и стадионе, Коруновић је створио самосвојно, упечатљиво градитељско дело, наглашене духовности и оригиналности. Високом професионалношћу у пројектантском раду, спремношћу на изазове и нарочито израженом стваралачком маштом, Коруновић је створио особени градитељски израз у који је унео много од романтичарске осећајности и спајања облика у необичне комбинације. Романтичар у души, он је „трагао за коренима националног градитељског наслеђа и народног неимарства.“

Пројектујући грађевине које се издвајају из времена и амбијента у коме су настале, Коруновић није стереотипно понављао традиционалне узор,

већ је често тежио да споји две историјске епохе средњи и нови век. У многим пројектима он је трагао за синтезом савременог уметничког стила, какав је експресионизам, и средњовековног градитељског наслеђа. Уметност експресионизма била је блиска Коруновићу првенствено због традиционалних романтичарских елемената и доминантног унутрашњег порива ствараоца. Његово опредељење за експресионизам било је, према А. Кадијевићу, од огромне важности, првенствено због тога што му је омогућило да се „отргне од традиционализма и приближи модерном архитектонском изразу.“

Као најзначајнији аутор у српском црквеном градитељству XX века, Коруновић је остварио оригиналан стил, који је у себи на успешан начин сједињавао мотиве преузете из средњовековне прошлости и особене елемете произашле из његовог креативног и маштовитог стваралачког процеса. А. Кадијевић, оцењујући на крају целокупан стваралачки опус најоригиналнијег представника романтизма у српској архитектури, закључује да Коруновићево дело има наглашену машту, дух и умеће, помоћу којих је он успео да узор из прошлости претвори у нове, оригиналне архитектонске облике. „Својом модернизованом варијантом „моравског српског“ стила, он је архитектуру националног српског смера у међуратном периоду обогатио најоригиналнијим и несумњиво највреднијим градитељским остварењима.“

Друга књига у едицији *Српски архитекти новијег доба*, монографија посвећена архитектима Петру и Бранку Крстићу, подељена је на три поглавља: 1. *Увод*, 2. *Дело архитектата Петра и Бранка Крстића* и 3. *Закључак*.

Централна тема овога рада је четврта деценија XX века, оцењена као најплодније раздобље у пројектантском опусу Петра и Бранка Крстића, када су настала њихова најзначајнија дела. Кроз анализу стилских карактеристика, сличности и разлика конкретних пројеката, аутор текста М. Ђурђевић покушава да, разграничавајући шта су били уобичајени обликовни елементи за београдске модернисте, а шта мотиви карактеристични за њихови особени стваралачки израз, дефинише специфичности архитектонског обликовања браће Крстић. Настанак објекта је праћен од идеје до коначне реализације, уз детаљан опис свих измена пројеката у току градње, чиме је осветљен значајан сегмент стваралачког процеса, који у себи сажима све дилеме кроз које пролази аутор у остваривању постављеног задатка.

Као истакнути ствараоци међуратне српске архитектуре, Петар и Бранко Крстић су се подједнако добро сналазили пројектујући у модерном, српско-византијском и академском стилу, што само доказује њихову флексибилност да задовоље укусу инвеститора. И поред заједничког рада, М. Ђурђевић уочава њихове разлике у карактеру, интересовањима и сензибилитету. Свестраност Бранка Крстића, који је поред архитектуре показивао наклоност и према сликарству, скулптури, музици

и филозофији, наводи на претпоставку да је он имао више удела у уметничком обликовању, док је Петар више био задужен за техничку страну пројекта, као и за контакте с инвеститорима и извођачима.

Прве две године пројектантског рада Петара и Бранка Крстића биле су обележене учешћем на конкурсима, где су својим пројектима у српско-византијском стилу постизали запажене успехе освајањем неке од награда или откупом пројекта. Од 1927. до 1930. године браћа Крстић трагају за индивидуалним стваралачким изразом, одвајајући се од српско-византијског и академског стила. Стамбени објекти на којима су испољили потпуну слободу и креативност архитектонског обликовања, њихова су најбоља и најоригиналнија решења у модерном стилу, а уједно и најзначајнији допринос модерној архитектури између два светска рата. У области стамбене архитектуре, по занимљивости решења посебно се издвајају вила професора Томића у Ужичкој број 16, која као један од најзначајнијих објеката у целокупном опусу представља одраз зреле фазе у модернистичком развоју браће Крстић, стамбена зграда Јосифа Шојата у Бранковој улици број 14, која „по чистоти остварене идеје означава врхунац развоја модернистичког става браће Крстић” и вила Олге Лазић на Сењаку, означена не само као значајан објекат у њиховом стваралаштву већ и као антологијско дело у развоју српске модерне архитектуре, што се односи и на друга два наведена објекта.

Архитектонски пут Петра и Бранка Крстића, веома сличан путу њихових савременика, одређен друштвено-политичким приликама, осликава тенденције српске модерне архитектуре у периоду између два светска рата. Поред општих карактеристика, њихови објекти су специфична и јединствена појава у историји српског градитељства по „необичном ликовном склопу који превазилази оквире чисте архитектуре.” Складне композиције представљају синтезу архитектонских елемената, скулптуре, рељефа и уметнички обрађених детаља. „При том, с посебном пажњом осмишљена улазна партија чини најособенији и најлакше препознатљив елемент обликовног речника браће Крстић. Без обзира на стилско опредељење, крајњи смисао који су Крстићи уложили у обликовање архитектонске форме били су монументалност и хармонија облика у простору.”

Мало је архитеката у историји српске архитектуре који се, као Петар и Бранко Крстић, могу назвати архитектурама Београда. Скоро целокупан градитељски опус везали су за град у коме су провели читав живот. Аграрна банка, црква Св. Марка и Игуманова палата постале су у архитектонском и урбанистичком смислу значајне и препознатљиве реперне тачке, које су у великој мери одредиле визуру ужег центра града.

На основу пажљиве анализе целокупног градитељског дела, М. Ђурђевић закључује да „оно што објекте браће Крстић чини јединственом појавом у историји српске архитектуре јесте њихова умет-

нички обликована форма која, без обзира на стилско обележје, пружа утисак искрене проживљености и снажне индивидуалности.”

Трећа монографија, посвећена животу и раду архитекте Момчила Белобрка, садржи четири поглавља: 1. *Биографски подаци*, 2. *Пројекти из студентских дана (1927-1930)*, 3. *Време стручног усавршавања - приватни биро Ђуре Борошића (1930-1933)* и 4. *Период Белобркове самосталне делатности*.

Расветљавајући околности под којима се Белобрк определио за архитектуру, М. Вукотић нарочиту пажњу посвећује његовом школовању на Техничком факултету у Београду. Поред анализе пројеката из студентских дана, посебан осврт је дат на дипломску изложбу М. Белобрка у оквиру изложбе студената архитектуре Техничког факултета.

Као значајан период означен је почетак његовог професионалног ангажмана у пројектантском бироу архитекте Ђуре Борошића, који је међу првима организовао архитектонски биро на савременој основи. Белобрк се определио за приватни биро где је слобода стваралаштва била много већа него у државној служби. Анализирајући пројекте које је израдио у бироу Ђ. Борошића, М. Вукотић закључује да су конкурсни радови на почетку каријере М. Белобрка били значајни за његову стручну афирмацију, показавши да је он био увек спреман да одговори на захтеве инвеститора, пројектујући у модерном стилу.

Да би се боље сагледао целокупан Белобрков стваралачки опус, М. Вукотић је у посебним поглављима анализирао три групе његових активности: област пројектовања и грађења, педагошки рад и рад на интеграцији уметности и архитектуре. Област пројектовања и грађења јасно је подељена на две фазе рада: период између два светска рата 1930-1940. године, обележен стамбеним објектима и поратни период, од 1945. године до краја живота, обележен адаптацијама, изградњом и реконструкцијама јавних објеката.

Прави садржај Белобрковом градитељству дала је стамбена архитектура, као најбројнији и најзначајнији сегмент пројектантског рада. Његова архитектура је безорнаментална, лишена детаља, чиста, а стамбени објекти грађени су на принципима европског кубизма и пуризма. Ако и има орнамената, они су прочишћени, кубистички схваћени и интерпретирани. Остајући до краја веран модерном стилу, у његовим делима блиским архитектонском језику Миладина Прљевића и Бранислава Маринковића, нема ексцентричности и помодности, већ одмерене озбиљности. „Белобркови стамбени објекти рационално дефинишу простор. Архитектонско дело, зграда, делује оним што у ствари јесте: пластичним телом реализованим у простору. Белобркови стамбени објекти су прегледни, чисти и јасни.”

Специфичност његових грађевина је да су потписиване попут сликарског платна, што је обезбедило један посебан вид комуникације између

пролазника-посматрача и његових дела. Нарочиту пажњу Белобрк је поклањао главним улазним вратима, као и финој занатској обради великих стаклених портала у белом металу, надгледајући увек у браварској радионици реализацију својих идеја.

М. Белобрк је био градитељ Београда у правом смислу речи. Велики број стамбених објеката у ужем центру града дубоко је обележио не само архитектонско-урбанистичку визуру Београда већ и изглед појединих улица: Проте Матеје, Светог Саве, Његошеве, Француске итд.

Поратни период био је обележен адаптацијом позоришта и позоришних ентеријера наглашене топлоте и привлачности. У периоду од 1945-1977. године адаптирао је зграду „Мањежа“ за Југословенско драмско позориште, радио позориште „Бошко Буха“, Београдско драмско позориште, Дом омладине, биоскоп Културног центра, и адаптирао јавне објекте широм бивше Југославије (Мостар, Тузла, Приштина, Ниш...).

Руковођен увек јасним идејама о начину пројектовања, тежио је, стварајући особени ликовни израз, да своје објекте складно уклопи у већ постојећу урбану слику простора. На основу сагледавања целокупног стваралачког опуса, аутор монографије М. Вукотић закључује да „полазећи од свих могућих стилских опредељења, Белобрк остаје увек доследан осећању за чисте савремене архитектонске форме.“

Монографије посвећене Момиру Коруновићу, Петру и Бранку Крстићу и Момчилу Белобрку занимљиве су и значајне књиге о новијој српској архитектури. Значајки постављеном, обрађеном и изложеном проблематиком, аутори студија нам откривају ствараоце различитих поетика и стилских опредељења, који су дали значајан допринос развоју новије архитектуре, дубоко одредивши њену историју. Ови сажети прегледи вредних тема из области нашег архитектонског наслеђа, засновани на озбиљном проучавању градитељског дела архитеката, по свом вишеслојном значају превазилазе домен историографије. Студиозним и комплексним прегледом стваралачког опуса, монографије посвећене М. Коруновићу, П. и Б. Крстићу и М. Белобрку превазилазе до сада објављене написе. Јасноћом приступа, аутори монографија су успели да кроз стваралаштво значајних градитеља XX века сагледају не само њихов однос према архитектури већ и шири контекст друштвених и културних прилика средине у којој су дела настала. Реализовани и нереализовани пројекти не расветљавају само њихов целокупан опус већ и различите правце развоја новије српске архитектуре, коју одликује хетерогеност различитих стилова, од академског начина обликовања, романтичарске тежње ка стварању националног стила, до модерне архитектуре. Осим што представљају значајан прилог проучавању српске архитектуре XX века, важност ових студија је условљена и темом коју обрађују. Као једне од ретких научних синтеза на овом нивоу, монографије попуњавају празнину у српској

уметничкој историографији, дајући значајан прилог слабо развијеној архитектонској литератури. С обзиром на недовољну истраженост новије српске архитектуре и недостатак монографија посвећених појединим ауторима, као и постојања потребе за студијама овакве врсте, као полазне основе за даља истраживања, значај покретања едиције *Српски архитекти новијег доба - градитељи и дела* је од огромне важности.

У тренутку када је готово немогуће потпуније анализирати значајније теме у развоју новије српске архитектуре, због недовољне истражености одређених периода и градитељског опуса појединих аутора, ове аналитичке и свеобухватне студије отварају низ нових проблема, покрећу значајна питања и представљају основу за даља истраживања и улажење у комплекснија питања српске архитектуре XX века. Поред основе за опсежнија изучавања, надамо се да ће монографије посвећене М. Коруновићу, П. и Б. Крстићу и М. Белобрку бити подстицај стручњацима да крену у проучавање, приказивање и расветљавање сложене проблематике развоја српске новије архитектуре.

Постојање књига овакве врсте, које садрже веома интересантан и за даља изучавања значајан материјал обрађен на критички и темељан начин, помаже бољем сагледавању вредности дела појединих аутора, а самим тим и реалнијој оцени, заснованој на научним чињеницама, њиховог стварног места у историји наше новије архитектуре. До сада објављене монографије посвећене знаменитим српским архитектима у великој мери рехабилитују њихово дуго година занемарено и оспоравано дело. Осим што доприносе бољем сагледавању ствара-лачког опуса Коруновића, браће Крстић и Белобрка, ове аналитичке студије су омогућиле да, кроз вредновање конкретних остварења и њиховог целокупног доприноса нашем градитељству, значајни прегасоци добију у новијој историји српске архитектуре место какво заслужују. Сва четири аутора су на особен начин оставила дубок траг у развоју српске архитектуре XX века. Коруновић је оцењен као зачетник наше постмодерне архитектуре. Његова архитектура је стекла следбенике у осмој и деветој деценији нашега века, антиципирајући време у коме су преовладавали индивидуалност стваралаца и њихов креативни однос према прошлости. Модернистички пројекти Петра и Бранка Крстића „осим тога што припадају кругу најзначајнијих остварења савременог архитектонског израза у српској архитектури, снагом својих идеја најављују дела знатно афирмисанијих савременика.“ „Гаража“ у Улици Лоле Рибара број 6-8 из 1938. године Момчила Белобрка, оцењена као антологијски пример модерне архитектуре између два светска рата, извршила је врло снажан утицај на читаву генерацију послератних архитеката.

Неопходност и значај објављивања књига овакве врсте не исцрпљују се до сада изнетим оценама већ се могу посматрати и у ширем контексту. Монографије посвећене знаменитим архитектима не задовољавају само истраживаче и пуку

радозналост свих оних који желе поближе да упознају градитељску традицију већ и стручњаке који се озбиљније баве наслеђем. Надамо се да ће боље познавање градитељског наслеђа, чему доприносе прегледи стваралачких опуса градитеља који су својим делима обележили визуру Београда, омогућити нов однос према архитектури, развити свест о њеном значају и вредности, чиме ће се спречити све учесталије уништавање старог Београда.

Резултати научноистраживачког рада доприносе бољем вредновању не само целокупног дела појединих аутора већ и конкретних остварења, стварајући научно засноване аргументе и критеријуме за њихову заштиту. У тренутку када се руше стара здања, када надоградњом већ постојећих кућа, бесправном градњом и изградњом стаклених кула без идентитета, Београд постаје готово хаотично градилиште, надамо се да ће ове књиге, указујући на један потпуно другачији однос према градитељству, покренути свест о томе да се један град мора плански изграђивати. Монографије посвећене М. Корунувићу, П. и Б. Крстићу и М. Белобрку подстицај су и поука стручној и културној јавности о неопходности стварања новог односа према граду, где мотив добре архитектуре надвладава силу новца и уских интереса.

Постојање оваквих књига је од огромне важности, јер оне осим расветљавања целокупне делатности аутора и значајних токова у нашој новијој архитектури служе и као путоказ свима онима који се баве пројектовањем. Корунувић, Крстићи и Белобрк својим односом према архитектури, креативном приступу сваком проблему и неговањем истанчаног укуса за форму и естетику обликовања, могу послужити као узор младим ствараоцима. У времену када су архитектура и однос према њој почели да се срзавају, када је изгубљен критеријум о томе шта се и како гради, општи принцип на којима је почивало стваралаштво ових значајних представника српске архитектуре XX века треба да буду полазна основа у тражењу бољег односа према архитектури као вештини која обликује простор у коме живимо.

Надамо се да ће ови целовити прегледи обрађени на компетентан, аналитичан, систематичан и стручан начин, скренути пажњу стручне и шире јавности на значајне ствараоце, који су својим креативним радом обележили једно важно раздобље новије српске архитектуре.

Снежана Тошева

Лектор

БРАНИСЛАВА МАРКОВИЋ

Преводац

ЗОРИЦА ХАЦИ-ВИДОЈКОВИЋ

Графичко обликовање

ДРАГОМИР ТОДОРОВИЋ

Технички уредник

ТОДЕ РАПАИЋ

Коректор

БРАНИСЛАВА МАРКОВИЋ

Издавач

РЕПУБЛИЧКИ ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ

СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ БЕОГРАД,

Божидара Ације 11

*Штампање ове публикације омогућило је
Министарство културе Републике Србије.*

Штампа

ПОЛИГРАФ, Београд

Тираж

600 примерака