



ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

# **Matica srpska journal for fine arts**

## **46**

Editorial board

ALEKSANDAR KADIJEVIĆ, editor-in-chief  
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

KOKAN GRČEV  
(Eastern Mediterranean University of Famagusta – Department of Architecture)

MIODRAG MARKOVIĆ  
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

LIDIJA MERENIK  
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

IVAN STEVOVIĆ  
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

RUDOLF KLEIN  
(Szent István University, Budapest)

BISSERA PENTCHEVA  
(Stanford University, USA)

ALEKSANDAR IGNJATOVIĆ  
(University of Belgrade – Faculty of Architecture)

SRĐAN MARKOVIĆ  
(University of Nish – Faculty of Arts)

DRAGAN DAMJANOVIĆ  
(University of Zagreb – Faculty of Philosophy)

NOVI SAD  
2018

# **Зборник Матице српске за ликовне уметности**

## **46**

Уредништво

**АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ**, главни и одговорни уредник  
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

**КОКАН ГРЧЕВ**

(Источномедитерански универзитет Фамагуста – Одељење архитектуре)

**МИОДРАГ МАРКОВИЋ**

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

**ЛИДИЈА МЕРЕНИК**

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

**ИВАН СТЕВОВИЋ**

(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

**РУДОЛФ КЛАЈН**

(Универзитет Сент Иштван, Будимпешта)

**БИСЕРА ПЕНЧЕВА**

(Универзитет Стенфорд, САД)

**АЛЕКСАНДАР ИГЊАТОВИЋ**

(Универзитет у Београду – Архитектонски факултет)

**СРЂАН МАРКОВИЋ**

(Универзитет у Нишу – Факултет уметности)

**ДРАГАН ДАМЈАНОВИЋ**

(Свеучилиште у Загребу – Филозофски факултет)

НОВИ САД

2018

МАТИЦА СРПСКА  
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA  
Department of Fine Arts

ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ МАТИЦЕ СРПСКЕ је покренут 1963. године као научни часопис Одељења за ликовне уметности Матице српске у Новом Саду. У њему се објављују радови из историје српске и југословенске, али и светске уметности средњовековног, нововековног и модерног раздобља. Отворен је и за расправе из музеологије, херитологије, студија визуелне културе и теорије ликовних уметности. Међународна редакција прихвата само необјављене чланке који у истоветном облику не могу бити понуђени другом издавачу. За све научне радове објављене у часопису редакција из круга угледних домаћих и страних научника обезбеђује најмање две независне рецензије.

Чланци, расправе и прилози имају сажетке, кључне речи, резимее на страним језицима по избору аутора и УДК број по међународној библиотечној класификацији. Часопис излази редовно једанпут годишње у обиму до 50 ауторских табака. Сваки број садржи именски и географски регистар, а доспева разменом у око 100 светских библиотека.

Изражење часописа финансијски помажу Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Покрајински секретаријат за културу и информисање Аутономне Покрајине Војводине. Индексиран је на ЕРИХПЛУС и ЕСЦИ Томпсон Ројтерс листама међународних научних часописа.

Бесплатан приступ интернет издању часописа у ПДФ формату омогућен је на сајту: <http://www.maticasrpska.org.rs/en/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-likovne-umetnosti/>

MATICA SRPSKA JOURNAL FOR FINE ARTS was founded in 1963 as the journal of the Department of Fine Arts of the Matica srpska in Novi Sad. It publishes papers related to the history of Serbian and Yugoslav art, as well as art heritage from medieval, New Age and modern periods from all parts of the world. It also welcomes discussions in the field of museology, heritology, studies of visual culture and theory of fine arts. The journal accepts only previously unpublished papers which cannot be simultaneously offered in the same form to another publisher. All articles will be subject to double-blind peer reviewing, given by prominent Serbian or foreign scholars.

Articles, discussions and contributions should include abstracts, keywords, summaries in a foreign language of choice of the respective authors, as well as a UDC by International Library Classification. The journal is published annually in up to 50 sheets of copyright. Each issue contains a name and geographic index and is distributed through exchange to close to 100 libraries worldwide.

The Journal is financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and Provincial Secretariat of Culture and Information of the Autonomous Province of Vojvodina. The publication of the journal is financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and the Provincial Secretariat for Culture and Public Information of the Autonomous Province of Vojvodina. It is indexed in ERIHPLUS and ESCI Thompson Reuters lists of international scientific journals.

Free access to the online edition of the journal in PDF format at the following website: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-likovne-umetnosti/>



## САДРЖАЈ – CONTENTS

### ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Anđela Đ. Gavrilović, THE REPRESENTATION OF THE CHERUB IN THE NARTHEX OF THE DEČANI MONASTERY ABOVE THE PORTAL LEADING TO THE NAVE. CONTRIBUTION TO THE RESEARCH OF THE ICONOGRAPHY AND MEANING OF THE CHERUB IN SERBIAN MEDIEVAL ART  
Анђела Ђ. Гавриловић, ПРЕДСТАВА ХЕРУВИМА У ПРИПРАТИ ДЕЧАНА НАД УЛАЗОМ У НАОС. ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ИКОНОГРАФИЈЕ И ЗНАЧЕЊА ХЕРУВИМА У СРПСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ УМЕТНОСТИ ..... 13
2. Јелена З. Павличић, *COPIE CONFORME* – КОПИЈЕ ФРЕСАКА У ПРАКСИ ЗАШТИТЕ СПОМЕНИЧКОГ НАСЛЕЂА. ПРИМЕР КОПИЈА ИЗ ЦРКВЕ БОГОРОДИЦЕ ЉЕВИШКЕ У ПРИЗРЕНУ  
Jelena Z. Pavličić, *COPIE CONFORME* – COPIES OF FRESCOES IN THE PRACTICE OF HERITAGE PROTECTION. AN EXAMPLE OF COPIES FROM THE CHURCH OF THE HOLY VIRGIN OF LJEVIŠ IN PRIZREN ..... 35
3. Ангелина Р. Милосављевић, ПОРЕКЛО И ПРИРОДА УМЕТНИЧКОГ СТВАРАЊА У *ИДЕЈИ* ФЕДЕРИКА ЦУКАРИЈА  
Angelina R. Milosavljević, THE ORIGIN AND THE NATURE OF ARTISTIC CREATION IN FEDERICO ZUCCARI'S *IDEA* ..... 53
4. Милица Џ. Цицмил, PORTRAIT OF GIACINTA ORSINI BONCOMPAGNI LUDOVISI: MINIATURE WORLD OF ARCADIA  
Милица Ж. Цицмил, ПОРТРЕТ ЂАЧИНТЕ ОРСИНИ БОНКОМПАЊИ ЛУДОВИЗИ: АРКАДИЈА У МАЛОМ ..... 65
5. Марина Љ. Матић, БАРОКНА ХИЈЕРОТОПИЈА ВЕЛИКЕ ЦРКВЕ МАНАСТИРА САВИНА: САКРАЛНА РЕТОРИКА И ИДЕНТИТЕТ  
Marina Lj. Matić, BAROQUE HIEROTOPY OF THE SAVINA MONASTERY GREAT CHURCH: SACRAL RHETORIC AND IDENTITY ..... 75
6. Svetlana V. Milinković, THE REPUBLIC SQUARE – GENESIS OF THE CONSTRUCTION OF PUBLIC CITY SPACE  
Светлана В. Милинковић, ТРГ РЕПУБЛИКЕ – ГЕНЕЗА УОБЛИЧАВАЊА ЈАВНОГ ГРАДСКОГ ПРОСТОРА ..... 93

|  |     |
|--|-----|
| 7. Бранко М. Чоловић, ЦРКВА УСПЕЊА БОГОРОДИЦЕ У ДРНИШУ ПРИМЈЕР ВИШЕСТРУКЕ ИСТОРИЗАЦИЈЕ<br>Branko M. Čolović, CHURCH OF THE ASSUMPTION OF THE BLESSED VIRGIN IN DRNIŠ AN EXAMPLE OF MULTIPLE HISTORIZATION  | 109 |
| 8. Александар М. Игњатовић, ИСПРЕД ВИЗАНТИЈСКОГ ПУРПУРА: ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА НАЦИЈЕ НА ДРУГОМ ВИЗАНТОЛОШКОМ КОНГРЕСУ У БЕОГРАДУ 1927. ГОДИНЕ<br>Aleksandar M. Ignjatović, IN FRONT OF THE BYZANTINE PURPLE: VISUALIZATION OF THE NATION AT THE 2 <sup>nd</sup> INTERNATIONAL CONGRESS OF BYZANTINE STUDIES IN BELGRADE IN 1927 | 127 |
| 9. Тадија Б. Стефановић, МОНУМЕНТАЛНО И МОНУМЕНТАЛИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ МЕЂУРАТНОГ БЕОГРАДА<br>Tadija B. Stefanović, MONUMENTAL AND MONUMENTALISM IN THE ARCHITECTURE OF INTERWAR BELGRADE  | 141 |
| 10. Марија К. Покрајац, „НА УГЛУ КОД ЗЛАТНОГ ЧОВЕКА”: ЗГРАДА БИВШЕГ ЦЕНТРАЛНОГ КРЕДИТНОГ ЗАВОДА У НОВОМ САДУ АРХИТЕКТЕ ФРАНЦА ВОРУДЕ<br>Marija K. Pokrajaц, “AT THE GOLDEN MAN’S CORNER”: BUILDING OF THE FORMER CENTRAL CREDIT INSTITUTION IN NOVI SAD DESIGNED BY ARCHITECT FRANZ WORUDA                               | 161 |
| 11. Марија Т. Павловић, АРХИТЕКТУРА БЕОГРАДСКИХ СПОРТСКИХ ОБЈЕКТА (1918–1941)<br>Marija T. Pavlović, ARCHITECTURE OF BELGRADE SPORTS FACILITIES (1918-1941)  | 171 |
| 12. Душко Р. Кузовић, ПРОСТОРНЕ РЕЛАЦИЈЕ БРОНЗАНЕ ФИГУРЕ И АРХИТЕКТУРЕ ТРГА ПАРТИЗАНА У УЖИЦУ<br>Duško R. Kuzović, BRONZE FIGURE AND ARCHITECTURE SPATIAL RELATIONS ON THE PARTISANS’ SQUARE IN UŽICE (1961)   | 187 |
| 13. Владана В. Путник Прица, NEW BELGRADE – A SUCCESSFUL CONCEPT?<br>Владана В. Путник Прица, НОВИ БЕОГРАД – УСПЕЛИ КОНЦЕПТ?   | 203 |
| 14. Александар Ђ. Кадјевић, ПРЕГЛЕД ОПУСА АКАДЕМИКА АРХИТЕКТЕ МИЛАНА ЛОЈАНИЦЕ (1939)<br>Aleksandar Đ. Kadijević, AN OVERVIEW OF THE OPUS OF ARCHITECT MILAN LOJANICA (1939)  | 213 |
| 15. Бранко В. Војовић, Драгољуб Т. Штрбац, БЕОГРАД НА ВОДИ – ЕКРАН У БЕОГРАДУ – ЕКРАН ПРЕД БЕОГРАДОМ<br>Branko V. Voјović, Dragoljub T. Štrbac, BELGRADE WATERFRONT – A SCREEN IN BELGRADE – A SCREEN IN FRONT OF BELGRADE   | 233 |
| 16. Јована Р. Пикулић, У ЦАРА ТРАЈАНА КОЗЈЕ УШИ ПЕТРА ЛУБАРДЕ КАО „СЛИКА КОЈА СЕ ЧИТА”<br>Jovana R. Pikulić, THE GOAT’S EARS OF EMPEROR TRAJAN BY PETAR LUBARDA AS “A PAINTING BEING READ”   | 245 |
| 17. Дијана Љ. Метлић, ВОЛЈЕТИ РАЗЛИКЕ: САВРЕМЕНЕ СТВАРАЛАЧКЕ ПРАКСЕ НОВОСАДСКЕ УМЕТНИЧКЕ СЦЕНЕ<br>Dijana Lj. Metlić, LOVE DIFFERENCES: CONTEMPORARY ART PRACTICES IN NOVI SAD  | 267 |



ПРИКАЗИ  
REVIEWS

|   |     |
|---|-----|
| 1. Katherine Marsengill, <i>Jelena Bogdanović: Framing of Sacred Space: The Canopy and the Byzantine Church</i> . . . . .   | 283 |
| 2. Ангелина Р. Милосављевић, <i>Tumačiti Rembranta, priredio Zoran Gavrić</i> . . . . .   | 286 |
| 3. Игор Б. Борозан, <i>Миодраг Марковић: Од Темпцвара до Хаваја. Павел Пејровић – забора-<br/>вљени српски сликар. Књига I Историографија, биографија, извори</i> . . . . . | 289 |
| 4. Милица Ј. Тодоровић, <i>Срђан Марковић: Кајарина Радојловић</i> . . . . .  | 294 |
| 5. Ива С. Глишић, <i>Gerhard Richter: The Life of Images</i> . . . . .  | 296 |
| 6. Александар Ђ. Кадијевић, <i>Иван Р. Марковић и Милан П. Миловановић: На врелу неимарсва:<br/>архитексти породице Тајић</i> . . . . .                                     | 300 |
| 7. Соња М. Милићевић, <i>Милеја Продановић: GENUS – историчне ириче</i> . . . . .   | 302 |
| <br>  |     |
| ИМЕНСКИ РЕГИСТАР . . . . .  | 307 |
| ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР . . . . .   | 317 |
| УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ . . . . .  | 323 |
| РЕЦЕНЗЕНТИ РАДОВА . . . . .   | 331 |



**ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ**  
**ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS**



ANĐELA Đ. GAVRILOVIĆ  
Institute of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade\*  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## The Representation of the Cherub in the Narthex of the Dečani Monastery Above the Portal Leading to the Nave. Contribution to the Research of the Iconography and Meaning of the Cherub in Serbian Medieval Art\*\*

**ABSTRACT:** The subject of this paper is a representation of a cherub handing scrolls to Serbian kings Stefan of Dečani and Stefan Dušan, in the narthex of the Dečani, above the portal leading to the nave (fig. 2, 3, 4). This composition as a whole has attracted attention of numerous scholars. Although there are many interpretations of the composition, the reasons for using this specific iconographic solution of the cherub in the centre of the scene have not been considered previously. This cherub stands out for its representative and rather unusual iconographic solution. This paper will deal with the iconography of the aforementioned cherub, the reasons for choosing such an iconographic solution and, accordingly, with the role of this heavenly being in the scene and its symbolism. In this way, the representation of the cherub will, on a symbolic level, be related to the painted program above the portal leading to the nave.

**KEYWORDS:** cherub, iconography, symbolic meaning, narthex, Dečani monastery, XIV century.

**Introduction.** The catholicon of the Dečani monastery, dedicated to Christ the Saviour (1327/1328–1334/1335), and built under the steep slopes of the Prokletije Mountains along the Bistrica River, represents the most magnificent and most beautifully painted and decorated monumental ensemble of Serbian medieval art (1338/1339–1347/1348; fig. 1). A series of quite rare and unique scenes, individual figures and iconographic details belongs to a thematically

---

\* andjela1321@gmail.com

\*\* This paper presents the results of the research within the project *Serbian medieval art and its European context* (177036), supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia. It was translated into English by Andela Gavrilović and Ivana Stanimirović.



Fig. 1. The Monastery of Dečani, catholicicon dedicated to Christ the Saviour, completed in 1335; decorated with frescoes 1338/1339–1347/1348.

Сл. 1. Манастир Дечани, католикон посвећен Христу Спасу, подигнут 1327–1335; осликан 1338/1339–1347/1348.

and iconographically richly painted repertoire of this great Serbian sanctuary. One of the unique scenes in Serbian medieval art is the composition with the figures of the Serbian rulers Stefan of Dečani and Stefan Dušan above the portal leading to the nave, painted between the April 1343 and the late autumn 1343, with a characteristic iconographic detail of a cherub that stands out (fig. 2, 3). This scene has been studied by numerous scholars, given that it also shows highly important and very well preserved portraits of the founders of the Dečani monastery (ЂУРИЋ 1963: 256–269; 1974: 57; МИРКОВИЋ 1974: 196; МАНДИЋ 1975: 148; ВАВИЋ 1989: 278–286; ГАВРИЛОВИЋ 1989: 297–306; ТОДИЋ 1989: 267–268; ТОДИЋ 1991, 366; МИЛАНОВИЋ 1995: 364–366; РАДОЈЧИЋ 1997: 52, сл. 35–37; ТОДИЋ, ЧАНАК МЕДИЋ 2005: 440; ВОЈВОДИЋ 2006: 120–121 [139–140]).<sup>1</sup> However, the focus of these studies have primarily been on the figures

<sup>1</sup> Janko Maglovski studied the meaning of the sculpture at the portal leading from the narthex to the nave and, in the scope of these investigations, the depictions of Christ Pantocrator and Christ Emanuel, as well as the text on the codex of Christ Pantocrator. His main conclusion regarding the subject in question is that the plants surrounding Christ Emanuel represent Paradise, the abundant pasture mentioned in the text on the codex of Christ Pantocrator (for more details see MAGLOVSKI 1989: 213–217).

of the aforementioned rulers, and although there are numerous interpretations of the scene, the reasons for pointing out a special iconographic solution in the centre of the scene have not been previously discussed (see above). This paper will therefore deal with the iconography of the cherub, the reasons for choosing such an iconographic solution and accordingly, with its meaning. Additionally, in the previous context, the paper will offer the interpretation which links the representation of the cherub and the paintings on the eastern wall of the central bay of the narthex.

On the eastern wall of the central bay of the narthex at Dečani, above the portal leading to the nave, a large bust of Christ Pantocrator is represented, giving blessing with his right hand and holding a Gospel of St. John: “I am the door; by me if any man enter in, he shall be saved and shall go in and out and find pasture” [азъ ис(ь)мыѣ двѣрь мн(о)ю! аще кто вѣндетъ сп(а)с(е)тъ сеѣ вѣндетъ и изидетъ] и паж(н)тъ ѡв(ръ)тѣтъ] (John 10:9; fig. 2, 3). The inscription marks him as *Christ Pantocrator* [IϞ ΧϞ I ѡ пантократоръ ∴] and he is depicted as a middle-aged man. He has a cross-inscribed nimbus and is wearing chiton and himation. Below him is a fresco portraying six-winged cherub in the centre [∴ херувимъ; fig. 2, 3, 4], handing closed scrolls to the



Fig. 2. Dečani, eastern portal and eastern wall of the narthex, frescoes executed after April 1343.

Сл. 2. Дечани, источни портал и источни зид дечанске припрате, фреске настале после априла 1343. године

founders of Dečani monastery, the kings Stefan of Dečani – *Saint Uroš the Third King of All Serbian Lands and Littoral and the founder of this Holy place* [(с)в(е)ты крал(ь) Урошь. г. всеѣ српскне земље. и подморьскне и хитторъ мѣста сега с(в(е)т(а)го ∴; fig. 2, 3, 5] and Stefan Dušan – *Stefan in God Christ faithful and most high king of all Serbian lands and Littoral and the founder of this Holy Place* [∴ стѣфанъ въ х(р)ист)а в(о)га вѣрнь и прѣвнсоки и кр(а)ль в(ь)се с(ь)рпскне з[е]мле и подмор(ь)скне. и китторъ м(ѣ)ста сега с(в(е)т(а)го; fig. 2, 3, 6]. Both kings are portrayed in a standing position, in a full figure and in semi-profile, inclining towards Christ Pantocrator and the cherub, with their both hands outstretched to receive a scroll, being handed to them by this heavenly power. They have domed crowns on their heads; they are wearing ceremonial, decorated imperial sakkoi with loroi, standing on the ceremonial red pillows (supedia). Behind



Fig. 3. Dečani, eastern wall of the nartex, frescoes above the portal, after April 1343.  
Сл. 3. Дечани, источни зид припрате, фреске над порталом, после априла 1343. године



Fig. 4. Dečani, eastern wall of the nartex, founder's composition with Serbian rulers Stefan of Dečani and Stefan Dušan, after April 1343, detail, the cherub  
Сл. 4. Дечани, источни зид припрате, киторска композиција са српским владарима Стефаном Дечанским и Стефаном Душаном, после априла 1343. године, детаљ, херувим

them, there is a cherub on each side, painted in a separate field in the north [херувимъ; fig. 3, 6] and in the south [херувимъ; fig. 3, 5]. Both of the heavenly powers are marked by an inscription, and depicted partially visible. Directly beneath the cherub in the centre, there is a bust of Christ Emanuel in the lunette of the portal [ІС ХС І ѿ ѿманоуѣмъ; fig. 2] depicted in a golden himation in a gesture of blessing with both hands. In the same vertical axis, above the figure of Christ Pantocrator, the following subjects are depicted: *First Oecumenical Council* (in the eastern segment of the vault; fig. 3), then below it, the illustration of Menologion for *the First and the Second day of the church year* (1<sup>st</sup> September: *St. Symeon Stylite, the*





Fig. 5. Dečani, eastern wall of the narthex, founder's composition with Serbian rulers Stefan of Dečani and Stefan Dušan, after April 1343, detail, holy king Stefan of Dečani

Сл. 5. Дечани, источни зид припрате, ктиторска композиција са српским владарима Стефаном Дечанским и Стефаном Душаном, после априла 1343. године, детаљ, Свети Стефан Дечански

*Elder, St. Joshua and Forty Women Martyrs at Heraclea, in Thrace; 2<sup>nd</sup> September: Martyr Mamas of Caesarea in Cappadocia and St. John the Faster, the Patriarch of Constantinople; fig. 3), as well as the portraits of the saints for 21<sup>st</sup> September (Prophet Johah, St. Jonah the Presbyter; fig. 3), for 22<sup>nd</sup> September (Apostle Quadratus of the Seventy; ill. 3), 23<sup>rd</sup> September (Conception of the Honourable and Glorious Prophet, Forerunner and Baptist John; fig. 3) and 24<sup>th</sup> September (Protomartyr and Equal of the Apostles Thekla; fig. 3). In the zone of Christ Pantocrator, in the north, from the top to the bottom, the Old-Testament emperors David and Solomon are shown, as well as Torturing of Great Martyr Barbara at Hierapolis, in Syria (BAVIĆ 1989: ill 6, 8; GAVRILOVIĆ 1989: ill. 12; ВОЈВОДИЋ, КЕСИЋ РИСТИЋ 1995: 389, Т. I; fig. 3), while in the south there are the illustrations for 14<sup>th</sup> October (Martyrs Nazarius, Gervasius, Protasius and Celsus from Milan; ВОЈВОДИЋ, КЕСИЋ РИСТИЋ 1995: 383, Т. II, 4; fig. 3) and 8<sup>th</sup> November (Synaxis of the Archangel Michael and the Other Bodiless Powers; ВОЈВОДИЋ, КЕСИЋ РИСТИЋ 1995: 386, Т. II, 7; fig. 3).*

**The iconography of the cherub.** The central cherub at Dečani below the figure of Christ Pantocrator is depicted frontally, with a round anthropomorphic face without nimbus, surrounded



Fig. 6. Dečani, eastern wall of the narthex, founder's composition with Serbian rulers Stefan of Dečani and Stefan Dušan, after April 1343, detail, Stefan Dušan

Сл. 6. Дечани, источни зид припрате, ктиторска композиција са српским владарима Стефаном Дечанским и Стефаном Душаном, после априла 1343. године, детаљ, Стефан Душан

with feathers from all sides, with three pairs of wings and two hands at the ends of the middle pair of the wings.

The upper pair of wings is only partially shown; the middle-pair wings are spread in the act of hovering, while the lower pair of wings is crossed. Cherub is depicted in fiery colours – the upper part of the wing is golden-brown, and the lower part is red-white.

At the very first glance, one can notice several iconographic and other unusual features of the central cherub at Dečani (fig. 4); these are, notably, the number of its wings (six), as well as the absence of the eyes on the wings. Cherubim are often depicted with four wings, according to their usual liturgical description (see, for example, ΤΡΕΜΠΕΛΛΑΣ 1934: 45), while the heavenly power at Dečani has six wings, which is a feature common to seraphim (see Is 6: 1–2). This can be explained by the fact that both the seraphim and the cherubim were described as “the six-winged” by Byzantine ecclesiastical writers. In the Apostolic Constitutions (375–380), cherubim were already given the epithet “the six-winged” (XAVIERIUS FUNK 1906: 430.6).

The absence of eyes on the wings of the heavenly power at Dečani can imply that influence of the seraphim iconography is transferred on the iconography of cherubim.

The next important characteristic of the central cherub at Dečani that is handing down scrolls, and the adjacent two cherubim, is the inscription on the fresco, labelling the heavenly power as a cherub, what is a rare phenomenon in Serbian and Byzantine art.

Before the 14<sup>th</sup> century, the representations of the highest ranking heavenly powers were rather an exception (ЖИВКОВИЋ 1984: 27; 1992: 45; ЂУРИЋ, ЂИРКОВИЋ et al. 1990: ill. 9; ПОПОВИЋ 1992: 86–88, ill. 16; ТОДИЋ 1998: 294), among which the cherub and seraph from the church of St. Nicholas in the Studenica Monastery stand out (ТОМИЋ 2005: 265, ill. 5, 7–9). Since the 14<sup>th</sup> century, these heavenly powers have been much more present in Serbian monumental painting, according to a large number of depictions that have been preserved. They were executed in different places in the church (see i.e. ГАВРИЛОВИЋ 2017: 289–291). The Pseudo-Dionysian work on angelology, “On the Celestial Hierarchy” (5<sup>th</sup> century) presents a unique systematic order and ideology related to nine heavenly ranks but it does not define their appearance, the number of their wings, clothes and attributes, which creates obstacles to precise identification of heavenly powers depicted in art (MIGNE 1857: 119–368). In addition, characteristic, usual descriptions of the first two orders of the heavenly powers present in the liturgy have not been always respected and applied in art, where there was a tendency of decreasing the diversity and uniformity of angelic ranks and thus reducing their numbers (ТРЕМПЕЛАС 1934: 45; ГАБЕЛИЋ 1991: 19). Such a tendency is also present in liturgical texts in general (see i.e. FROLOW 1945: 63–67). Moreover, in literary sources one can find various, often quite complicated, and sometimes even contradictory interpretations of heavenly powers. Thus, certain church writers, sometimes literally, by seraphim meant cherubim. The inconsistency that existed in literary sources was often transmitted to art, where transitional types of celestial powers were represented, with iconographic features common to several ranks of heavenly powers. Therefore, from the iconographic point of view, differences in the representation of seraphim and cherubim, and even some other heavenly powers, such as those marked by the inscription “the angel of God”, are often almost inexistent in art (see e. g. MANGO 1962: 85–86; PEERS 2001: 49). Further problems in identifying heavenly powers appear when the inscription next to a certain heavenly power does not correspond to the most commonly used iconographic type of it, or when the usual difference between two heavenly powers, explained in literal description, is not reflected in iconography. For that reason, the representations of heavenly powers in Serbian monumental painting marked by an inscription “a cherub” are very important, because they enable a precise identification of a heavenly power. Certainly, their meaning or the accuracy of the inscription must be always carefully examined in terms of their role in the given scene and, if possible, their iconography. In the 14<sup>th</sup> century the inscription “a cherub” assigned to the six-winged heavenly power was present in different scenes in Serbian monumental painting, as well as in different places in the church. Cherubim, marked by inscriptions as such, can be found in the dome, in the scene of *Heavenly liturgy* (the church of the Mother of God in the Patriarchate of Peć, c. 1335–1337; БАБИЋ 1991, ill. 3), in the scenes of *Deesis* and *Heavenly Court* (Treskavac, northern dome of the narthex, 1334–1343; СМОЛЧИЋ МАКУЉЕВИЋ 2002: 466–467; ГЛИГОРИЈЕВИЋ МАКСИМОВИЋ 2005: 110–111, ill. 28–31), then on the north and the south wall in the zone of pendentives (the Church of the Mother of God in the Patriarchate of Peć, c. 1335–1337; ЂУРИЋ, ЂИРКОВИЋ et al. 1990: ill. 85), in the vault of the apse window in the scene of *Officiating Church Fathers* (Saint Demetrius church in the Patriarchate of Peć,

1322–1324),<sup>2</sup> on both sides of windows as individual representations (Dečani monastery, the parecclesion of Saint Demetrius, around 1340),<sup>3</sup> on the east wall of the narthex above the portal in the scene we are discussing in this paper (Dečani, after the April 1343; BABIĆ 1989: 278–285; GAVRILOVIĆ 1989: 297–304) and finally, in the pendentives of the narthex below the scenes of *Teachings of Church Fathers* (Lesnovo, 1349; ЂОРЂЕВИЋ 1994: 69, 161; ГАБЕЛИЋ 1998: 159). It should be noted that the seraphim marked by an inscription appear in Serbian medieval art three times less than cherubim marked by an inscription. Only four such representations of seraphim have been preserved so far (РОРОВИЋ 2004: 322–323, ill. 2; ГЛИГОРИЈЕВИЋ МАКСИМОВИЋ 2005: 110–111, ill. 28, 30, 31; ТОМИЋ 2005: 265, ill. 7, 9),<sup>4</sup> compared to twelve depictions of cherubim (see above).

In certain cases, only the position of the heavenly power and its context in the scene can undoubtedly confirm that the heavenly power in question is a cherub. Thus, cherubim in Serbian and Byzantine art appear in the scenes in which biblical literary source clearly identifies them as cherubim, and not some other heavenly powers (see e.g. ТОДИЋ 1988: ill. 27, 104; WEITZANN, BERNABÒ 1999: col. ill. 1; ill. 5, 99–102, 750–753; ТОДИЋ, ЧАНАК МЕДИЋ 2005: ill. 266).

The scene above the portal at Dečani, as well as certain number of scenes with the representations of heavenly powers, was not executed in line with the biblical literary source. In this sense, the image of the six-winged heavenly power above the portal in Dečani is very significant, because it is clearly marked by an inscription as cherub. The existence of such an inscription is a result of much erudition present in Serbian milieu during the second quarter of the 14<sup>th</sup> century.

The third unusual iconographic feature of the cherub above the portal in the Dečani monastery is its attributes – scrolls. Cherubim are usually shown with hidden arms below the wings or with swords in their hands, with labara, ripidia, and sometimes with spears (see e. g. ТОДИЋ 1988: ill. 8, 27, 31, 104; 1995: ill. 37; ЖИВКОВИЋ 1989: 9, 13, 19, 67, 68/7; ГРОЗДАНОВ 1980: 119), whereas tetramorpha appear with arms hidden below the wings,<sup>5</sup> with visible arms and hands without attributes (see e. g. ГАБЕЛИЋ 1998: Т. III; ТОДИЋ, ЧАНАК МЕДИЋ 2005: ill. 368), and only exceptionally with scrolls, codices (in Hilandar, see HOSTETTER 1998: CD ROM; see also below) or labara in their hands (see e.g. PROLOVIĆ 1997: 78, ill. 18). Although six-winged heavenly powers were often been depicted in Serbian medieval art, the motif of a six-winged handing down a scroll/scrolls to a certain figure or figures is extremely rare. Apart from Dečani, one can find it only in one Serbian monument – in the church of the Mother of God in the Patriarchate of Peć, in a remarkable large number in tambour and in the register of pendentives (ГАВРИЛОВИЋ 1991: 475; 2017: 289–298, ill. 1, 2; 2018: in press; ПОПОВИЋ 1991: ill. 8; ТОДИЋ 1991, ill. 4).

<sup>2</sup> The image of this cherub has not been published anywhere so far.

<sup>3</sup> The images of these cherubim also have not been published anywhere so far.

<sup>4</sup> Among those examples, the image of the heavenly power marked as a seraph found next to the figure of Prophet Isaiah in the scene *Prophets have announced Thee* (*Звоћен ои Профјтаи*), in the narthex of the church of the Mother of God Ljeviška in Prizren (1309–1314; ПАНИЋ, БАБИЋ 1975: 139/30) has not been published so far, so I use this opportunity to express my gratitude to Professor Miodrag Marković for generously putting this photograph at my disposal.

<sup>5</sup> In such a way, two tetramorpha are depicted next to the figure of Christ the Ancient of Days on the lateral sides of pilasters next to the western portal leading to the church of the Holy Apostles in the Patriarchate of Peć (c. 1375). The images of these tetramorpha have not been published. We have made this observation on the basis of the photographs by William Taylor Hostetter, to whom we express profound gratitude.

Regarding the whole appearance of the cherub, the aforementioned heavenly powers from the church of the Mother of God at Peć represent the closest iconographic analogies to the central cherub at Dečani. The example of Dečani differs from the eight bodiless powers depicted in the tambour at Peć, only in that the cherubim at Peć are depicted wearing tunics with visible stretched arms and hands, while at Dečani only the hands are visible. Similar examples can be found in the representations of the tetramorpha from the scene of *the Vision of the Prophet Ezekiel* at Psača and the bodiless power from the Hilandar, although in both cases the iconographic solution of four-winged heavenly power was used (see CVETKOVSKI 1995: 13–24, ill. 1; HOSTETTER 1998: CD ROM).<sup>6</sup> In addition to the inscription “a cherub” on the Dečani fresco itself, the aforementioned examples of cherubim-tetramorpha from the church of the Mother of God in the Patriarchate of Peć and from the Psača monastery, reveal the meaning of the central cherub at Dečani – it is actually a reduced variant of a cherub-tetramorph. Writings and explanations given by Byzantine church writers, which will be taken into consideration later in this paper, also support such an interpretation.

Both scenes, the scene in Dečani and in Psača, as well as other examples, show that the hand of the cherub represents in fact the hand of God. Namely, in the Book of Ezekiel it is stated that the “outstretched hand of God” handed down the book to the prophet, and in art and on the fresco, a six-winged or four-winged cherub is depicted (HOSTETTER 1998: CD ROM). The concept that the hand of the heavenly power represents the hand of God is also confirmed by interpretations of church fathers explaining these seeming contradictions (see below), as well as the scene of *the Vision of Prophet Ezekiel* in the narthex of Lesnovo, where two hands stem from the mandorla of Christ Emanuel, one of which is holding a codex and another a scroll (GABELIĆ 1998: 190–192, ill. 78, 97).

If we compare the heavenly powers from Dečani and from the church of the Mother of God in Patriarchate of Peć, we will notice that they are handing down closed or unrolled scrolls. When it comes to the texts inscribed on the unrolled scrolls from the church of the Mother of God, all of them, except for few rare exceptions, repeat the verses inscribed on the scrolls of the prophets, to whom the cherubim are handing scrolls (ПОПОВИЋ 1991: ill. 1–8; ГАВРИЛОВИЋ 2018: in press). On the other hand, handing down of a scroll by putting it directly into the mouth of the prophet that was depicted in the scene of the Vision of Ezekiel at Psača, appears in only a few rare scenes in Byzantine art. As examples, one can mention the miniature from the Menologion of Basil the Second (c. 985), depicting St. Roman Melodos and the scene of a certain saint in the church of Saint Sophia in Ochrid (after 1037), who receives a scroll from the Divine Wisdom (РАДОЛЧИЋ 1982: ill. 81; ЛАЗАРЕВ 2004: ill. 108).

**The meaning of the cherub.** Both the iconography of the heavenly power and the inscription accompanying it indicate that the meaning of the scene at Dečani is in general determined by the meaning and the role of the cherub and taken from the texts of church writers who interpreted these heavenly powers and the ways in which their activities can manifest.

---

<sup>6</sup> In the Psača monastery, the heavenly power standing on the wheels has four wings, the heads of an angel, an ox, a lion and an eagle – all with nimbi, arms and legs covered with feathers. It is placing the scroll into the mouth of the prophet with its right hand. At Hilandar, the heavenly power has four wings, an angelic head with nimbus and a right hand extended to the saint and covered with feathers, except in the area of the hand holding a closed scroll.

Previous scholars rightfully associated the central cherub in the scene with the rulers over the portal at Dečani with the figures of Holy Wisdom in the zone of pendentives in the church of the Mother of God Ljeviška, as well as with the figures of heavenly powers in the tambour of the church of the Mother of God in the Patriarchate of Peć, while the scrolls were generally interpreted as a symbol of the word of God, which God addresses the rulers with (BABIĆ 1989: 281; GAVRILOVIĆ 1989: 298–299). In accordance with these statements, one should add that in terms of the meaning, the most precise analogy to the cherub at Dečani are the cherubim in the register of pendentives in the church of the Mother of God in Patriarchate of Peć, which along with the personifications of Holy Wisdom depicted in the same zone in the church of the Mother of God Ljeviška show that these cherubim represent “visual” synonyms with the personifications of Holy Wisdoms accompanying Evangelists in the church of the Mother of God in the Patriarchate of Peć (see ГАВРИЛОВИЋ 2016: 292–297, ill. 1–2).

Although the representations of cherubim at Dečani and in the Patriarchate of Peć basically have the same meaning, the nuances of the context in which they are found are quite different, having in mind their different positions in the painted programme of the church. While in the church of the Mother of God in the Patriarchate of Peć the cherubim are shown in the tambour and in the register of pendentives, the cherub at Dečani is placed above the portal leading to the nave. The persons to whom the cherubim are handing down their scrolls are also different: in the church of the Mother of God in Peć they are handing down scrolls to prophets and evangelists, while the cherub at Dečani is handing down scrolls to Serbian rulers – the leaders of the Serbian people and the founders of the church of Dečani. The heavenly powers at Psača and Hilandar are handing down the scroll to Prophet Ezekiel.

As the appearance of the cherub in Dečani that is giving the scrolls to Stefan of Dečani and his son Dušan follows the model from the church of the Mother of God in the Patriarchate of Peć, the iconography of this scene is quite unusual, and unique in Serbian art, and maybe even in Byzantine art in general. While scenes of the mysterious investiture in which insignia are directly given by Christ and the Mother of God or sent down by an angel, are frequent enough (see e. g. РАДОЛЧИЋ 1997: ill. VII, 29, 30, 33, 42, 73), the motif of a sovereign receiving a scroll is not common (BABIĆ 1989: 280–282; GAVRILOVIĆ 1989: 298). Svetozar Radolčić identifies these two scrolls held by a cherub and handed to the kings at Dečani as symbols of the divine law – the Gospel (РАДОЛЧИЋ 1997: 52), Lazar Mirković interprets them as “the remission of sins” sent by Christ Pantocrator to the rulers (МИРКОВИЋ 1974: 196), whereas Vojislav Đurić recognizes in them “foundation charters” offered by the rulers to Christ by intermediation of “the six-winged seraph” (ЂУРИЋ 1974: 57). According to Gordana Babić, these scrolls represent “a message containing the mission” that God entrusted to Serbian kings Stefan of Dečani and Stefan Dušan; according to Zaga Gavrilović, they signify “the enlightenment of the monarchs by Christ’s Wisdom, the gift of Logos assuring their just and charitable rule” (BABIĆ 1989: 281; GAVRILOVIĆ 1989: 298–299); while according to Branislav Todić, they could be interpreted as: (I) “the sign of the investiture of the ruler and the symbol of divine wisdom” (ТОДИЋ 1989: 267–268) and as: (II) “symbolic proof of God’s word and His will” (ТОДИЋ, ЧАНАК МЕДИЋ 2005: 440).

We strongly believe that the meaning and the symbolism of the scrolls in the hands of the cherub in the narthex at Dečani can be more precisely determined and explained by comparing them with the aforementioned iconographical analogies, as well as by understanding the meaning of the gospel verse on the codex of Christ Pantocrator, the patron of the Dečani church. In addition, numerous Byzantine church writers have explained the meaning of the cherub, and their interpretations of the appearance of these heavenly powers indicate the reason of its presence in the narthex of the church at Dečani and its meaning.

A Byzantine monk and church writer, Euthimius Zigabenus (? – 1118), symbolically recognizes in the “door” from the verse in the Gospel of John, inscribed on the codex in the hand of Christ Pantocrator “the laws, i.e. the Holy Scripture, that lead to the knowledge of God and stop those who oppose worshipping God, excommunicate heretics and pagans, protect people from wiles of demons and represent a true fold of sheep, true care for them and providence over them” (MIGNE 1898: 1321 A). Namely, according to the verse from the Psalm “For He is our God; and we are the people of His pasture, and the sheep of His hand” that is “We are His people and the sheep of His law” (Ps. 95:7; MIGNE 1898: 1321 A), *the sheep* represent the people of God, Israel, and *life in abundance* (John 10:10), explains Zigabenus, signifies “the knowledge of the Holy Trinity, which is the Kingdom of Heaven” (MIGNE 1898: 1325 B). In accordance with the stated, “Who... does not enter through the Holy Scripture in the care of the people of God, who does not use it and does not abide it...that one ignores the door, finds another way in and violently enters, and that one is not a shepherd; but a thief and a robber” (MIGNE 1898: 1321 A–B), who is, according to the interpretations of Maximus the Confessor and Theophan Ceramues, “the Old Adversary of the human race” (MIGNE 1898: 994 C).

Explaining the verse: “And I will give you the keys of the Kingdom of Heaven” (Matth. 16:19) and speaking of the door that these keys open, Theophenes Cerameus (1129–1152) states: “The door is Christ, who said, ‘I am the door’ and the true key for that door, which Lord entrusted to the apostle, is faith; so that the door of Heaven would be impenetrable for heretics; in this sense, adversaries and enemies of the faith were called ‘the door of the hell’, while Lord Emanuel was seen as ‘the entrance and the door of the Kingdom of Heaven,’ and that is why He exclaims: ‘Whoever comes in through me will be saved,’ ‘Enter the narrow door’, because ‘the wide door leads to hell’ ” (MIGNE 1864a: 965 A–B). Regarding the verse of apostle John (John 10:9), the same author states on the other place: “As well as the door are found on the front of the house, at the entrance, so our Saviour Jesus Christ, having achieved the perfection of every virtue, became the door for us, the door of virtue through which we will enter the virtue. Being the beginning of the resurrection from the dead and being the first one to come from the dead, He made for us a door of eternity for our salvation, He fulfilled everything and ascended to Heaven; He returned to Heaven, became the way for us and the door of our ascent: This door is also called “the narrow door,” about which the Saviour says: ‘Enter the narrow door’ – they are intended for the beginners in perfecting the virtue (MIGNE 1864a: 992 A–B). In line with that, according to the same author, *the abundant pasture* denotes continuous advancement in virtue (MIGNE 1898: 992 D–993 A), *the life* means rebirth of a soul after accepting the Gospel, and *the life in abundance* means the Kingdom of Heaven (MIGNE 1898: 996 C).

When interpreting the words of forefather Jacob about the place of his vision of the heavenly ladder, which is “the house of God” and “the door of Heaven,” *Procopius from Gaza* (c. 465–528), equates the heavenly door and the house of God with Christ the Word, according to Christ’s words “I am the door” (John 10:9); at the same time, Procopius from Gaza calls this place the beginning of the Holy Scripture, symbolically equalizing it with the place where Jacob came and saw the ladder going up to the sky (MIGNE 1865: 428 A).

According to *Saint Ignatius of Antioch*, Christ represents the door (John 10:9) of the Father, the door of Knowledge, the door of Wisdom through which Abraham, Isaac, and Jacob, and the prophets and the apostles, and the church all entered; they entered the unity with God (COXE 1885: 84).

\* \* \*

In the line with above stated, the image of the six-winged cherub above the portal in the narthex of Dečani represents a particular “visual lexeme”, which contributes to the representativeness of the iconography and the meaning of the heavenly power, and to the scene with the Serbian rulers and founders of Dečani in general. Being depicted above the portal, the cherub at Dečani has an apotropaic function – it is a guardian of the church and its entrance, as it was already indicated (ТОДИЋ, ЧАНАК МЕДИЋ 2005: 440). In a narrow sense it also prevents heretics from entering the church. One can draw numerous analogies with this scene: a six-winged cherub appears in Serbian art at the entrances of churches, on frescoes with a biblical content, in biblical scenes that carry additional symbolism, and in a sculpture placed above church portals (see РАДУЈКО 1993–1994: 29–50); when it comes to early Christian examples, one should mention the tetramorph in the portal in the Alahan monastery in Cilicia (c. 450; HERMANN, VAN DEN HOEK 2003: 304, fig. 6). Regarding the prohibition against heretics and their access to the church, apart from the already mentioned interpretations, one should also recall the words of Saint Maximus the Confessor who states that “the entry of people and a priest into the church, symbolises conversion of unbelievers from ignorance and misapprehension into the knowledge of God and conversion of believers from vices to virtues and from ignorance to knowledge” (MIGNE 1863: 688D–689A).

The image of the cherub beneath the bust of Christ Pantocrator and above the figure of Christ Emanuel in the portal is the pivotal point in the painted programme of the eastern wall of the central nave, in which painted subjects are interconnected, and through which there is a direct interaction between the heavenly and earthly realm. Finally, what should be particularly emphasised is that cherubim, as well as other heavenly powers, represent a specific manifestation of the divine activity (ГАБЕЛИЋ 1991: 17).

Pseudo-Dionysius Areopagite pointed out that “the order of cherubim possesses the highest wisdom and knowledge” (MIGNE 1857: 292 C–D). He also emphasized that these heavenly powers have the capacity to receive the highest gift of light, to contemplate God in His first revealed power, to see and comprehend God and that they have the capacity to excessively pour out the wisdom from their own source upon those who are beneath them by the profusion of the wisdom given to them (MIGNE 1857: 205 B). Christ Pantocrator, namely, by means of the heavenly power, “especially appointed for such a duty”, pours out the understanding and



the grace of Wisdom upon the Serbian rulers (see above). The characteristics of cherubim in the form transmitted by ancient and Christian writers are reflected in the meaning of their names. In other words, the name “cherub” is the reflection of their most remarkable, most distinguished feature that characterizes them. According to many Byzantine church writers, such as St. Athanasius the Great (MIGNE 1887: 940 A), Theodorite of Cyrus (MIGNE 1864: 829 C–D) and St. Clemens of Alexandria (MIGNE 1857a: 61 B), this name means “abundance of knowledge”, “outpouring of wisdom”, “full knowledge”, “fullness of wisdom” (see also MIGNE 1857: 205 B; SIEGFRIED 1875: 357). Regarding the fresco from Dečani, one should also bear in mind the explanation of St. Maximus the Confessor that cherub signifies “fullness of knowledge, due to which the desire for God enters human hearts” (ИСПОВЕДНИК 2010: 172).

Bearing in mind a special iconography of the cherub in the narthex at Dečani, the interpretations of Byzantine church writers equating the cherubim with tetramorpha, the context of the Dečani’s image of Christ-the Door and the text of His codex, as well as the context of the adjacent subjects, we can assume quite reliably that the scrolls in the hands of the cherub above the portal at Dečani symbolize the Gospel as the law of true faith and the symbol of Logos the Wisdom. *Irineus of Lyon* (MIGNE 1857b: 886 A–B), *German of Constantinople* (MIGNE 1860: 413 B–C) and *Anastasius of Sinai* (MIGNE 1860a: 797B–800A) equated the cherub with the tetramorph and the Gospel itself. Irineus of Lyon states: “the cherubim were four-faced and their faces were the images of the dispensation of the Son of God. Such was the course followed by Son of the God, so was the form of the living creatures, so was the character of the Gospel” (MIGNE 1857b: 886 A–B). “For the living creatures are quadriform, and the Gospel is quadriform, as it is also the dispensation of the Son of God” (MIGNE 1857b: 886 A–B). “For this reason the four principal covenants were given to the human race: the first, prior to the deluge, under Adam; the second, after the deluge, under Noah; the third, the giving of the law, under Moses; the fourth, *that which renovates man, and sums up all things in itself by means of the Gospel, raising and bearing men upon wings into the Heavenly kingdom*” (underlined by A. Gavrilović; MIGNE 1857b: 889 B–890 A).

As a cherub symbolizes the Incarnation of God the Word, the mystery of the birth of Christ Emanuel from the Virgin, who was both God and a man, young Emanuel is therefore depicted at Dečani under this heavenly power (MIGNE 1903: 737 B–C). “When He (sc. Emanuel) became a man, He appeared as *the One who is above all* (Rom. 9:5; СВЕТИ ЈЕФРЕМ СИРИЈСКИ 2016: 374)”, which corresponds to the thematic programme above the portal at Dečani, where Christ Pantocrator is depicted above the cherub.

Regarding the Dečani’s fresco, the motif of the hand beneath the cherub’s wings is very significant. When this motif is concerned, the interpretation of St. Ephraim the Syrian of the Ezekiel’s vision of the cherub-tetramorph (see Ez. 1:1–21) is particularly worth of attention. The saint pointed out: “The human hand under the wings of the cherub shows that the power of the One who became the Son of the Man will carry this chariot (sc. the Church), which He took upon Himself. That hand helps us understand that Christ the Saviour will take the human form. Apart from that, the human hand under the cherub’s wings signifies that the Right hand of the Saviour will support the foundation of the church” (СВЕТИ ЈЕФРЕМ СИРИЈСКИ 2016: 373). The explanation of St. Ephraim the Syrian confirms that the cherub symbolically denotes the Son of God and His appearance in the human form. In the context of the fresco from Dečani,

this interpretation is highly important, as it seems to be the unique form of interpretation of the cherub, showing that the figure of the cherub is directly related to the representations of the founders of the Dečani church – Stefan of Dečani and Stefan Dušan. Relying on this source, we can conclude that the one of the key roles of the figure of the Dečani cherub is to point out that the hand of Christ Pantocrator supports the founding of the church built by Stefan of Dečani and Stefan Dušan. This is also the reason why each ruler is marked on the fresco with the inscription as “the founder of this Holy place”; this particular ideological context also resulted in the unique iconography of the scene, in which the founders of the church were only marked as such by the inscriptions, and not being depicted holding the endowment, as it was a usual practice in depicting founders’ portraits in Serbian monumental painting” (see МАРИНКОВИЋ 2007). From this perspective, the figures of prophet David [пр(о)р(о)къ д(ави)дъ; fig. 3] and prophet Solomon [пр(о)р(о)къ соло(мо)нъ; fig. 3] on the northern side of the founders and the texts on their scrolls stand in a more direct relationship with the image of the cherub and the portraits of church founders than it was previously assumed (БАБИЋ 1989: 281–282; ГАВРИЛОВИЋ 1989: 301; ТОДИЋ, ЧАНАК МЕДИЋ 2005: 440). The verse on the scroll of prophet David “Let God arise, let his enemies be scattered” [да въск(р)снѣтъ б(о)гъ и да (р)азидуть се врази ...] (Ps. 68:1) is in line with the meaning of the verse in the hand of Christ Pantocrator (see above), and thus, with the meaning of the cherub, and as an apotropaic text, it suits perfectly the position above the portal, whereas the verse of prophet Solomon “Wisdom has built herself a house” [+прѣмудростъ създа себѣ (храмъ)] (Prov. 9:1), read on the service of Sanctification of the church, is the image of God’s Incarnation and the house (church) itself” (МЕЙЕНДОРФ 1974: 261; 1987: 392; БАБИЋ 1989: 281–282; ГАВРИЛОВИЋ 1989: 301).

The image of the cherub at Dečani also contains an important auditory-symbolic element, auditory effect. The noise of the wings of the cherub that Ezekiel heard in his vision “was like noise of great waters, as the voice of the Almighty God” (*sc.* Christ Pantocrator; underlined by A. Gavrilović; Ez. 1:24) or, as it is stated on another place “as the voice of the Almighty God when He speaks” (Ez. 10:5). The observation of prophet Ezekiel that the noise of the wings “was like noise of great waters” means that “by the grace of the Almighty God, those wings of the cherub or the wings of virtues, which previously produced noise of a small number of saints, now, after preaching the word, can be heard in lives of many nations, and the noise of wings of living creatures is called the voice of the Almighty, because the Almighty God fulfils the hearts of saints with the desire towards the heavenly and He himself hears how this fulfils” (MIGNE 1878: 854 B). It is well said for the noise of the wings that it is like the voice of the Almighty God “for what is accomplished in the hearts of saints is the work of His grace that rewards merits” (MIGNE 1878: 854 C).

The scenes of *Six Oecumenical councils* are symbolically linked to the meaning of the Dečani cherub, and they also refer to the figures of the Serbian rulers depicted next to the cherub (ГАВРИЛОВИЋ 1989: 302; МИЛАНОВИЋ 1995: 364–366; ТОДИЋ, ЧАНАК МЕДИЋ 2005: 410–414, *pass.*). These compositions are also related to the above-mentioned interpretations of the verse on the codex of Christ Pantocrator: Oecumenical Councils are all depicted in two episodes, the second of which illustrates the separation of heretics from orthodox bishops. In

accord with the meaning of the cited text is the fact that each scene is followed by the inscription with the name of the heresy against which the council was assembled.

On the First Oecumenical Council, depicted at Dečani above the representation for the 1<sup>st</sup> September (fig. 3), it was decided that the Church year should begin on 1<sup>st</sup> September (ПОПОВИЋ 1976: 5). The Jews regarded September as the month that marks the beginning of the civil year (Ex. 23:16), which was the time when Jesus Christ the Saviour entered the Synagogue and opened the Book of Isaiah, reading the following words: “The Spirit of the Lord is upon me, because He hath anointed me to preach the gospel to the poor, he hath sent me to heal the broken-hearted, to preach deliverance to the captives, and recovering of sight to the blind, to set at liberty them that are bruised, to preach the acceptable year of Lord (Luke 4:18, 19; Is. 61:1–2, 3)”. September is known in the history of Christianity as the month in which Constantine the Great defeated Maxentius, the adversary of Christianity, after which the freedom of preaching the Christian religion followed (ПОПОВИЋ 1976: 5).

The saints from the Illustrated Calendar depicted on the eastern wall of the narthex at Dečani (fig. 3) gained knowledge of God and His Wisdom and grace, and introduced many nations, people and followers to that knowledge. The life of *St. Symeon Stylite the Elder* can serve as an example; its details are significant for interpreting the meaning of the cherub in the centre of the scene and therefore they will be mentioned here in a longer citation. The descriptions of the life and works of this saint at the same time correspond to the role of the founders of the Dečani Monastery depicted in the fresco. Saint Symeon the Stylite “standing in one place ... introduced many to faith, as if he had gone through the whole Oecumene, teaching and preaching. *As if the sun he sprinkled the rays of his virtuous life and his sweet learning, thus, enlightening surrounding countries.* Georgians, Persians and Armenians could be seen by his pillar receiving *the holy baptism*; the Ismaili people came into groups of two hundred, three hundred, and sometimes a thousand; they renounced the misapprehensions of their fathers, and bringing the idols they had been long worshiping and bowing down to, they smashed and destroyed them by standing on them, and *having received the law of true faith from the honey-pouring tongue of the Holy Father*, and having proved worthy of the Communion of Holy Gifts, they returned with great joy, *enlightened by the light of the Holy Gospel*” (underlined by A. Gavrilović; ПОПОВИЋ 1976: 15–16).<sup>7</sup> Further, according to the life of St. Symeon Stylite the Elder, “And they all could not stop looking at his sacred face and *his sweet sermons, for his mouth were full of the grace of the Holy Spirit. Having the gift of wisdom, he was ‘watering’ the hearts of listeners with a river of teachings, and many of them, delighted with his teachings, left the earthly life and ascended high as birds: one went to monasteries, the other to a desert, and the third remained to live with him*” (underlined A. Gavrilović; ПОПОВИЋ 1976: 18–19). “Bearing such arduous feats, *he did not stop to take care of church peace: crushing pagan atheism, denouncing heretic blasphemies; eradicating heretical teachings: he directed emperors and princes and all authorities towards the fear of God, towards the mercy and*

<sup>7</sup> We point out the detail of the group of people in the left part of the scene at Dečani, next to the pillar of Holy Symeon Stylite, the Elder (МИЛОВИЋ 1973: 316, ill. 168), not found in any other compositions of the Illustrated Calendar in Serbian Art, representing Saint Symeon the Stylite (see МИЛОВИЋ 1973: 259, sch. 1.9; 285, sch. 17; 361, sch. 66; 376, ill. 280). It could indicate the enlightenment of people who came to the saint or his care of the flock by the means of healing. This detail should be further analysed by comparing it with Byzantine manuscripts.

love, evoking them to protect the Church of God. He also thought everyone things useful for the soul” (underlined by A. Gavrilović; ПОПОВИЋ 1976: 19). In similar manner, the Continuator of Serbian Archbishop Danilo the Second, writes about Stefan of Dečani in his life: “*Such a grace of Christ power was bestowed upon this most high king, just as was given to the emperor Solomon the width of reason and the depth of the wisdom, and the power of strength from God, and just as was given to pious Constantine the Great the victory over the other nations due to the faith, and just as was given to God-Seer Moses against Amalik. And just as the Lord gave his mercy in the past, with his servants, his parents, to defeat the filthy people of Persians ... so too this most high king, the son of his, was given the help and the unspeakable victory from human-loving God against the enemies and war adversaries, who had evil thoughts in their heart against his homeland that is Serbia*” (underlined by A. Gavrilović; АРХИЕПИСКОП ДАНИЛО 1935: 129; see also the text of Dušan’s charter: GAVRILOVIĆ 1989: 299).

The portrait of Saint Symeon Stylite, the Elder is followed by the portrait of *St. Joshua*, the fresco of *Forty Women Martyrs at Heraclea, in Thrace*, and then by the saints celebrated on *September 2<sup>nd</sup>* (*St. Mamant* and *St. John the Faster*). The portrait of *Joshua*, as a leader who introduced his people to the Promised Land which is the Kingdom of God, fits in the symbolism of the church entrance, bearing baptismal connotation as well, due to his crossing of Jordan (GAVRILOVIĆ 1989: 301; esp. notes No 21, 22). *The Forty Holy Virgins* were tortured because they refused to renounce Christ and to offer sacrifice to idols (ПОПОВИЋ 1976: 25). *St. Mamant* guarded and preached on faith: “*as a youth he proved to his peers the nothingness of the powerless, polytheistic gods, and he taught them to know the only one true God, whom he himself knew*” (underlined by A. Gavrilović; ПОПОВИЋ 1976: 42). “*He was like the second Moses, who was given a new law in his hands: for it came down to him the sceptre from the sky, which he struck the earth with, out of which the gospel came out*” (underlined by A. Gavrilović; ПОПОВИЋ 1976: 44). *St. John the Faster, the Patriarch of Constantinople*, who was “*very merciful, the father of orphans, the feeder of the hungry, the protector of the oppressed, the zealer of God, who eradicated every evil, wisely fed his spiritual flock ... and at a late age came to his blessed end and from earth reached heavenly settlements*” (underlined by A. Gavrilović; ПОПОВИЋ 1976: 50, 52). The adjacent saint, *Presbyter Jonah* “*praying for himself did not forget the world that he had left. Mourning for him and being on fire of love with his neighbours, he earnestly prayed for the Christian order in the world, for peace of the holy church and for the piety of emperors, because Byzantine emperors then turned into iconoclastic heresy and violated the peace of God’s church*” (ПОПОВИЋ 1976: 422). The saint next to him is *Prophet Jonah*, known as the preacher of God’s word, followed by *St. Quadratus* (Sept. 22<sup>nd</sup>), one of the Seventy, who preached the Word of God in Athens and introduced many to the light of Knowing-God. “*As once the star from the East, so too he showed to people the way toward God; and as the morning star leads the Sun, so too he introduced great light of faith to the world to and illuminated dark human souls ... and he fed souls with food that remains for the eternal life*” (underlined by A. Gavrilović; ПОПОВИЋ 1976: 383). *Annunciation to Zachariah (Conception of the Honourable and Glorious Prophet, Forerunner and Baptist John)*, the next church feast-day that follows, celebrates “*the wisdom in Christ’s economy of human salvation*” (ПОПОВИЋ 1976: 431), while in the life of *Equal of the Apostles Thekla* it is stated that “*she led many to the way of salvation and healed many kinds of diseases*” (underlined by A. Gavrilović;

ПОПОВИЋ 1976: 451). “*The All-wise Teacher and Instructor, the Holy Spirit, by the inner mystical inspiration of His grace taught*” St. Barbara “*invisibly and gave her mind the Knowledge of His truth*” (underlined by A. Gavrilović; ПОПОВИЋ 1977b: 88). At the opposite end from the fresco of Prophet David there is the scene of *Martyr Death of St. Nazarius, Gervasius, Protasius and Celsus from Milan*, while *Synaxis of the Archangel Michael and Other Bodiless Powers* is depicted at the opposite end from the figure of Prophet Solomon and the scene of *Torturing of Great martyr Barbara at Hearapolis, in Syria* (fig. 3). St. Nazarius “*preaching Christ in Galia enlightened people from there by the light of faith who set in dark and the shadow of death*”, Celsus “*equally with him served the salvation of people, preaching Christ*” (underlined by A. Gavrilović; ПОПОВИЋ 1977: 284–285). *Synaxis of the Archangel Michael and the Other Bodiless Powers* is linked with the general symbolic idea of this space; proper worshiping and celebration of holy angels as servants of God and the guardians of the human race denote the rejection of atheistic worshiping of angels as it was followed by heretics and idolaters (ПОПОВИЋ 1977a: 125), while the position of the scene above and near the portal may certainly carry a prophylactic meaning.

Having in mind all the above-mentioned, one may conclude that the representation of the cherub handing down scrolls to the founders of the church on the fresco above the portal in the narthex at Dečani, as a unique detail in Serbian medieval art, in programmatic sense, forms highly significant, and even one may say, a crucial part of the programme of the eastern wall of the narthex, in which in many ways the painted subjects of that space are connected into a single meaningful unit.<sup>8</sup>

## SOURCES AND LITERATURE

- АРХИЕПИСКОП ДАНИЛО II. *Животои краљева и архиепископа српских*. Београд: Српска књижевна задруга (ARHIJEPIŠKOP DANILO II. *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*. Београд: Srpska književna zadruga), 1935.
- БАВИЋ, Gordana. “Les portraits de Dečani representant ensemble Dečanski et Dušan.” У: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Дечани и византијска уметност средином XIV века*. Београд: САНУ (BAVIĆ, Gordana. “Les portraits de Dečani representant ensemble Dečanski et Dušan.” In: ĐURIĆ, Vojislav J. (ur.). *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*. Београд: SANU), 1991.
- БАБИЋ, Гордана. „Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи.” У: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Архиепископ Данило II и његово доба*. Београд: САНУ (BAVIĆ, Gordana. “Les thèmes liturgiques sur les fresques de l’ église de la Vierge à Peć.” In: ĐURIĆ, Vojislav J. (éd.). *L’archevêque Danilo II et son époque* (Colloque scientifique international à l’occasion du 650e anniversaire de sa mort, Décembre 1987). Београд: SANU), 1991.
- WEITZNANN, Kurt, Bernabò Massimo. *The Byzantine Octateuchs, Vol. 2, Plates*. Princeton University: Princeton University Press, 1999.
- ВОЈВОДИЋ, Драган, Сања Кесић Ристић. „Менолог.” У: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Зидно сликарство Дечана. Грађа и студије*. Београд: САНУ (VOJVODIĆ, Dragan, Sanja Kesić Ristić. “Menologion.” In: ĐURIĆ, Vojislav J. (ur.). *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies*. Београд: Serbian Academy of Sciences and Arts), 1995.
- ВОЈВОДИЋ, Драган. *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*. Београд: Филозофски факултет, 2006 (необјављена докторска дисертација) (VOJVODIĆ, Dragan. *Idejne osnove srpske vladarske slike u srednjem veku*. Београд: Filozofski fakultet, 2006.)

<sup>8</sup> The origin of illustrations: 1) Darko Manasić (2017); 2) Darko Manasić (2017); 3) Darko Manasić (2017); 4) Blago Fund; 5) Darko Manasić (2017); 6) Darko Manasić (2017).

- ГАБЕЛИЋ, Смиљка. *Циклус арханђела у византијској уметности*. Београд: Српска академија наука и уметности – Филозофски факултет, Институт за историју уметности (GABELIĆ, Smiljka. *Cycles of the archangels in Byzantine art*. Beograd: Serbian Academy of Sciences and Arts – Faculty of Philosophy, Institute of Art History), 1991.
- ГАБЕЛИЋ, Смиљка. *Манастир Лесново. Историја и сликарство*. Београд: Стубови културе (GABELIĆ, Smiljka. *The Monastery of Lesnovo. History and Painting*. Beograd: Stubovi kulture), 1998.
- ГАВРИЛОВИЋ, Анђела. „О разлозима сликања херувима у поткуполном простору цркве Богородице Одигитрије у пећкој патријаршији.” У: РАКОЦИЈА, Миша (ур.). *Ниш и Византија*. Зборник радова 15 / Петнаести међународни научни скуп Ниш, 3–5. јун 2016. Ниш (GAVRILOVIĆ, Andela. “On reasons of depicting of cherubim in the area under the dome of the church of the Mother of God Hodegetria in the Patriarchate of Peć.” In: РАКОЦИЈА, Миша (ur.). *Niš and Byzantium 15 / 15<sup>th</sup> International Symposium Niš: Byzantium across Time and Space: Collection of Scientific Papers*. Niš), 2017.
- ГАВРИЛОВИЋ, Анђела. *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*. Београд: Архиепископија Београдско-карловачка Српске Православне Цркве, 2018. (у штампи) (GAVRILOVIĆ, Andela. *The Church of the Mother of God Hodegetria in the Patriarchate of Peć*. Belgrade: Archbishopric of Belgrade and Karlovci of Serbian Orthodox Church, 2018: in print).
- GAВRILOVIĆ, Zaga. “Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo.” У: ЂУРИЋ, Војислав Ј. (ур.). *Дечани и византијска уметност средином XIV века*. Београд: САНУ (GAVRILOVIĆ, Zaga. “Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo.” In: ĐURIĆ, Vojislav J. (éd.). *Dečani et l’art byzantin au milieu du XIV siècle (À l’occasion de la célébration de 650 ans du monastère de Dečani, Septembre 1985)*. Beograd: Academie Serbe de sciences et des Arts), 1989.
- ГАВРИЛОВИЋ, Зага. „Погледи архиепископа Данила II и теме краљевства и крштења у српском сликарству XIV века.” У: ЂУРИЋ, Војислав Ј. (ур.). *Архиепископ Данило II и његово доба: међународни научни скуп поводом 650 година од смрти (Децембар 1987)*. Београд: САНУ (GAVRILOVIĆ, Zaga. “The Archbishop Danilo II and the Themes of Kingship and Baptism in 14<sup>th</sup> Century Serbian Painting.” In: ĐURIĆ, Vojislav J. (éd.). *L’archevêque Danilo II et son époque (Colloque scientifique international à l’occasion du 650e anniversaire de sa mort, Décembre 1987)*. Beograd: SANU), 1991.
- ГЛИГОРИЈЕВИЋ МАКСИМОВИЋ, Мирјана. „Сликарство XIV века у манастиру Трескавцу.” *Зборник радова Византолошког института* (GLIGORIJEVIĆ MAKSIMOVIĆ, Mirjana. “La peinture du 14<sup>ème</sup> siècle au monastère de Treskavac.” *Recueil des travaux de l’Institute d’Études Byzantine*) 42 (2005).
- ГРОЗДАНОВ, Цветан. *Охридско зидно сликарство XIV века*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности (GROZDANOV, Cvetan. *La peinture murale d’Ochrid au XIV<sup>e</sup> siècle*. Beograd), 1980.
- ЂОРЂЕВИЋ, Иван. *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*. Београд: Филозофски факултет (ĐORĐEVIĆ, Ivan. *The Wall paintings of the Serbian Nobility of the Nemanide Era*. Belgrade: Faculty of Philosophy), 1994.
- ЂУРИЋ, Војислав Ј. „Портрети на повељама византијских и српских владара.” *Зборник Филозофског факултета* (ĐURIĆ, Vojislav J. “Portreti na poveljama vizantijskih i srpskih vladara.” *Zbornik Filozofskog fakulteta*) VII/1 (1963): 256–269.
- ЂУРИЋ, Војислав Ј. *Византијске фреске у Југославији*. Београд: Југославија (ĐURIĆ, Vojislav J. *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*. Hirmer Verlag), 1976.
- ЂУРИЋ, Војислав, Сима Ћирковић, Војислав Кораћ. *Пећка патријаршија*. Београд: Југословенска ревија – Приштина: Јединство (ĐURIĆ, Vojislav, Sima Ćirković, Vojislav Korać. *Pećka patrijaršija*. Beograd: Jugoslovenska revija – Priština – Jedinstvo), 1990.
- ЖИВКОВИЋ, Бранислав. *Сокоћани: Црпјежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (ŽIVKOVIĆ, Branislav. *Sokoćani: Crteži fresaka*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1984.
- ЖИВКОВИЋ, Бранислав. *Грачаница: Црпјежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (ŽIVKOVIĆ, Branislav. *Gračanica: Crteži fresaka*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1989.
- ЖИВКОВИЋ, Бранислав. *Милешева: Црпјежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (ŽIVKOVIĆ, Branislav. *Mileševa: Crteži fresaka*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1992.

- ИСПОВЕДНИК, Прп. Максим. *Вопросы и недоумения* (Беневич, И. Г., Черноглазов). Святая гора Афон – Москва: Никея; Пустынь Новая Фиваида Афонского Русского Пантелеимонова монастыря (ISPOVEDNIK, Prp. Maksim. *Voprosy i nedoumeniya* (Benevič, I. G., Černoglazov), Sviataya gora Afon – Moskva: Nikeya; Pustini Novaya Fivaida Afonskofo Russkogo Panteleomonova monastirya), 2010.
- ЛАЗАРЕВ, ВИКТОР. *Историја византијског сликарства*. Београд: Бримо – Логос – Александрија (LAZAREV, Viktor. *Istorija vizantijskog slikarstva*. Beograd: Brimo – Logos – Aleksandrija), 2004.
- МАГЛОВСКИ, ЈАНКО. „Дечанска скулптура – програм и смисао.” У: *Дечани и византијска уметност средњом XIV века (Међународни научни скуј њоводом 650 година манастира Дечана, септембар 1985)*. Београд: САНУ – Приштина: Јединство (DJURIĆ, Vojislav J. (Réd.). *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV siècle (À l'occasion de la célébration de 650 ans du monastère de Dečani, Septembre 1985)*. Beograd: Academie Serbe de sciences et des Arts – Priština: Jedinstvo), 1989.
- МАНГО, СЮРИЛ. *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*. Washington D.C. (Dumbarton Oaks) 1962.
- МАНДИЋ, СВЕТИСЛАВ. *Древник: записи конзервативора*. Београд: Слово љубве (MANDIĆ, Svetislav. *Drevnik: zapisi konzervatora*. Beograd: Slovo ljubve), 1975.
- МАРИНКОВИЋ, ЧЕДОМИЛА. *Слика њодиљнуће цркве. Представе архитектуре на књињорским њортирејима у српској и византијској уметности*. Београд–Крагујевац (MARINKOVIĆ, Čedomila. *Image of the Completed Church: Representations of Architecture on Founder's Portraits in Serbian and Byzantine Art*. Beograd–Kragujevac), 2007.
- МЕЙЕНДОРФФ, ЈОHN. “L'icónographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine.” In: MEYENDORFF, John. *Byzantine Hesychasm: historical, theological and social problems*. London: VR, 1974.
- МЕЙЕНДОРФФ, ЈОHN. “Wisdom-Sophia: Constrasting Approaches to a Complex Theme.” *Dumbarton Oaks Papers* 41. Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday (1987): 391–401.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia graeca. Cursus completus, Series graeca*. Vol. 3. Paris: Via D'Ambroise, 1857.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia graeca. Cursus completus, Series graeca*. Vol. 9. Paris: Via D'Ambroise, 1857a.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia graeca. Cursus completus, Series graeca*. Vol. 7/1. Paris: Via d'Ambroise, 1857b.
- MIGNE, Paul. *Patrologia graeca. Cursus completus, Series graeca*. Vol. 98. Paris: Via D'Ambroise, 1860.
- MIGNE, Paul. *Patrologia graeca. Cursus completus, Series graeca*. Vol. 89. Paris: Via d'Ambroise, 1860a.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia graeca. Cursus completus, Series graeca*. Vol. 91. Paris: Via D'Ambroise, 1863.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia graeca. Cursus completus. Series graeca*. Vol. 81. Paris: Via D'Ambroise, 1864.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia graeca. Cursus completes, Series graeca*. Vol. 132. Paris: Via D'Ambroise, 1864a.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia graeca. Cursus completes, Series graeca*. Vol. 87. Paris: Via D'Ambroise, 1865.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia latina. Cursus completus, Series latina*. Vol. 76. Paris: Apud Fratres, 1878.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia graeca. Cursus completus, Series graeca*. Vol. 28. Paris: Apud Fratres, 1887.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia graeca. Cursus completus. Series graeca*. Vol. 129. Paris: Apud Fratres, 1898.
- MIGNE, Jacques Paul. *Patrologia graeca. Cursus completus. Series graeca*. Vol. 99. Paris: Apud Fratres, 1903.
- МИЛОВИЋ, ПАВЛЕ. *Менолољ: историско-уметничка исљраживања*. Београд: Археолошки институт (MILOVIĆ, Pavle. *Menolog: istorijsko-umetnička istraživanja*. Beograd: Arheološki institut), 1973.
- МИЛАНОВИЋ, ВЕСНА. „Програм живописа у припрати.” У: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и сљудије*. Београд: САНУ (MILANOVIĆ, Vesna. “Fresco Painting in the narthex.” In: ĐURIĆ, Vojislav J. (ur.). *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies*. Beograd: SANU), 1995.
- МИРКОВИЋ, ЛАЗАР. „О иконографисји мозаика изнад Царских врата у нартексу цркве Св. Софије у Цариграду.” У: Мирковић, Лазар. *Иконографске сљудије*. Нови Сад: Матица српска (MIROVIĆ, Lazar. “Sur l'icónographie des mosaïques au-dessus de la “Porte impériale” dans le narthex de Sainte Sophie à Constantinople.” In: MIROVIĆ, Lazar. *Études iconographiques*. Novi Sad: Matica srpska), 1974.
- ПАНИЋ, ДРАГА, ГОРДАНА БАБИЋ. *Бољородица Љевишка*. Београд: Српска књижевна задруга (PANIĆ, Draga, Gordana Babić. *Bogorodica Ljeviška*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1975.
- PEERS. Glenn. *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium*. Un. of California Press – Berkeley and Los Angeles (CA) 2001.
- ПОПОВИЋ, ДАНИЦА. *Српски владарски гроб у средњем веку*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности (POPOVIĆ, Danica. *The Royal Tomb in Medieval Serbia*. Beograd: Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti), 1992.

- ПОПОВИЋ, Јустин. *Житија свейих за септембар*. Ваљево: Манастир Телије (POPOVIĆ, Justin. *Žitija svetih za septembar*. Valjevo: Manastir Ćelije), 1976.
- ПОПОВИЋ, Јустин. *Житија свейих за октобар*. Ваљево: Манастир Телије (POPOVIĆ, Justin. *Žitija svetih za oktobar*. Valjevo: Manastir Ćelije), 1977.
- ПОПОВИЋ, Јустин. *Житија свейих за новембар*. Ваљево: Манастир Телије (POPOVIĆ, Justin. *Žitija svetih za novembar*. Valjevo: Manastir Ćelije), 1977a.
- ПОПОВИЋ, Јустин. *Житија свейих за децембар*. Ваљево: Манастир Телије (POPOVIĆ, Justin. *Žitija svetih za decembar*. Valjevo: Manastir Ćelije), 1977b.
- РОРОВИЋ, Ljubica. "A Study of the Standing Figures in the Five Domes of the Virgin Ljeviška in Prizren." *Зборник радова Византолошког института* (POPOVIĆ, Ljubica. "A Study of the Standing Figures in the Five Domes of the Virgin Ljeviška in Prizren." *Recueil des travaux de l'Institut d'Études Byzantine*) 41 (2004).
- ПОПОВИЋ, Љубица. „Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи: идентификација и тумачење текстова.” У: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Архиепископ Данило II и његово доба: међународни научни скупи поводом 650 година од смрти (Децембар 1987)*. Београд: САНУ (POPOVIĆ, Ljubica. "Figures of the Prophets in the Dome of the Church of the Virgin Hodegetria at Peć: Identifications and Interpretations of the Texts." In: ĐURIĆ, Vojislav J. (éd.). *L'archevêque Danilo II et son époque (Colloque scientifique international à l'occasion du 650e anniversaire de sa mort, Décembre 1987)*. Beograd: SANU), 1991.
- PROLOVIĆ, Jadranka. *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997.
- РАДОЧИЋ, Светозар. *Портрети српских владара у средњем веку*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1997 [Скопље: Музеј јужне Србије у Скопљу, 1934] (RADOVIĆ, Svetozar. *Portreti srpski vladara u srednjem веку*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 1997 (Skoplje: Muzej južne Srbije u Skoplju, 1934).
- РАДОЧИЋ, Светозар. „Прилози за историју најстаријег охридског сликарства.” У: РАДОЧИЋ, Светозар. *Одабрани чланци и студије 1933–1978*. Београд: Издавачки завод Југославија – Нови Сад: Матица српска (RADOVIĆ, Svetozar. „Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog slikarstva.” In: RADOVIĆ, Svetozar. *Odaabrani članci i studije 1933–1978*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija – Novi Sad: Matica srpska), 1982.
- РАДУЈКО, Милан. „Еклисијално-есхатолошки симболизам у евхаристијској тематици византијског уметничког круга.” *Зограф* (RADUJKO, Milan. "Le symbolisme ecclésial et eschatologique dans la thématique eucharistique dans le sphère artistique byzantine." *Zograf*) 23 (1993–1994): 29–50.
- SIEGFRIED, Carl. *Philo von Alexandria als Ausleger des Alten Testaments*. Jena: Verlag von Hermann Dufft, 1875.
- СИРИЈСКИ, Јефрем, Свети. *Господ говори: Тумачење Јеванђеља и Старог завета*. Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског (SIRIJSKI, Jefrem, Sveti. *Gospod govori: Tumačenje Jevanđelja i Starog zaveta*. Beograd: Pravoslavna misionarska škola pri hramu Svetog Aleksandra Nevskog), 2016.
- СМОЛЧИЋ МАКУЉЕВИЋ, Светлана. „Царски Деизис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац. Иконографски програм северне куполе припрате цркве Богородичиног Успења.” У: МАКСИМОВИЋ, Љубомир, Нинослава Радошевић et al. (ур.). *Трећа југословенска конференција византолога*. Београд: Византолошки институт САНУ – Крушевац: Народни музеј (SMOLČIĆ MAKULJEVIĆ, Svetlana. "The Imperianl Deesis and the Heavenly Court in the XIV century Wall Painting of Treskavac Monastery in the Church of Dormition. Iconographic Program of the Northern Dome of the Nartex." In: МАКСИМОВИЋ, Љубомир, Ninoslava Radošević et al. (ed.). *Papers of the Third Yugoslav Byzantine Studies Conference*. Beograd: Vizantološki institut SANU – Kruševac: Narodni muzej), 2002.
- ТОДИЋ, Бранислав. *Грачаница. Сликарство*. Београд: Просвета – Приштина: Јединство (TODIĆ, Branislav. *Gračanica. Slikarstvo*. Beograd: Prosveta – Priština: Jedinstvo), 1988.
- ТОДИЋ, Бранислав. "Tradition et innovations dans le programme et l'icographie des fresques de Dečani." In: ĐURIĆ, Vojislav J. (éd.). *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV siècle (À l'occasion de la célébration de 650 ans du monastère de Dečani, Septembre 1985)*. Beograd: Academie Serbe de sciences et des Arts – Priština: Jedinstvo, 1989.
- ТОДИЋ, Бранислав. „Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи.” У: Ђурић, Војислав Ј. (ур.). *Архиепископ Данило II и његово доба: међународни научни скупи поводом 650 година од смрти (Децембар 1987)*. Београд: САНУ (TODIĆ, Branislav. „Ikonografski program fresaka iz XIV века u Bogorodičinoj crkvi i priprati u Peći.” In: ĐURIĆ, Vojislav J. (éd.). *L'archevêque*



- Danilo II et son époque (Colloque scientifique international à l'occasion du 650e anniversaire de sa mort, Décembre 1987)*. Beograd: SANU, 1991.
- ТОДИЋ, БРАНИСЛАВ. *Манастир Ресава*. Београд: Драганић (ТОДИЋ, Branislav. *Monastère de Ressaва*. Beograd: Draganić), 1995.
- ТОДИЋ, БРАНИСЛАВ. *Српско сликарство у доба краља Милутина*. Београд: Драганић (ТОДИЋ, Branislav. *Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin*. Beograd: Draganić), 1998.
- ТОДИЋ, БРАНИСЛАВ, МИЛКА ЧАНАК МЕДИЋ. *Манастир Дечани*. Београд: Музеј у Приштини: Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Mnemosyne: Српски православни манастир Дечани (ТОДИЋ, Branislav, Milka Čanak Medić. *The Dečani Monastery*. Belgrade: Muzej u Prištini/Museum in Priština (displaced): Mnemosyne – Center for Protection of Natural and Cultural Heritage in Kosovo and Metohija: Serbian Official Gazette), 2013.
- ТОМИЋ, ОЛИВЕР. „Особености фресака XIII века у студеничкој Никољачи.” У: РАКОЦИЈА, Миша (ур.). *Ниш и Византија*. Зборник радова 3 / Трећи научни скуп Ниш и Византија 3–5. јун 2005, Ниш (ТОМИЋ, Oliver. “Frescoes of Nikoljača (13<sup>th</sup> century) in Studenica Monastery – some peculiarities.” In: РАКОЦИЈА, Miša (ur.). *Niš and Byzantium 3 / Third International Scientific Symposium Niš and Byzantium 3–5. June 2005: 800 years after the Fall of Constantinople 1204–2004*. Niš), 2005.
- ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, Παναγιώτης Ν. *Αι Τρεις Λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις κώδικας*. Αθήναι (ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, Panagiōtēs N. *Ai Treis Leitourgiai kata tous en Athēnais kōdikas*. Athēnai), 1935.
- FROLOW, Anatole. “Deux églises byzantines d’après les sermons peu connus de Léon le Sage.” *Révue des études byzantines* 3 (1968).
- HERMANN, John, Annewies Van den Hoek. “‘Two Men in White’: Observations on an Early Christian Lamp From North Africa with the Ascension of Christ.” In: WARREN, H. D. et al. (ed.). *Early Christian Voices. In texts, Traditions, and Symbols*. Boston–Leiden: Brill Academic Publishers, Inc. 2003.
- HOSTETTER, T. W. *In the Heart of Hilandar: an interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery on Mt. Athos*. Belgrade, 1998 (CD-ROM).
- ЦВЕТКОВСКИ, Сашо. „Визијата на пророкот Езекиј од црквата Свети Никола во Псача.” *Спектар* (CVETKOVSKI, Sašo. “The Vision of the Prophet Ezekiel from the Church of St. Nicholas in Psača.” *Spektar*) 25–26 (1995).
- СОХЕ, Cleveland Alexander. *Ante-Nicene Fathers: The Writings of the Fathers down to A.D. 325. Vol. 1: Apostolic Fathers, Justin Martyr, Irenaeus*. New York: Christian Literature Publishing Co., 1885.
- XAVERIUS FUNK, Franciscus. *Didascalia et constitutiones apostolorum*. Vol. I. Paderbornae: Libreria Ferdinandi Schoeningh, 1906.

Анђела Ђ. Гавриловић

ПРЕДСТАВА ХЕРУВИМА У ПРИПРАТИ ДЕЧАНА НАД УЛАЗОМ У НАОС.  
ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ИКОНОГРАФИЈЕ И ЗНАЧЕЊА ХЕРУВИМА  
У СРПСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

Резиме

У раду је реч о представи херувима у припрати Дечана над улазом у наос који уручује свитке краљевима Стефану Дечанском и Душану (сл. 2, 4), а одликује га репрезентативно и необично иконографско решење (о његовој иконографији, разлозима одабира таквог иконографског решења, улози у сцени и значењу). Херувим је доведен и у општу идејну везу са програмом живописа над улазом у наос цркве. У контексту значења свитака у рукама херувима, анализиран је библијски стих на кодексу Христа Пантократора изнад херувима (Јов. 10:9), патрона дечанске цркве.

Будући приказан на улазу у храм, над самим порталом, херувим у Дечанима има апотропејску функцију – носи значење чувара његовог улаза. Херувим симболизује Оваплоћење Бога Слова, тајну рођења Христа Емануила од Богородице, па је зато у Дечанима млади Емануил под Њим и насликан (сл. 2). „Он се, кад је постао човек, јавио као *Онај који је над свим*” (Рим. 9:5), што одговара сликаном програму над дечанским порталом, где је над херувимом приказан Христос Пантократор (сл. 3). Мотив руке под крилима херувима је у Дечанима јако важан, а посебно вредно пажње

је тумачење Светог Јефрема Сирина Језекиљеве визије херувима-тетраморфа (Јез. 1:1–21): „рука човечија која је под крилима херувима, показује да ће сила Онога који је постао Син човечији носити ту кочију (*sc.* цркву) коју је Он примио на Себе. Та рука нам омогућује да разумемо да ће се Христос Спаситељ обићи у људско тело. Осим тога, човечија рука под херувимским крилима означава да ће десница Христова подржавати утемељење цркве”. Осим што указује да херувим симболично изображава оваплоћење Сина Божијег, ово тумачење показује да је једна од кључних улога представе херувима у дечанској припрати да укаже на то да рука Христа Пантократора подржава утемељење цркве чији су ктитори, тј. утемељитељи, Стефан Душан и Стефан Дечански. То је уједно и разлог зашто су они на фресци означени као ктитори; овај посебни идејни контекст условио је и јединствену иконографију сцене у којој ктитори нису приказани са својом задужбином у рукама, већ су искључиво посредством натписа означени као такви (сл. 3, 5, 6). У раду су, у контексту значења сцене херувима и сцене са ктиторима Дечана, у целини анализирани и представе *Васељенских сабора* (сл. 3) и светитеља на источном зиду централног брода припрате (сл. 3).

Кључне речи: херувим, иконографија, симболично значење, припрата, манастир Дечани, XIV век.

---

\* Уредништво је примило рад 17. II 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.

ЈЕЛЕНА З. ПАВЛИЧИЋ

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици,  
Факултет уметности\*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

## ***Copie conforme* – копије фресака у пракси заштите споменичког наслеђа. Пример копија из цркве Богородице Љевишке у Призрену**

**САЖЕТАК:** Предлози за копирање старих фресака и чување копија у музеју јављали су се углавном онда када се то указивало као једино решење за очување од заборава живописа који је трајно угрожен. Будући да су такве иницијативе у српској средини охрабриване у XIX веку, почетком XX века су у музејској пракси прихваћене као део превентивне заштите. У периоду након 1950. године, а одмах по откривању живописа Богородице Љевишке, настало је више од стотину копија фресака ове призренске цркве. Стварање копија имало је за циљ бележење неких својстава споменика, а њиховом употребом, тј. излагањем, установе заштите су спроводиле едукацију и промоцију националне баштине. У савременој теорији баштине која је проширила уске дисциплинарне оквире истраживања прошлости, тај процес копирања је препознат као важан део организованог документовања баштине. Процес израде, употреба и презентација ових копија кроз време наглашава њихову документарност. Оне сведоче о својствима оригинала јер приказују затечено стање у тренутку израде, а онда када је споменик вишеструко угрожен, као што је то црква Богородице Љевишке у Призрену, могу бити носилац већег броја података него оштећене фреске *in situ*. Такође, извор су за проучавање односа према оригиналу, будући да многе не приказују само верно стање већ и сазнање о оригиналу. Као тако комплексна сведочанства, копије фресака могу бити предмет истраживања различитих научних дисциплина.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** копије фресака, оригинал, заштита наслеђа, црква Богородице Љевишке, документ.

---

\* jpavlicic@gmail.com

## ФРЕСКА У МУЗЕЈУ – ХРАБРИ ПОЧЕЦИ

*Kopije se mogu smatrati oblikom dokumentacije,  
koji u određenom trenutku može prerasti svoje značenje  
i preuzeti na sebe deo značenja izvornog muzejskog predmeta*  
(MAROEVIĆ 1993: 178)

Предлога за копирање старих фресака и чување копија у музеју било је кроз историју много, односно, таман толико колико се то указивало као логично решење за очување угроженог живописа. О пропадању старих српских средњовековних споменика сачувани су записи из времена турске владавине овим просторима, а о потреби за копирањем фресака средином XIX века пише А. Ф. Гиљфердинг приликом посете Сопоћанима и апелује „да се оне што пре копирају и сачувају за историју словенског живописа” (Гиљфердинг 1972: 135–137).

Почетком наредног века, а тачније 1907. године, копистика, као вид превентивне заштите, бива уврштена у рад Средњовековног одељења Народног музеја у Београду. Оваква одлука се, свакако, надовезивала на пионирске напоре сликара Димитрија Аврамовића и преданих истраживача старина Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића. Те године је и академски сликар Пашко Вучетић направио три копије из цркве манастира Жича (Поповић 2007: 511).

Један другачији вид заштите угрожених фресака предложио је 1919. године Владимир Петковић, тадашњи управник Народног музеја. Предлог који је упућен Министарству просвете се односио на скидање и преношење фресака у Музеј, али је одбијен због опасности да би тако фреске могле бити угрожене, као и да би поступак скидања угрозио архитектуру. Управник је ипак сматрао да би се фреске тек скидањем сачувале, али је могуће, како истиче Д. Прерадовић, да је био мишљења да је оригиналима, а не копији, место у музеју, што је иначе био предлог Академије уметности којој је Министарство проследило молбу Музеја (Прерадовић 2004: 563).

Ипак, предлог за оснивање музеја копија, тачније *Галерије сликарских копија и садрених (џијсаних) одлива*, јавио се још раније, 1913, у програму Одбора за организацију уметничких послова Србије и Југословенства. Основна замисао је била да се прикаже национално наслеђе путем копија „од старине до данас”, док је у предлогу наглашена и васпитна улога Галерије, која би била коришћена у наставне сврхе (из области уметности) средњих школа, Високе школе ликовних уметности и Универзитета (Поповић 2007: 511).

Замисли прекинуте ратним дешавањима биле су настављене тек по окончању рата и нормализацији културног живота. Рад на афирмацији фреске као изложбеног експоната, односно стварању *збирке копија фресака*, започет је 1924. године у Народном музеју у Београду (Томић 1982: 244). Део фонда био је изложен на два изложбама 1927. године током одржавања Другог међународног конгреса византолога у Београду. У Дому официра Краљеве гарде у Топчидеру је одржана изложба копија фресака које су рађене као предлошци за мозаике маузолеја Карађорђевића на Опленцу, док је Народни музеј организовао изложбу орнамената старог живописа и рукописа допуњену фотографијама из збирке Владимира Петковића (Прерадовић 2004). Раније исте године,

у фебруару, одржана је изложба копија фресака А. Вербицког и В. Предојевића у новој згради Универзитета. Текст каталога потписује Милан Кашанин истичући популаризаторски, документарни и едукативни значај копије (Поповић 2007: 512).

Прву већу иницијативу за копирање фресака, а са циљем оснивања *музеја фресака*, покренуо је Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ 1947. године. Од ове године па до 1950. под руководством Пола Венсана (Paul Vincent) и групе од деветоро француских стручњака одвијала се акција копирања фресака, у којој су учествовали и чувени домаћи кописти, тада ипак тек „ученици” француских сликара, Бранислав и Зденка Живковић (Поповић 2012: 183). Иницијатива је резултирала великом „Изложбом средњовековне уметности народа Југославије” која је одржана од 7. марта до 25. јуна 1950. године,<sup>1</sup> у Палати Шајо (Chaillot) у Паризу. Идеја о оваквој изложби потекла је од тадашњег амбасадора Федеративне Народне Републике Југославије (ФНРЈ) у Паризу Марка Ристића, док су у организационом одбору били водећи југословенски и француски културни радници. Међу осталима ту су Ђурђе Бошковић, Цвито Фисковић и Јарослав Кратина (Прерадовић 2004: 557), а на челу са Мирославом Крлежом, председником Организационог комитета, и комесаром изложбе Љубом Бабићем (*Политика* 3. 3. 1950: 5). На изложби је било приказано укупно 259 копија фресака и мулажа наше средњовековне пластике, 11 оригиналних фресака и 10 оригиналних икона. Дакле, представљени су најкарактеристичнији примери сликарства и пластике из периода од IX до XIV века (*Политика* 3. 3. 1950: 5), а распоређени у 13,<sup>2</sup> односно 14 одаја Палате Шајо. Ова изложба је на својеврстан начин била најуспелији културно-политички продор Југославије у иностранству, а с том тенденцијом је и организована (Бошковић 1950: 3–10).

На основу првих реакција у француској штампи, домаћи медији закључују да влада „живо интересовање француских културних кругова и критичара за средњовековну уметност”, као и да ова изложба доприноси промени „мишљења које већ годинама влада у Европи о нашој ликовној уметности средњег века као другоразредној варијанти византијске, односно италијанске ликовне културе” (*Политика* 3. 3. 1950: 5).

Значај ове изложбе, књижевник и први директор Републичког завода за заштиту и научно истраживање споменика културе Милорад Панић Суреп, види и у представљању свих народа Југославије, њиховом стваралачком духу и духовној повезаности чак и када нису били под окриљем једне државе (*Политика* 10. 3. 1950: 4). Сличан приказ париске изложбе, али знатно жустрији у одбрани локалног третмана хришћанских тема у средњем веку, код Мирослава Крлеже (1950: 2–42) јасно представља основни разлог одржавања ове изложбе, а у датом тренутку одређује и значење изложених копија фресака.

Горе поменути циљ изложбе је био испуњен, а међународно признање давало је легитимитет за позив свих људи на очување и брижнији однос према наслеђу: „како би се будућим поколењима у потпуности сачувала сва она богата сведочанства нашег истор[ј]иског и културног развојка којима имамо пуно права да се поносимо ... (зато је) заштита културно-истори[ј]ских споменика дужност како свих надлежних установа, тако и свих органа народне власти и сваког појединог грађанина” (*БОРБА* 25. 6. 1950: 3).

<sup>1</sup> У тадашњој штампи се извештава о 8. марту као дану отварања изложбе. Вид.: *Политика* 3. 3. 1950: 5.

<sup>2</sup> Према Ђурђу Бошковићу (1950: 3–10) било је 13 сала јер не рачуна нишу као засебан простор.

И Ђурђе Бошковић (1950: 3–4) у свом приказу изложбе наглашава да је копирање фресака и узимање одливака средњовековне пластике настало управо са циљем да се средњовековно наслеђе приближи „народним масама”.

Ово не треба да чуди ако знамо да *копије* фресака и камене пластике заправо чувају достигнуто сазнање о самом предмету који се копира те га и преносе до шире заједнице. Када облик предмета пренесемо у његову верну копију или слику, настаје један нови облик живота изворног предмета, заправо, он је наше знање о датом предмету. Вредност копије расте уколико дође до уништења предмета, али и самим протоком времена услед чињенице да нам је (не)доступан у сталном мењању (MAROEVIĆ 1993: 97).

Апел, из гласника Комунистичке партије Југославије *Борба*, који смо горе пренели, вероватно проистиче из познавања општег стања већине значајнијих споменика који су били запуштени или у веома лошем стању након Другог светског рата, те су у првим поратним годинама и били обнављани. Управо током конзерваторских радова на једном од њих, у цркви манастира Градац, скинута је (непланирано) са зида фреска како не би била сасвим уништена, те је пренета у Народни музеј у Београду. Ова епизода и чињеница да је постојао велики број угрожених споменика изазвале су ширу акцију спасавања најугроженијих фресака. Тако је дошло до скидања фресака из Палежа, Ђурђевић ступова и Граца и формирања одељења оригиналног средњовековног живописа у Народном музеју у Београду (НЕНАДОВИЋ 1982: 58–59).

#### ФРЕСКЕ ИЗ ЦРКВЕ БОГОРОДИЦЕ ЉЕВИШКЕ У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ

Међу фрескама средњовековних цркава које су скинуте и потом пренете у Народни музеј нашле су се и две фреске из цркве Богородице Љевишке, са приказом библијских сцена *Исцељење слепог* и *Свадба у Кани*. Ове фреске су насликане у првој половини XIII века, односно, красиле су зидове цркве која је раније постојала на месту задужбине краља Милутина (НЕНАДОВИЋ 1963: 237–240).

Овај радикални метод чувања, премештањем оригинала, примењиван је у случајевима када није постојала могућност за чување фреске *in situ*, дакле, када је споменик постојао као рушевина, те био изложен неповољним условима, или када се није могло ефикасно реаговати у заштити, као и када је, попут случаја Богородице Љевишке, ранији слој сликарства био нарушен каснијом архитектонском интервенцијом морао бити уклоњен уколико се желео сачувати.

Фреска са приказом сцене *Исцељења слепог* пронађена је (заједно са још једном неидентификованом композицијом) приликом реконструкције кровног покривача цркве 1958. године, након чега је демонтирана и скинута, како не би поново била затворена сводном конструкцијом.<sup>3</sup> Ова фреска је била потом урамљена и приказана у јужном броду цркве. Друга фреска, која је откривена 1951. године,<sup>4</sup> није сачувана у најбољем стању, односно, не приказује целу сцену *Свадба у Кани*. Она је такође скинута са зида цркве, а била је изложена једно време у кућици за становање која се налазила у непосредној

<sup>3</sup> ПЗЗСК, Д, СК 5019. Фреска је откривена у јужном броду, у висини крова.

<sup>4</sup> ПЗЗСК, Д, Регистратор *Богородица Љевишка*, Писмо Слободана Ненадовића Заводу од 31. 8. 1951.

близини цркве, односно, у тада планираној *соби-музеју*. Обе фреске су 1965. године пренете у Народни музеј у Београду,<sup>5</sup> где се и данас налазе. Биле су приказане на изложби средњовековне уметности у Србији организованој поводом обележавања 125 година постојања Народног музеја 1969. године. Под каталошким бројевима 2 и 3 означене су у каталогу изложбе, али без инвентарних бројева који стоје уз друге музејске предмете (Народни 1969) с обзиром на то да су у питању позајмљени предмети из Покрајинског завода за заштиту споменика културе – Приштина. До 1970. биле су приказиване и на изложбама у Риму,<sup>6</sup> Венецији и Љубљани, а потом и на изложби „Стара српска уметност” у источном Берлину.<sup>7</sup> Године 1974. биће представљене и публици у Прагу у оквиру изложбе „Византијско сликарство у средњовековној Србији од XII до средине XVIII века”.<sup>8</sup> Поред ове две веће композиције, део *Збирке српске средњовековне и византијске уметности* у Народном музеју у Београду су и три мања фрагмента фресака из Богородице Љевишке – два су орнаменталног садржаја, док је један део сцене *Васељенски сабор* и приказује лик светитеља.<sup>9</sup>

Фреска *Богородица са Христом Храниоцем*, која такође припада ранијем живопису цркве Богородице Љевишке, сачувана је *in situ*, док се њена копија чува у Народном музеју. Копија коју је начинио Бранислав Живковић постала је део збирке средњовековне уметности у овом музеју знатно пре него што су два оригинала пренета. Била је део сталне поставке, изложена у оквиру тематске целине српске средњовековне уметности поред копија фресака из манастира Мораче и Сопћана (Амброзић 1952: 34). Наиме, након пресељења Музеја 1951. године у зграду бивше Управе фондова,<sup>10</sup> створени су услови за прегледније излагање депонованих предмета и проширење збирки. Збирка средњовековне уметности је нарочито увећана, како предметима примењене уметности тако и копијама фресака које су за музејско особље биле новина и „необично проширење”. О томе сведочи и следећи цитат из каталога приређеног поводом јубиларне изложбе:

Количина копија фресака може се учинити превелика према простору, а и само питање излагања копија у Музеју стварно је један проблем за себе. Но, осећамо да ће оне, бар у прво време, нарочито у вези са оригиналним фрагментима и у друштву са осталим

<sup>5</sup> ПЗЗСК, Д, СК 5019, Допис Покрајинског завода за заштиту споменика културе упућен кустосу Богородице Љевишке од 11. 7. 1965: „Сходно дозволи овог Завода бр. 02-100 од 8. III 1965. екипа стручних лица Народног музеја из Београда преузеће ових дана ради обнове и довршења конзерваторског третмана фрагменте скинутог живописа из Богородице Љевишке: 1) Свадба у Кани, детаљ композиције, урамљен и под стаклом у просторијама конака Љевишке. 2) Исцељење слепог, композиција смештена на раму у јужном броду цркве. (...)”.

<sup>6</sup> ПЗЗСК, Д, СК 5019, Мишљење ПЗЗСК о извожењу икона и копија фресака у иностранство од 13. 2. 1969.

<sup>7</sup> ПЗЗСК, Д, СК 5019, Реверс Народног музеја у Београду на предмете које Покрајински завод позајмљује за изложбу. Изложба је трајала од 27. II. 1970. до 27. I. 1971.

<sup>8</sup> ПЗЗСК, Д, СК 5019, Сагласност Покрајинског завода за уступање експоната. Изложба је трајала од краја априла до краја јуна 1974. године.

<sup>9</sup> С обзиром на радове на реконструкцији Народног музеја у Београду није нам омогућен увид у документацију која прати ове музејске предмете. Ипак, од надлежног кустоса Александре Нитић сазнајемо да су ова три фрагмента фресака део поменуте збирке и заведени су под бројевима 2511, 2512, 2513, док су две веће композиције, као што је речено, на позајмици из Покрајинског завода за заштиту споменика културе, Приштина.

<sup>10</sup> Народни музеј у Београду је више пута мењао свој назив али и седиште. Од 1930. носи назив Хисторијско-уметнички музеј, од 1935. је Музеј кнеза Павла, Уметнички музеј од 1944. до 1952. године, када му се враћа назив Народни музеј. Годину дана раније, 1951, музеј се уселио у зграду некадашње Управе фондова, где је и данас. Вид. опширније: Поповић, Јевремовић 1994.

средњовековним предметима, сведочанствима, у великој мери послужити посетиоцима да добију извеснију представу о животу и радности наших предака и наше отаџбине (Поповић, Јевремовић 1994: 4).

Дакле, ствара се утисак који и Д. Прерадовић претпоставља у случају пређашње управе Музеја, да су у Музеју пожељнији оригинали. Свест о копији као музејском предмету, као што смо горе видели, развија се ипак убрзо.

Једну ширу акцију спасавања угрожених фресака израдом копија спровео је Народни музеј у Београду седамдесетих година прошлог века, а резултовала је изложбом „Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама” 1980. године (Комненовић, Живковић 1980). Тада је Народни музеј већ био проширен једном новом јединицом – придружена му је 1973. године Галерија фресака. Наиме, након завршетка париског, потом и загребачког гостовања „Изложбе средњовековне уметности народа Југославије”,<sup>11</sup> и повратка експоната у Београд, 1. фебруара 1953. године отворена је Галерија фресака, као други музеј те врсте у свету. Током наредних деценија, Галерија фресака је наставила свој рад на даљој изради копија, међу којима и оних из цркве Богородице Љевишке. Једнака пажња посвећена је и презентацији и истраживању дела која припадају византијској традицији, међу којима су најбројнија она српске средњовековне уметности (од XII до XV века). Од 1962. године, у оквиру Галерије функционише и сликарско-вајарски атеље.<sup>12</sup>

### КОПИЈЕ ФРЕСАКА БОГОРОДИЦЕ ЉЕВИШКЕ У ГАЛЕРИЈИ ФРЕСАКА

У Галерији фресака у Београду данас се чува стотину четрдесет и осам копија малог формата из Богородице Љевишке које су у периоду од 1950. до 1955. године израдили Зденка и Бранислав Живковић.<sup>13</sup> Одмах по откривању живописа призренске цркве, Живковићи су започели рестаурацију али и копирање, бележећи мноштво детаља сликањем на јефтином картону (Поповић 2012: 194). Већ средином септембра 1950. у Призрен је дошла Зденка Живковић, кописта. Брана (Бранислав) Живковић је у Призрену у лето 1951. године, у саставу екипе Завода која је изводила конзерваторске радове на цркви Богородице Љевишке.<sup>14</sup>

Ова два обдарена сликара, конзерватори Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, радили су на конзервацији фресака цркве Богородице Љевишке у Призрену, али, импресионирани лепотом зидних слика, начинили су и прве копије фресака.<sup>15</sup> Копије рађене у техници темпере на картону „približuju se svojom fak-

<sup>11</sup> Изложба је марта 1951. била приказана у Уметничком павиљону у Загребу, али не у истом саставу експоната. Од париског материјала није било приказано 20 оригиналних предмета и око 30 копија фресака. Простор Уметничког павиљона (7 соба) је условно ово смањење, али и целокупну концепцију, која се коначно заснивала на хронолошком распореду предмета по републичким регионима. Вид.: KRLEŽA 1951.

<sup>12</sup> <http://www.narodnimuzej.rs/o-muzeju/prostori-narodnog-muzeja/galerija-fresaka/>, 12. 1. 2016.

<sup>13</sup> У збирци Галерије фресака налази се 158 копија малог формата из Богородице Љевишке, уписаних у два инвентарна броја, 27\_1358 који садржи 129 дела и инвентарни број 27\_1401, који садржи 29 дела. бб 14 РЗСК, Д, Регистратор *Богородица Љевишка*, Писмо Слободана Ненадовића Заводу од 20. 6. 1951.

<sup>15</sup> Прва копирана фреска је и она која је прва откривена у цркви – *Христџа Призренскоџ*. Тај рад је извела Зденка Живковић. Вид.: НЕНАДОВИЋ 1982: 68.



turom materiji freske” (ВИНАЉИ-MERIN 1963: 7). Њихови радови показују тадашње стање живописа, али и обиље и дух њихове лепоте, како о овим копијама пише Ото Бихаљи Мерин (1963: 7). Извесно је да копије фресака нису могле „ухватити” монументалност јединственог споја архитектуре и живописа, па су се аутори мудро посветили копирању детаља, тешко видљивих, слабо осветљених или недоступних у висинама храма. Они ипак као синегдоха говоре за целину, и делују на посматрача по моделу знака (сл. 1).

Prizrenski majstor ne slika izgled vidljiva sveta. Ne svet, nego zamisao o svetu. (...) Prikazi prirode, predeli i biljke, pitome ptice i divlje zveri, koje su naši slikari verno preslikali, nisu u ono vreme bili svrha samima sebi. Nije trebalo da budu slike spoljašnjeg izgleda nego unutarnje suštine. Svi oni nose obeležje simbola i znače za slikare i posmatrače u ranom XIV veku lako čitljive pojmove (ВИНАЉИ-MERIN 1963: 13).

Изложба којом ће Живковићи, након вишегодишњег рада у Призрену, иступити у јавност је управо изазивала питање да ли је љевишко сликарство симболичког садржаја присно данашњем (неуком) посматрачу. Прва изложба копија фресака из цркве Богородице Љевишке одржана је у Уметничком павиљону у Београду од 18. до 28. априла 1954. године под називом „Човек, природа и предмети на фрескама Богородице Љевишке у Призрену. Детаљи, копије: Зденка и Бранислав Живковић” (Живковић, Живковић 1954). Идеја је била приказати новооткривену Љевишку, још увек непознату широј јавности, а кроз детаље који, по мишљењу Зденке Живковић, откривају сву разноврсност средњовековног стваралаштва.<sup>16</sup> Управо зато, отварање је подржао и професор, истраживач средњовековне уметности Светозар Радојчић предавањем о симболици боја на фрескама призренског храма. Излагање у духу тадашњих казивања о уметности, праћено бројним



Сл. 1. Бранислав и Зденка Живковић, копија фреске *Грлице у рукама Јосифа* са сцене *Сређења*, Богородица Љевишка, Галерија фресака

<sup>16</sup> Вид.: <https://www.youtube.com/watch?v=g38q0aULAeo&index=6&list=PLNOwY-vBIzhNunmeWwAHЕh-GAIAlCsKdt>, страница посећена 12. 8. 2015.

похвалама аутора, остало је упамћено и по, касније препричаваној, реакцији из публике тадашњег министра за науку и културу Родољуба Чолаковића, за кога су фреске Богородице Љевишке биле представа свакодневног живота и лица попут данашњих (Медаковић 1992: 385–386). Ова демистификација није остала запамћена због „инцидента” на изложби већ због, чини се, истинитости интимног осећаја који овладава пред љевишким сликама.

Изложба је доживела велики успех у земљи и иностранству будући да је била лако преносива, а да је њено одржавање подржала Комисија за културне везе с иностранством. Тако знамо, према систематском приказу колеге Б. Поповића, да је до 1966. године изложба „Човек, природа и предмети” била приказана у Француској, Немачкој, Финској, Данској, Канади, Сједињеним Америчким Државама, Јапану, Индији, Пољској, Швајцарској и Чехословачкој (Поповић 2012: 184).

Ова изложба (у истој или измењеној концепцији и броју копија) актуелизована је и у новије доба, те је приказана 2008. у манастиру Жича; а под називом „Детаљи на фрескама Богородице Љевишке”, 2012. у Пироту (Галерија Чедомир Крстић, 24. 7. – 31. 8. 2012) и 2013. у Прокупљу (Народни музеј Топлице, 21. 7. – 10. 8. 2013); као „Детаљи живописа Богородице Љевишке: копије фресака Зденке и Бранислава Живковића” 2014. у Косовској Митровици (Градски музеј, 10. 2. – 10. 3. 2014); као „Србија земља фресака” 2015. у Београду (Светосавски дом на Врачару, 17. 3. – 31. 3. 2015), у Прокупљу (Галерија Божа Илић, 21. 7. – 30. 8. 2015), у Ужицу (Градска галерија, 8. 10. – 2. 11. 2015), 2016. у Новом Пазару (Музеј Стари Рас, 22. 1. – 22. 2. 2016).<sup>17</sup> Неки њени сегменти се приказују у оквиру других изложби: 2009. „Анђео који спушта реч Божју” (Галерија фресака), као и у оквиру изложбе „Србија, земља фресака” која је од 2007. година приказана у Савету Европе у Стразбуру, Клагенфурту, Љубљани, Паризу, Европском парламенту у Бриселу, Фиренци, Риму, Витербу и цркви Санта Кроче у Фиренци (Поповић 2012: 185).

Копије фресака које су начинили Живковићи од 1950. до 1955. године приказују детаље са фресака Богородице Љевишке, некад умањене, али никад оштећене, какви су били у стварности (Поповић 2012: 185). Оваквим одступањем од оригинала учитана је намера сликара која пориче пуко подражавање, а зарад чувања јединствене слике и зарад приказа средњовековне стварности ових зидова. У стварању ових копија је, дакле, укључено и *знање о њредмејџу*, а не само његов визуелни изглед у тренутку израде копије. Копирање стога припада домену интерпретације, тј. ставља питање репродуковања *актуелног идентитетџа* спрема неког *ранијег актуелног идентитетџа* (МАРОЕВИЋ 1993: 176).

У Галерији фресака се чувају и копије фресака из Богородице Љевишке већег формата које су начинили и други аутори. Има их четрдесет и девет, а насликане су у техници (казеинске) темпере на платну. Међу ауторима ових копија, које приказују појединачне сцене и светитеље са зидног сликарства, јесу: Милан Лађевић, Зденка Живковић, Бранислав Живковић, Душан Михаиловић, Шиме Перић и Станислав Чавић.<sup>18</sup> Неке од ових

<sup>17</sup> Информације о гостовањима изложби доступне су на интернет презентацији Народног музеја у Београду: <http://www.narodnimuzej.rs/kalendar/kategorija/gostovanja-izlozbi/prosla-dogadjanja/page/5/>, страница посећена 12. 2. 2016.

<sup>18</sup> Према документацији Галерије фресака, копије су настајале ових година: 1958, 1961, 1962, 1964, 1988. Занимљиво је да су неке од њих потписане на фронталној страни, као на пример копије Ш. Перића. За увид у документацију захваљујемо др Бојану Поповићу, управнику Галерије фресака.

фресака биле су приказане на „Изложби средњовековних фресака” 1958. године у Београду. Ово је било прво велико представљање не само копија зидних фигура и сцена из Богородице Љевишке већ и из других средњовековних цркава домаћој публици. Наиме, након поменуте париске и загребачке изложбе, те оснивања Галерије фресака, у новоизграђеној згради било је простора тек толико да се није могла приказати „ни четвртина материјала којим се располаже”, па је одлучено да се фреске изложе на великој изложби у Павиљону III на Сајмишту. Иако тај простор по својој историји не одговара овој намени, организатори су га свесно изабрали због могућности излагања великог броја дела. Изложба из 1958. није поновила ниједну претходну – по броју експоната је „пет пута већа од изложби које су путовале по Европи”, док је по садржају најсистематичнија. Заступљени су били сви главни споменици са уједначеним бројем копија, док су на ранијим изложбама презентовани тек неки споменици (КАШАНИН 1958: 5). Изложба је била организована у двадесет дворана, а у деветој је било приказано дванаест копија фресака из цркве Богородице Љевишке. Већи број је израдио Шиме Перић, док Милан Лађевић потписује само једну – *Портретни Немањића* (КАШАНИН 1958: 31, 55–56).

#### КОПИЈЕ ФРЕСАКА БОГОРОДИЦЕ ЉЕВИШКЕ У ДРУГИМ МУЗЕЈСКИМ ЗБИРКАМА

Као јединствени музеј на овим просторима Галерија фресака је утицала на отварање нових одељења и збирки при музејима у земљи. И друге установе културе су имале за циљ документовање, проучавање и копирање фресака. Од 1956. у Галерији Матице српске у Новом Саду заступљена је „група копија XVIII века”. Наредне деценије, 1965. године, у Краљеву је основана Галерија копија фресака Рашке школе (ПОПОВИЋ 2012: 185–186). Из ових збирки проистекле су бројне и значајне изложбе. Већина њих приказана је у иностранству, афирмишући домете српске средњовековне културе.

И Музеј примењене уметности у Београду је имао запажену улогу у копирању средњовековних слика. Интересовање овог музеја било је пре свега усмерено ка теми *орнамената* на фрескама српских средњовековних споменика. Након безмало деценијског рада на терену, кустоскиња музеја Загорка Јанц и сликар Милован Арсић године 1961. организовали су изложбу „Орнаменти са фресака из Србије и Македоније од 12. до средине 15. века”. Од приказаних радова оформљена је колекција *копија орнамената са фресака* у Музеју примењене уметности која данас има 572 табле (ЈАНЦ 1961). Међу њима су и копије фресака из цркве Богородице Љевишке. Део фресака на којима су представљени орнаменти са одежда светитеља и историјских личности приказаних у Љевишкој припада збирци *Одсека за текстил и костим*, а оне на којима су углавном приказани детаљи окова књига (у рукама различитих светитеља) део су збирке *Одсека за фотोगрафију, примењену графику и ојрему књиге* истог музеја.

Како је речено, детаљи фресака Богородице Љевишке, поред оних које је израдио брачни пар Живковић, копирани су и за Музеј примењене уметности у Београду, односно изложбу „Орнаменти са фресака из Србије и Македоније од 12. до средине 15. века” из 1961. Тада су приказане копије фресака из Богородице Љевишке које је израдио академски сликар Милован Арсић. За музеј су потом откупљене и друге копије фресака

из ове цркве, које су израдили Милован Арсић и Бранислав Живковић.<sup>19</sup> Од 572 копије које се данас налазе у Музеју примењене уметности, 13 копија са приказом орнамената са одежди светитеља и историјских личности из цркве Богородице Љевишке су део збирке Одсека за текстил и костим. Једанаест копија је насликао Милован Арсић, док је Бранислав Живковић аутор преостале две. Оне не подражавају оригинал у величини и материјалу, а настале су у техници темпере на хартији.<sup>20</sup>

Збирка Одсека за фотографију, примењену графику и опрему књиге истог музеја такође чува један број копија детаља фресака из Богородице Љевишке. Пет копија са представама окова књига из руку светитеља насликао је 1953. године Бранислав Живковић, конзерватор Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НРС.<sup>21</sup> Већи број откупљен је од академског сликара Милована Арсића, чак 49. Те копије зидних орнамената настале су 1957. године, али нам је као и за претходне непознат датум откупа.<sup>22</sup> Све ове слике су настале у техници темпере на хартији и мањих су димензија, јер приказују детаље фресака. Према неким музејским картонима предмета, копије према оригиналу стоје у размери 1:1 и 1:1,5.<sup>23</sup>

Издвојени детаљи фресака на овај начин, ван целине приказа сцене, нуде се посматрачу као *илочица* коју треба ставити на своје место у зиду. Зид је метафора за припадност сродним историјским и културним појавама – *уметноси/облик* је кључ препознавања. Иако истраживањима средњовековних орнамената у науци није придавано довољно пажње, а у Музеју примењене уметности они чине највећи део копираних мотива, опште је познато да је орнамент могуће пронаћи у готово свим видовима уметничког изражавања, те да компаративном анализом можемо разлучити путеве уметничких замисли. У изложбу Загорке Јанц и Милована Арсића ова намера јесте учитана, а каснијим истраживачима је она служила као добро полазиште и инспирација. О томе да детаље споменика треба издвојити из оригиналне целине (деконтекстуализовати) и посматрати их одвојено и временски и просторно, а онда их вратити „виртуелној” целини ширег културног круга из ког су поникли (контекстуализовати их), писао је Слободан Ђурчић (2004: 65) нудећи приступ за проучавање споменика византијске архитектуре. Овај кључ прихваћен је и у ишчитавању орнамената (Мартиновић 2014: 46–47). Контексти којима припада и о којима сведочи обавезују на расветљавање симболичког, занатско-обликовног и меморијског аспекта орнаmenta (Булатовић 2014: 112). Зато се музеализација оваквих предмета (треба да) врши по систематизацији која подразумева поштовање формалних

<sup>19</sup> Непознато нам је тачно време откупа. С обзиром на то да су све копије уведене у музеј откупом, важно је ипак нагласити да су за изложбу 1961. Арсићеве биле наручене. Ипак, у документацијским картонима ових музејских предмета није приказана та разлика.

<sup>20</sup> Копије које је израдио Милован Арсић, у збирци Одсека за текстил и костим воде се под следећим инвентарним бројевима: 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 387; копије Бранислава Живковића под бројевима 448 и 449. Вид.:

<http://www.europeanafashion.eu/portal/browse.html?inpSearch=ljevi%C5%A1ka#searchTerm%3Dljevi%C5%A1ka>

<sup>21</sup> Ове копије заведене су у књизи збирке Одсека за фотографију, примењену графику и опрему књиге под инвентарним бројевима: 424, 425, 427, 428, 429.

<sup>22</sup> Ове копије заведене су у књизи збирке Одсека за фотографију, примењену графику и опрему књиге под инвентарним бројевима од 155 до 203.

<sup>23</sup> Овај податак је нарочито истакнут у музејским картонима копија које је израдио Милован Арсић.

својстава, својства историчности и обликовности. Ипак, тек неговањем својства документности чувамо интегритет предмета. Копија орнамента у овом случају, као документ, у стању је да реконструира културну поруку која почива и на претходно истакнутим својствима (Булатовић 2014: 121). Таквим приступом потврђује се важност копије, која, дакле, и није у њој самој већ у томе што „*verifikuје, potvrђује i učvršćује status originala. Upravo na tom potvrđivanju ona zasniva svoj identitet*” (Миљковић 2014: 141). Сложићемо се и са оним како С. Мијушковић наставља:

S druge strane, *način prisustvovanja originala u kopiji mogao bi se nazvati pamćenjem ili sećanjem*. U том случају оно што копија преноси и предочава не би било ништа друго до запамћена слика оригинала. То памћење, онда, обликује и одређује идентитет копије, као што наш идентитет зависи од нашег памћења. Копије су попут архива сећања, чуvara uspomena, pouzdane onoliko i samo сећање (Миљковић 2014: 141; курзив Ј. П.).

### *COPIE CONFORME*<sup>24</sup> – ЗНАЧАЈ КОПИЈА У ПРАКСИ ЗАШТИТЕ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ

Копију у музеју разликује од осталих музејских предмета пре свега то што је настала и уведена у музејску збирку са намером да сведочи о оригиналу, о неким његовим особинама (мада не свим) (Комненовић 1985: 11). Тако, на пример, копија може бити другачијих димензија од оригинала, а израђује се углавном у другачијем материјалу, односно користи другачији медиј за носиоца значења (Мароевић 1985: 5–6). Прве копије из периода 1947–1950. које чине фондус Галерије фресака настале су по рецептури француске технологије (копија као *al secco* слика на платну препарираном материјалом који квалитетом и текстуром подражава зид), а Зденка Живковић потом је унапредила овај приступ увођењем пигмената који су коришћени у средњем веку наместо до тада коришћених темпера. Овим напорима, као и подражавањем начина сликања и редоследа наношења боја, настале су поузданије копије, ближе оригиналу. Дат је и допринос изучавању рада и живота некадашњих мајстора, првенствено захваљујући проналаску и примени природних пигмената (Поповић 2012: 183). Овакав поступак производње копије тежи аутентичном сликарском поступку средњовековног сликара. Копија тако сведочи и о процесу настајања и о самом *изгледу* оригинала,<sup>25</sup> док се француском методом на платно преноси тек крајњи изглед бојене плохе (Прерадовић 2004: 560).<sup>26</sup>

Сазнање о оваквом поступку израде копија наглашава документарну снагу ових предмета, који су и извор за изучавање иконографије и сликарског поступка оригиналних слика. Такође, с обзиром на пропадање оригинала, она некада јесте носилац већег (али ипак ограниченог) броја података него фреска *in situ*. Копија документује стање

<sup>24</sup> Позајмљен наслов филма Абаса Кијаростамија (Abbas Kiarostami) из 2010. године *Copie conforme* (прев. *Оверена копија*), овде мислећи на потврду значаја копије, увођењем исте у институцију заштите.

<sup>25</sup> О копији као извору за проучавање споменика вид.: Живковић 1980. као и документарни филм-интервју са Зденком Живковић који су снимили кустоси Народног музеја у Краљеву за потребе изложбе „Доба Светлости: Српска уметност XIII века”, 2007. године. Вид.: Новчић 2007.

<sup>26</sup> Француски кописти и не користе термин копирање већ *relevé* који преводимо у значењу *џоново насликање*. О овоме у: Прерадовић 2004.



Сл. 2. Фреска *Богородица Елеуса са Христом Хранићељем* – лево: фреска након мартовског погрома 2004, у средини: копија фреске, Зденка Живковић, 1988, десно: фреска након рестаурације

затеченог предмета у датом времену, те је и извор за проучавање односа према оригиналу. Такав је случај са копијама фресака из цркве Богородице Љевишке у Призрену које су временом и у немирима на Косову и Метохији током 1999. и нарочито 2004. године, у приличној мери страдале (Гарић 2002: 40–41; Јокић 2004: 34) (сл. 2).

У истраживању документарности копије лежи и *научно-едукативна улога музеја* који чува ове предмете. Први музеј ове врсте, *Музеј француских споменика*, настао је управо из дидактичких замисли о стварању копија и одливака у циљу оснивања *Музеја ујоредне скулптуре* (CHASTEL 1988: 711). Музеј француских споменика је основан 1882. године, а 1937. премештен у Палату Шајо, где се и данас налази. У међувремену је знатно проширен копијама зидних слика. Гостовање југословенске изложбе у овом простору и сарадња са француским стручњацима свакако су утицали на отварање сродног музеја у Београду, тек другог те врсте у свету (КОМНЕНОВИЋ 1985: 9–11). Такође, утицало је на свест о значају излагања копија домаћој и иностраној публици ради промовисања средњовековног наслеђа и едукације о истом.

Мобилност предмета је омогућила да копије фресака буду показане широм света. На појединачним изложбама, а према теми о којој сведоче, карактерише их нови ниво музеалности.<sup>27</sup> Тако су, на пример, копије детаља са фресака, као истргнути делови целине, излагане на тематским изложбама, као што је презентација копија из цркве Богородице Љевишке.

<sup>27</sup> Музеалност предмета у оквирима музеја и збирки се утврђује и компаративним студијама и истраживањем нивоа сведочанства који појединачни предмети имају у тумачењу одређених историјских догађаја и тема. Вид.: МАРКОВИЋ 1993: 187. Иако овде пре свега мислимо на музеје и збирке који немају јасно дефинисан карактер предмета које сакупљају, тј. нису уско дисциплинарни, исто је и са појединачним изложбама у којима исти предмети имају различит потенцијал говорљивости у оквиру теме изложбе.



Сл. 3. Копија фреске *Богородица са Христом Хранијељем* (XIII в.) из Богородице Љевишке (Зденка Живковић, 1988) и две оригиналне фреске из исте цркве са приказом сцена *Свадба у Кани* и *Исцељење слепог* приказане на изложби „Српско уметничко наслеђе на Косову и Метохији. Идентитет, значај, угроженост” у Галерији САНУ, 2017.

Копија фреске *Богородице са Христом Хранијељем* коју је насликала Зденка Живковић 1988. приказана је на изложби „Уметничко наслеђе Косова и Метохије. Идентитет, значај, угроженост” (аутори: проф. др Миодраг Марковић и проф. др Драган Војводић, Галерија САНУ, 27. 9. – 26. 11. 2017) поред две поменуте оригиналне фреске из цркве Богородице Љевишке. Како се та копија чува у Галерији фресака, а две оригиналне фреске већ више од деценије нису доступне очима јавности, будући да су део збирке Народног музеја у Београду који је у фази реконструкције, ово приказивање има посебан значај. На неки начин оно је реминисценција на откривање и почетке заштитарских радова на призренској цркви, као и на два примењена начина музеализације овог сликарства из XIII века. Приказивање копије и оригинала у оквиру исте поставке не изазива више некадашњу нелагоду и зачудност. Напротив, на овој изложби, или данас уопште, те слике су једини опипљиви предмети што нас попут реликвија везују за љевишку цркву,



Сл. 4. Младен Мирић у цркви са копијом фреске, снимак из 1969, Лична архива породице Мирић

изузетан споменик који је не само многим недоступан и далек (границама и тешким слутњама), већ и знатно оштећен и рестаурацијама измењен.

Излагање копија фресака и њихова контекстуализација у савременим збивањима, која су често везана за угроженост саме баштине уопште, подстиче на помисао о значају предузимања сталног програмски спровођеног копирања, као чина стварања документа, који би потом морао бити и извор за истраживање, не само сликарства као таквог већ и погодних мера заштите и обнове.

На крају, вреди рећи да би на такве иницијативе требало подстицати и појединце, или бар препознати неке од остварених, те их укључити у процес обухватног трезорирања. У том смислу занимљив је пример дугогодишњег копирања фресака Богородице Љевишке које ради Призренац, сликар и историчар уметности Младен Мирић (сл. 4). Копије и цртежи које је стварао настале су у намери да буду приказане у години обележавања седам векова постојања ове Милутинове задужбине. Цртеже које је припремао за ову недочекану прилику, будући да му се губи сваки траг лета 1999. године, када су и сва његова дела страдала, једним делом

је приказао на календару за 1995. годину (Мирић 1995) као и на изложби пролећа 1996. године у Галерији Дома културе „Студентски град” у Београду.<sup>28</sup> На изложби у Београду Мирић је изложио 151 цртеж архитектуре и љевишког сликарства, а 5 цртежа његов син Здравко као гост-излагач. Ову београдску изложбу подржали су и Републички и Градски завод. Изложбу је отворио тадашњи директор Републичког завода за заштиту споменика културе Радомир Станић, док текст у каталогу потписује Слободан Ненадовић. Он подсећа на важност ентузијаста, а нарочито талентованих појединаца, у промоцији наслеђа приказом нових личних доживљаја:

<sup>28</sup> Изложба је претходно била приказана и у Заводу за заштиту споменика културе општине Призрен. Вид.: Мирић 1996.



Помоћу његових цртежа ви ћете сагледати сваки детаљ на њеним фасадама. Господин Мирић ће вам дочарати чак и ону Богородицу Љевишку коју ви не можете да видите, нарочито оне фреске које се налазе на скривеним површинама поткуполних простора. Ова његова изложба треба у вама, најзад, да пробуди и жељу, да једнога дана одете у Призрен и да се поклоните овом храму српске прошлости и уметности (Мирић 1996).

Ненадовић се овде јавља као промотер идеје да се тек великим личним ангажманом и љубављу могу посвојити вредности прошлости и, што је важније, пренети будућим генерацијама баштиника. Здравковим излагањем на изложби потврђује се смисао.

Иако ниједно Мирићево дело, цртеж или копија фреске из Богородице Љевишке, није сачувано, породичне фотографије и документација Републичког завода, која чува обимну преписку са Младеном Мирићем о његовом раду и сложеним проблемима на терену, потврђују комплексност идеја о очувању баштине. Те идеје тек делом резултирају копијом зидних слика. У том смислу, копији се може придати и значење оригинала (поред свих горе наведених) који у овом случају бива уништен, али документација о њему сведочи о његовој биографији – од настанка до уништења.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АМБРОЗИЋ, Катарина (ур.). *Народни музеј Београд 1952*. Београд: Народни музеј (АМБРОЗИЋ, Katarina (ur.). *Narodni muzej Beograd 1952*. Beograd: Narodni muzej), 1952.
- ВИНАЉИ-МЕРИН, Ото. *Bogorodica Ljeviška: čovek, priroda i predmeti na freskama*. Београд: Издавачки завод Југославија, 1963.
- БОШКОВИЋ, Ђурђе. „Изложба средњовековне уметности југословенских народа у Паризу.” *Музеји* бр. 5 (BOŠKOVIĆ, Đurđe. „Izložba srednjovekovne umetnosti jugoslovenskih naroda u Parizu.” *Muzeji* br. 5) (1950): 3–10.
- БУЛАТОВИЋ, Драган. „Рецепција орнаменталног наслеђа између симболичке самодовољности и контекстуалног поједностављења.” У: Миловановић, Душан (ур.). *Освежавање меморије: Орнаментни српских средњовековних фресака*. Београд: Музеј примењене уметности (BULATOVIĆ, Dragan. „Recepcija ornamentalnog nasleđa između simboličke samodovoljnosti i kontekstualnog pojednostavljenja.” U: MILOVANOVIĆ, Dušan (ur.). *Osvežavanje memorije: Ornamenti srpskih srednjovekovnih fresaka*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti), 2014, 111–123.
- ГАРИЋ, Зоран. „Урбано градитељско и споменичко наслеђе Призрена и околине данас.” *Гласник ДКС* бр. 26 (GARIĆ, Zoran. „Urbano graditeljsko i spomeničko nasleđe Prizrena i okoline danas.” *Glasnik DKS* br. 26) (2002): 40–41.
- ГИЉФЕРДИНГ, Федорович Александр. *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*. Предео Бранко Чулић. Сарајево–Београд: Веселин Маслеша – Просвета (GILJFERDING, Fedorovič Aleksandr. *Putovanje po Hercegovini, Bosni i Staroj Srbiji*. Preveo Branko Čulić. Sarajevo–Beograd: Veselin Masleša – Prosveta), 1972.
- ЖИВКОВИЋ, Зденка, Бранислав Живковић. *Човек, природа и предметни на фрескама Богородице Љевишке у Призрену. Детаљи, копије: Зденка и Бранислав Живковић, Уметнички павиљон Калемегдан (18 – 28. 04. 1954)*. Београд: Уметнички павиљон (ŽIVKOVIĆ, Zdenka, Branislav Živković. *Čovek, priroda i predmeti na freskama Bogorodice Ljeviške u Prizrenu. Detalji, kopije: Zdenka i Branislav Živković, Umetnički paviljon Kalemegdan (18 – 28. 04. 1954)*. Beograd: Umetnički paviljon), 1954.
- ЈАНЦ, Загорка. *Орнаментни са фресака из Србије и Македоније од XI до средине XV века*. Београд: Музеј примењене уметности (JANC, Zagorka. *Ornamenti sa fresaka iz Srbije i Makedonije od XI do sredine XV veka*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti), 1961.
- ЛОКИЋ, Бранко (ур.). *Мартовски погром на Косову и Метохији: 17–19. март 2004. године: с крајњим прегледом унишћеног и угроженог хришћанског културног наслеђа*. Београд: Министарство културе Републике Србије – Музеј у Приштини (JOKIĆ, Branko (ur.). *Martovski pogrom na Kosovu i Metohiji:*

- 17–19. mart 2004. godine: s kratkim pregledom uništenog i ugroženog hrišćanskog kulturnog nasleđa. Beograd: Ministarstvo kulture Republike Srbije – Muzej u Prištini), 2004.
- КАШАНИН, Милан. *Изложба средњовековних фресака, Сајмиште Павиљон III (27. 9 – 26. 10. 1958)*. Београд: Галерија фресака (КАШАНИН, Milan. *Izložba srednjovekovnih fresaka, Sajmište Paviljon III (27. 9 – 26. 10. 1958)*. Beograd: Galerija fresaka), 1958.
- КОМНЕНОВИЋ, Нада, Зденка Живковић. *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*. Београд: Народни музеј (КОМНЕНОВИЋ, Nada, Zdenka Živković. *Kopije fresaka iz srpskih srednjovekovnih crkava u ruševinama*. Beograd: Narodni muzej), 1980.
- КОМНЕНОВИЋ, Nada. „Galerija fresaka Narodnog muzeja u Beogradu, Muzej kopija fresaka i odlivaka skulpture.” *Informatica Museologica* Vol. 16, No. 3–4 (1985): 9–11.
- КРЛЕЖА, Мировслав. „Povodom izložbe srednjovekovnog slikarstva i plastike u Parizu 1950. godine.” *Revija Jugoslavija* (zima, 1950): 2–42.
- КРЛЕЖА, Мировслав. *Изложба средњовековне уметности народа Југославије*. Загреб: Уметнички павиљон, 1951.
- МАРОЕВИЋ, Иво. „Zamjena za muzejske predmete (tipologija i definicija).” *Informatica Museologica* Vol. 16, br. 3–4 (1985): 5–6.
- МАРОЕВИЋ, Иво. *Увод у музеологију*. Загреб: Завод за информацијске студије, 1993.
- МАРТИНОВИЋ, Стеван. „Орнамент измештен из времена и простора: Упоредно сагледавање на примерима архитектуре, минијатуре и зидног сликарства.” У: МИЛОВАНОВИЋ, Душан (ур.). *Освежавање меморије: Орнаментни српских средњовековних фресака*. Београд: Музеј примењене уметности (МАРТИНОВИЋ, Stevan. „Ornament izmešten iz vremena i prostora: Uporедno sagledavanje na primerima arhitekture, minijature i zidnog slikarstva.” U: MILOVANOVIC, Dušan (ur.). *Osvežavanje memorije: Ornamenti srpskih srednjovekovnih fresaka*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti), 2014, 45–67.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. *Ефемерис III*. Београд: Београдски издавачко-графички завод (МЕДАКОВИЋ, Dejan. *Efemeris III*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod), 1992.
- МИЈУШКОВИЋ, Слободан. „Remember Original(ity)!?” У: БУЛАТОВИЋ, Драган, Милан Поподић (ур.). *Простори памћења*. Београд: Музеј примењене уметности – Филозофски факултет, 2013, 137–142.
- МИРИЋ, Младен. *Календар за 1995. годину*. Призрен: Графика (МИРИЋ, Mladen. *Kalendar za 1995. godinu*. Prizren: Grafika), 1995.
- МИРИЋ, Младен. *Цртежи седмовековне уметности Богородице Лјевишке*. Београд: Дом културе Студентски град (МИРИЋ, Mladen. *Crteži sedmовековne umetnosti Bogorodice Ljeviške*. Beograd: Dom kulture Studentski grad) (22. 3 – 3. 4 / 4 – 16. 4. 1996), 1996.
- НАРОДНИ МУЗЕЈ БЕОГРАД. *Средњовековна уметност у Србији*. Београд: Народни музеј Београд (NARODNI MUZEJ BEOGRAD. *Srednjovekovna umetnost u Srbiji*. Beograd: Narodni muzej Beograd), 1969.
- НЕНАДОВИЋ, Слободан. *Богородица Лјевишка, њен постанак и њено место у архитектурни Милутиновог времена*. Београд: Народна књига (NENADOVIC, Slobodan. *Bogorodica Ljeviška, njen postanak i njeno mesto u arhitekturi Milutinovog vremena*. Beograd: Narodna knjiga), 1963.
- НЕНАДОВИЋ, Слободан. „Мој први конзерваторски подухват: Спасовање фресака у градачкој цркви и сусрет са професором Н. Окуњевом.” У: СТАНИЋ, Радомир (ур.). *Сећања конзерватора*. Београд: Друштво конзерватора Србије – РЗЗСК (NENADOVIC, Slobodan. „Moј prvi konzervatorski poduhvat: Spasavanje fresaka u gradačkoј crkvi i susret sa profesorom N. Okunjevom.” U: STANIĆ, Radomir (ur.). *Sećanja konzervatora*. Beograd: Društvo konzervatora Srbije – RZZSK), 1982, 53–96.
- НОВЧИЋ, Сузана. *Доба Свећлости: Српска уметност XIII века*. Краљево: Народни музеј (NOVČIĆ, Suzana. *Doba Svetlosti: Srpska umetnost XIII veka*. Kraljevo: Narodni muzej), 2007. <<https://www.youtube.com/watch?v=g38q0aULAeo&index=6&list=PLNOwgy-vB1zhNunmeWwAHehGAIAICsKdt>>
- ПОЛИТИКА (ПОЛИТИКА)* 3. 3. 1950: 5.
- ПОЛИТИКА (ПОЛИТИКА)* 10. 3. 1950: 4.
- БОРБА (БОРБА)* 25. 6. 1950: 3.
- ПОПОВИЋ, Бојан. „Стварање збирке копија фресака и српско стручно мњење XX век.” *Зборник Народног музеја* књ. 18, св. 2 (ПОРОВИЋ, Војан. „Stvaranje zbirke kopija fresaka i srpsko stručno mnenje XX vek.” *Zbornik Narodnog muzeja* knj. 18, sv. 2) (2007): 511–520.
- ПОПОВИЋ, Бојан. „In memoriam Зденка Живковић (1921–2011).” *Гласник ДКС* 26 (ПОРОВИЋ, Војан. „In memoriam Zdenka Živković (1921–2011).” *Glasnik DKS* 26) (2012): 183–186.
- ПОПОВИЋ, Владимир, Неда Јевремовић. *Народни музеј у Београду 1844–1994*. Београд: Народни музеј (ПОПОВИЋ, Vladimir, Neda Jevremović. *Narodni muzej u Beogradu 1844–1994*. Beograd: Narodni muzej), 1994.

\* *COPIE CONFORME* – КОПИЈЕ ФРЕСАКА У ПРАКСИ ЗАШТИТЕ СПОМЕНИЧКОГ НАСЛЕЂА...

- ПРЕРАДОВИЋ, Дубравка. „Копија у музеју на примеру Галерије фреска.” *Зборник Народног музеја* књ. 17, св. 2 (PRERADOVIĆ, Dubravka. „Kopija u muzeju na primeru Galerije freska.” *Zbornik Narodnog muzeja* knj. 17, sv. 2) (2004): 557–565.
- ТОМИЋ, Гордана. „Рад на формирању средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1955. године (за време управе В. Петковића): у светлу музејско-концепцијских и документационо-конзерваторских проблема.” *Зборник Народног музеја* књ. 11, св. 2 (ТОМИЋ, Gordana. „Rad na formiranju srednjovekovne zbirke u Narodnom muzeju od 1921. do 1955. godine (za vreme uprave V. Petkovića): u svetlu muzejsko-koncepcijskih i dokumentaciono-konzervatorskih problema.” *Zbornik Narodnog muzeja* knj. 11, sv. 2) (1982): 235–255.
- CHASTEL, Andre. „Pojam baštine.” *Pogledi* (Split) vol. 18, br. 3–4 (1988): 709–723.
- ЋURČIĆ, Slobodan. „Religious Settings of The Late Byzantine Sphere.” In: EVANS, H. C. (ed.). *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004, 65–94.

## КОРИШЋЕНИ ИЗВОРИ

- Републички завод за заштиту споменика културе (РЗЗСК), Документација (Д), Регистратор *Божородица Љевишца*.
- Покрајински завод за заштиту споменика културе (ПЗЗСК), Документација (Д), Документација о споменику културе (СК) бр. 5019.

Jelena Z. Pavličić

### *COPIE CONFORME* – COPIES OF FRESCOES IN THE PRACTICE OF HERITAGE PROTECTION. AN EXAMPLE OF COPIES FROM THE CHURCH OF THE HOLY VIRGIN OF LJEVIŠ IN PRIZREN

#### Summary

Suggestions for copying old frescoes and placing copies in museums occurred mainly because this appeared to be the only solution for preserving some of the permanently endangered wall paintings. Such initiatives were encouraged during the 19<sup>th</sup> century in Serbian environment, to be officially accepted in museum practice as a part of preventive protection in the early 20<sup>th</sup> century. In the period after 1950, and immediately after the revealing of the wall paintings in the Church of the Holy Virgin of Ljeviš in Prizren, over a hundred copies of frescoes were created. The copies have been intended to record some of the properties of the monument, and by using and presenting them to the public the protection institutions have carried out education and promotion of the national heritage. In contemporary theory of heritage, which has expanded the narrow disciplinary boundaries of researching the past, this copying process has been recognised as an important part of organised heritage documentation. The process of making, using and presenting these copies over time highlights their documentary functions and qualities. They testify about the properties of the original because they display the condition of frescoes in the moment of their creation. When a monument is endangered, like in the case of the Church of the Holy Virgin of Ljeviš in Prizren, they can be more informative bearers of data than the damaged frescoes *in situ*. They are also the source for studying the relation to the original, since many copies do not show only the precise state, but also the current knowledge of the original. Being such complex testimonies, copies of frescoes are the subject of research in various scientific disciplines.

Keywords: copies of frescoes, original, heritage protection, Orthodox Church of the Holy Virgin of Ljeviš in Prizren, document.

---

\* Уредништво је примило рад 9. II 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.



АНГЕЛИНА Р. МИЛОСАВЉЕВИЋ  
Универзитет СИНГИДУНУМ, Факултет за медије и комуникације Београд\*  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## Порекло и природа уметничког стварања у *Идеји* Федерика Цукарија\*\*

**САЖЕТАК:** Током XVI века, у италијанској уметничкој теорији се појавио проблем сукоба између уметникове спонтане креативности и институционализоване традиције, математичких правила. Позноманиристички уметнички теоретичар Федерико Цукари (Federico Zuccari) је у својој *Идеји* (1607) изнео став да правила спутавају уметников ум, имагинацију и моћ стварања. Цукари је заступао став да је цртеж (*disegno*) основни принцип, узрок свих човекових активности, а не само ликовних уметности. Основа на којој он гради свој аргумент је била аристотеловска идеја да сва мисао зависи од менталних слика, и да због тога што унутрашње представе стварају сиров материјал за све више менталне процесе, оне условљавају све аспекте наших мисли и дела. Цукари је препознао процесе чулног опажања и сазнања као фундаменталне умне процесе, неку врсту *црџежа*, који је, по његовом мишљењу, исто што и филозофирање, јер представља менталну апстракцију, и принцип који управља сврховитим делањем али се не може свести на правило уметничке производње уопште.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Федерико Цукари, маниристичка уметничка теорија, уметникова имагинација, правила уметничке производње, *disegno interno*, *disegno esterno*.

Настанак модерне слике у XV веку<sup>1</sup> је био обележен увођењем математичких правила као основе уметничког стварања која је требало да олакша процес уметничке производње, али не и да укине индивидуални уметнички израз, уметников *џеније*. Истина је да ни за рану ни за високу ренесансу није постојао некакав ривалитет између *џенија* и *правила*, као ни ривалитет између стварања и подражавања већ постојећих модела. Међутим, током XVI века разлика између ова два пола је постепено постајала све видљивија, и сукоб између вере у уметникову спонтану креативност и институционализованих и прописаних процедура је постајао све јаснији (FRIEDLAENDER 1957; CHENEY 1997). Најексплицитније и најжешће одбацивање правила и ауторитета је било исказано

\* angelina.milosavljevic@fmk.edu.rs

\*\* Рад је настао у оквиру пројекта *Модернизација зајадног Балкана*, ОI 177009, Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, циклус 2010–2017.

у уметничкој академији, институцији која је формирана да би подучавала правилима и очувала традицију, па и преузела ингеренције (BARZMAN 1986: 31), иако она није очувала овај сукоб. Заправо, спекулативност којој се предала уметничка теорија позног XVI века била је само епизода која је сведочила о слободи тумачења смисла уметничке производње која је обележила критику и теорију уметности од средине XIX века до данас, али и врхунски одраз изразитог антинатурализма уметности XVI века. У овој чињеници видимо и актуелност маниристичке уметничке теорије као претече модерних уметничких теоријско-уметничких система, а нарочито теорије Федерика Цукарија (Federico Zuccari, 1542–1609), јер се у теорији он не бави истином, стварањем илузије, темом или иконографијом, већ „обликовањем” (*formatio*) и „компоновањем” (*compositio*) у којима се огледа и питање порекла и природе уметничког стварања, а што у науци још увек није добило своје заслужено место, те се у овом раду осврћемо на појмове уметничке теорије које је Цукари разматрао у својим списима.

Сукоб између спонтане креативности и традиционалних модела и правила је карактерисао и теорију ликовних уметности и теорију књижевности, и немогуће је одредити да ли је у сумњи у правила и у преиспитивању ауторитета предњачила теорија сликарства или поезије. Осврнућемо се, стога, на неколико питања која су поставили теоретичари књижевности и књижевни критичари, нарочито два филозофа која су у овом процесу одиграла значајну улогу. Франческо Патрици (Francesco Patrizi, 1529–1597) је у својој филозофији преиспитивао улогу ауторитета настојећи да развије једно систематско објашњење физичког света без ослањања на доминантну аристотеловску традицију. Исто је било и за теорију поезије коју је изложио у својој расправи *Della poetica* из 1586. године (PATRIZI 1586; DEITZ 1997: 227–250; 2007: 113–124), у којој је одбацио Аристотелову *Поетику* као основу на којој почива уметнички израз. Питање које је одмах поставио било је: Шта је то што претвара речи у поезију и што чини да поезија делује на публику? Он то „нешто” назива *mirabile*, „чудесно” (што изазива дивљење). Позивајући се на платоничарску поделу на Бога, природу и човека као делатника, он поставља питање у коју од ових категорија спада песник и налази да истовремено спада у све и ни у једну. Песник није Бог, али поседује нешто од божанског; није природа, али га природа нагони да ствара поезију; није ни уметник, вештак, али многе ствари чини баш помоћу вештине. Отуд је сам начин на који песник ствара „изванредан”, „чудесан” – он је и *mirabile facitore* (чудесни стваралац) и *facitore del mirabile* (стваралац чудесног). А чудесно, које он не дефинише, долази од божанског надахнућа, лудила, које искључује свако рационално и мерљиво правило (PATRIZI 1586: 1–5).

У исто време је Ђордано Бруно (Giordano Bruno, 1548–1600) дефинитивно објавио одбацивање правила и у поезији и уметности, често понављајући да у уметности има онолико правила колико има уметника (BRUNO 1865; YATES 1964: 275–290; PANOFKY 1985: 42; MAGGI 2003: 319–344), за разлику од ране ренесансе у којој се веровало да се може кристалисати један једини и конкретни идеал савршене лепоте и поставити основа свег уметничког стварања. Али његови ставови о правилима за уметнике су се радикалније разликовали од онога што се данас назива ирационалном природом уметничког деловања. Његово дело *Degli eroici furori* (1585) је, по својој форми, заправо амблематски зборник у коме се као доминантан указује револуционарни став о уметниковој ориги-

налности, односно његовом задатку да створи нешто што није постојало никада пре. Бруно је веровао да песник, одн. сваки уметник, ствара нешто *ни из чега* и да не треба да се придржава правила. Но, пита он, ако је свака песничка креација по дефиницији нова, оригинална, без претходних модела, како се могу формирати правила? Правила, за Бруна, јесу кристализација претходних искустава, али су добра само за оне који су способнији за *подражавање* него за *инвенцију* – чак је додао да је правила дао онај који уопште није био песник (Аристотел). Уместо неперсоналних правила, Бруно поставља уметникову личност. На самом почетку првог дијалога он тврди да поезија не израста из правила, већ да се правила изводе из поезије, и одбацује правила не само као уметникове водиче, већ и као критеријуме за просуђивање завршеног дела (BRUNO 1865: 29).

Иако су ови ставови били у складу са општим тенденцијама у XVI веку да се објасне природа и порекло уметности, и препозна однос између уметника (субјекта) и стварности коју треба репродуковати (објекта) – а отуд и преиспитивање валидности „правила” – они су били исувише заострени и нису, упркос уважавању уметникове индивидуалности (генија), добили своје присталице у свету уметности. Тежња кодификацији уметничке праксе кроз активности уметничке академије, и то под кровним појмом *Disegno* (цртеж) као основом сваког уметничког стварања, али и целокупног човековог деловања, добила је свој крајњи израз у уметничкој теорији коју је на самом крају XVI века, када се академија јасно учврстила као образовна институција, развио сликар, теоретичар и професор цртежа Федерико Цукари. Своје идеје и концепцију *disegno* дуговао је и фирентинској Академији цртежа (Accademia del Disegno) и Ђорђу Вазарију (Giorgio Vasari).

Цукари је био директор римске Академије Св. Луке током 1593. и 1594. године и из бележака са њених састанака може се видети да су до тада његове идеје биле сасвим развијене (ALBERTI, ZUCCARI 1604). Његово најзначајније теоријско остварење, које је истовремено било и најрадикалније које је настало у XVI веку, био је трактат *Idea de' pittori, scultori ed architetti*, објављен 1607. године. Цукаријев циљ је био да покаже да је *disegno* фундаментални принцип, заправо *узрок* свих човекових мисли и деловања. Основа ове тврдње јесте аристотеловска идеја да сва мисао зависи од менталних слика и да због тога што ове унутрашње представе чине сиров материјал свих виших менталних процеса, оне условљавају све аспекте наших мисли и дела. Другим речима, Цукари једноставно поистовећује суштинске процесе чулне перцепције и сазнања (умне радње) са неком врстом *цртежа*, ушавши у домен филозофије и тврдећи да „филозофирање (...) чини уметника универзалним, богатим и ученим; филозофија и дискурс чине мишљење и деловање сигурнијим и убедљивијим”, и да су, напokon, *disegnare* (замишљање, стварање концепата, и сл.) и *filosofare* једно исто (ZUCCARI 1607: 136–140). Ово јесте радикалан потез који је, упут упозоримо, остао чиста спекулација без одраза у уметничким остварењима времена у коме је он деловао, и који ће се са више успеха поновити у модернистичкој уметничкој теорији и пракси.

Већ је Франческо Дони (Francesco Doni) 1549. дефинисао уметничко дело као „дело руке које потиче од умног цртежа” (*disegno della mente*), слично Вазарију (DONI 1549: 6–8). О поезији као производу инвенције, поредећи је са ликовном уметношћу којој је она недостајала, писали су Ђилио да Фабријано (Gilio da Fabriano) у *Dialogo degli errori della*

*pittura* из 1564. и Рафаело Боргини (Raffaello Borghini), који је хвалио олтарске слике због њихових естетских квалитета, али осуђивао недостатак *искрености* (*onestà*) и *религиозности* (*divezione*) у њима, за разлику од поезије која је поседовала баш ове квалитете, захваљујући слободи песникове инвенције. Боргини је исказао уверење да *цртеж* није ништа до „ствар која прапостоји у човековој души, а која се чини видљивом помоћу линија” (BORGHINI 1584: 137). Цукари је појаснио ове ставове тако што је осмислио термине *disegno interno* (унутрашњи цртеж) и *disegno esterno* (спољашњи цртеж) а ова артикулација је изнела на видело оно што је већ постојало, можда у мање видљивој форми, барем од почетка XVI века.

Иако је Цукари оспоравао правила и ауторитет, било би погрешно сматрати га модерним бунтовником који устаје против институција, било друштвених било уметничких. Он је био угледан сликар који је представљао отеловљење академског идеала иако је заступао најрадикалнију естетичку теорију изложу пре XIX века (FRIEDLAENDER 1948: 27; PANOFKY 1985: 39–56; WILLIAMS 1997: 146; BLANT 2004: 135–153; FREEDBERG 2004: 127) у књизи објављеној 1607. године под насловом *L' idea de' pittori, scultori, et architetti*. Срж Цукаријеве доктрине представља његова теорија цртежа, што никако не треба да чуди, ако у обзир узмемо значај који је цртежу приписиван у раној ренесанси, а поготово његову разраду у Вазаријевим *Живописима* као основе на којој почива свеколико уметничко деловање.

Ако бисмо упоредили основе уметности, и то сликарства на првом месту, које један уметник, по Цукарију, треба да савлада са оним што су предлагали старији теоретичари, видећемо да су се основни „елементи” временом радикално променили. Заиста, за Албертија (Leon Battista Alberti), који је написао трактат о сликарству 1435. године, основни елементи сликарства су били геометријски – тачка, линија, површина, геометријска тела. За Цукарију, основе сликарства су натуралистичке (сметмо ли рећи: органске) и он даје једну абецеду облика, појединачних делова људског тела, попут очију, носева, усана, ушију, глава, руку, као и делова других живих створења или предмета (ZUCCARI 1607: 5). Свакако да се овде ради о разлици која превазилази саме појединачне елементе, јер питање које се сада поставља није питање самог процеса колико *принципа* који стоји у основи компоновања једног уметничког дела. Цукари, као и старији писци, како смо већ навели, одговор налази у теорији цртежа коју је развио до крајњих, метафизичких, граница. Она је требало да одговори на питање како уметник ствара своје дело и објасни процес његовог проистицања из уметникове визије. Заиста, како се уметничка теорија све више фокусира на уметника, *процес стварања* је постајао све присутнија тема. У то име је Цукари одбацио све теме традиционалне уметничке теорије, занемарио потрагу за тачношћу, практичним упутствима, као и одговором на питања саме природе уметности.

Да бисмо разумели изворе и позадину Цукаријевих ставова о *цртежу*, требало би да имамо на уму да је његова теорија настала као резултат дебате и са његовим савременицима, теоретичарима попут Ђованија Паола Ломаца (Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, 1584, и *Idea del Tempio della Pittura*, 1590). Његов основни аргумент против наслеђене уметничке теорије тицао се њених правила; што су се више заснивала на математици да би допринела научној објективности,



бескомпромисније их је одбацивао: „уметност сликарства своје принципе не црпи из математике, нити има било какву потребу да се њој обраћа да би научила правила или начине рада, или чак да би могла да о њима спекулише; јер сликарство није кћер математике, већ Природе и Цртежа” (ZUCCARI 1607: 101). Математика уметнику обезбеђује прецизност и сигурну руку, а сама је креација *умно̄ с̄ѣкула̄тивно̄ цр̄тежа* (*Disegno intelletivo speculativo*) који је свету донео корисне науке. Но, супериорнија од свега је метафизика која је „господарица свих осталих наука која преиспитује, објашњава и брани” њихове основне принципе (ZUCCARI 1607: 50–51). Цукаријев став је био донекле нов, јер се значај математичке основе сликарства постепено смањивао током XVI века, а култ Микеланђела допринео томе да геније и инспирација добију предност у односу на усвајање постојећих метода. Ипак, нико пре Цукарија није експлицитно одбацио правила или научну истину као вредност сликарства, верујући да они спутавају уметников ум, његову имагинацију и стваралачки потенцијал. Уметников ум мора да буде и јасан и слободан, а дух неспутан механичким робовањем правилима, која би, уместо да побољшају практичне вештине, дух и животност, њих све одузела и угушила, ум би се унизио, просуђивање би згасло, и сва префињеност, љупкост, дух и живот би нестали из уметности. Ослобађање од правила обнавља креативност уметниковог неспутаног ума и тек тада се може разумети цртеж и његово деловање у процесу уметничког стварања (ZUCCARI 1607: 102).

Цукаријев трактат је подељен на два дела. Први је посвећен унутрашњем, а други спољашњем цртежу. Цукари ове термине замишља у врло широком, свеобухватном, смислу: унутрашњи цртеж је „замисао која се формира у уму”, али не само у уметниковом уму, те користи низ термина да би га објаснио: *conchetto*, *idea*, *esemplare*, па чак и *intentione* (ZUCCARI 1607: 147–149). Цртеж је ментална апстракција која може да служи као основа за једну вишу, апстрактнију мисао, једну врсту умне способности. Но, он је поистовећује са одразом неке познате ствари у огледалу, и ово значење за њега остаје примарно. Као ментална представа, сваки унутрашњи цртеж који поседујемо мора се разликовати од стварног предмета на који се односи (а ово је идеја која ће се развити увек овима који долазе!) и да би ово исказао, Цукари се служи метафором огледала:

уколико се велико огледало (...) смести у неку одају украшену одличним сликама и изврсним статуама, и уколико фиксирам свој поглед на њега, оно чини границу мог погледа, али и предмет који јасно и разговетно приказује све оне слике и статуе, при чему се мојим очима не указују њихови материјали и супстанце, већ само њихове духовне форме. Они који желе да разумеју шта је уопште цртеж, морају да филозофирају на овај начин, односно, да замисле да исто као што је огледало у исти мах и граница и предмет погледа и изглед ствари, тако је цртеж граница и познати предмет, у оквиру ког ум познаје ствари... (ZUCCARI 1607: 9–10).

Цукари разликује три врсте унутрашњег цртежа које одговарају тројној хијерархији бића: Богу, анђелима и човеку. Најсавршенији је онај који припада Богу, као једна свеобухватна идеја целине стварања, производ једног јединог чина интроспекције који је у исти мах чин стварања: Божји цртеж се не може разликовати од Његовог бића, за које је карактеристично да *замисља* (*disegnare*), а замишљање, по Цукарију, само по себи носи

намеру да се дела (цртеж је, успут, нешто што се мора ошкривити делањем). Идеје је Он, даље, улио у умове анђела (ZUCCARI 1607: 15). Напокон, и нама, људима, дао је моћ *disegna* да бисмо били налик њему и могли да и сами створимо неки – „нови свет”. Унутрашњи цртеж који је Бог усадио у нас је у исти мах и способност и слика које постоје у нашем уму. С једне стране, он је оно „што покреће, од чега потичу уметности”, он је „сам узрок уметности” (ZUCCARI 1607: 22–23). С друге стране, „он је слика која постоји у уметничком уму, те као умна представа није својствен само уметницима. Унутрашњи цртеж је средство *сазнања*, и као такав – а ово је оно што „испливава” из Цукаријевог текста – својствен је свим људима. Унутрашњи цртеж је замисао створена у нашем уму, која нам омогућава да експлицитно и јасно препознамо сваку ствар и да „практично деламо у складу са својом намером” (ZUCCARI 1607: 8). Ипак, човекова идеја (*disegno*) је мање савршена од Божје, јер није јединствена и самогенеришућа, већ је комплексна и *иошиче из чулног искуства*, али јесте божанска „искра” у нама (*Scintilla della Divinità*), део Божје супстанце (ZUCCARI 1607: 19). Даље, постоје две врсте човекове *идеје* (и овде користи израз *disegno*), што је представљало најзначајнији проблем којим се бавио Цукари: „спекулативна” и „практична”, при чему спекулативну идеју поистовећује са филозофијом, и чак је вољан да се сложи с тим да она припада вишем типу (ZUCCARI 1607: 20). Али, док филозофија дозвољава контакт са божанском мисли путем контемплације, ми уживамо контакт са божанским и на други начин, путем акције, деловања – што представља део слободе коју нам је подарио Бог (ZUCCARI 1607: 24–25). У једном изванредном пасусу објаснио је порекло и разлог постојања тог унутрашњег цртежа, који је прави доказ човекове божанске природе јер му омогућава да произведе један нови свет и такмичи се са Природом:

Бог (...) је желео да (...) додели [човеку, А. М.] способност да у себи образује унутрашњи умни Цртеж, тако да помоћу њега може да зна сва створења и у себи може да створи нови свет (...) и, штавише, да овим Цртежом, готово подражавајући Бога и живећи са Природом, он може да производи безброј вештачких ствари које подсећају на природне, и помоћу сликарства и скулптуре направи нове Рајеве који се могу видети на Земљи (ZUCCARI 1607: 18).

Али, за разлику од Божјег, човеков цртеж има порекло у чулима, односно у свету који њима опажа, у природи, коју уметност (и даље) подражава. То је због тога што

унутрашњи вештачки Цртеж и уметност настављају да праве вештачке ствари на начин на који и сама Природа то чини (...) Природу њеном циљу води, и управља њеним сопственим поступцима, један умни принцип (...) она постиже свој циљ уређеним и непогрешивим средствима. И будући да уметност види баш исти [метод, А. М.] у свом деловању, углавном уз помоћ реченог Цртежа, Природа може да подражава уметност, а уметност Природу (ZUCCARI 1607: 28).

Преузимајући аристотеловску идеју да уметност подражава природу, он наглашава да она не подражава само изглед, већ и процесе, начине на које она делује, ствара (запазимо разлику између *ritrare* и *imitare*); природа се може подражавати због тога што

је води неки принцип. Али, човек се од природе разликује по томе што не може да створи нешто живо, што само може да се репродукује (ZUCCARI 1607: 18, 31, 36).

Оно што је Цукари подражавао под цртежом је, дакле, веома комплексно, и он је даље развио једну изванредну расправу о, суштински практичном!, питању о томе колико слова треба да се садржи у Божјем имену. Будући да одражава Свето Тројство, Божје име треба да има само три слова, *Dio*, те број 3 у Божјем имену одговара слоговима *di-segn-o*, те први и трећи слог чине Божје име (*Dio*), а да средњи *segn* стоји за знак или скицу, или цртеж, а сугерисали бисмо појмове *одраз*, *оџисак*, јер уколико бисмо узели у обзир да сама структура речи *disegno*, према Цукарију, објављује његову суштину чудесног језика, и да *disegno* носи божански печат, онда се он може лако дефинисати као одраз или знак, али и нацрт, скица, замисао која уметнику долази из божанског извора. По Цукарију, *disegno* је „*vero segno di Dio in noi*” – истински знак, *оџисак*, Бога у нама (ZUCCARI 1607: 134–136, 160–167). Бог је желео, по Цукарију, да уметности надене сопствено име, те стога цртеж „поседује апсолутни и општи ауторитет да контролише и управља [овоземаљском, А. М.] републиком чула и људским умом, као неки изасланик, слика и прилика Бога у нама” (ZUCCARI 1607: 164). Тај Божји знак, тај отисак, поседује јединствену природу, јер цртеж „није материја, нити је тело, нити осећање, ни супстанца: он је форма, идеја, поредак, правило, циљ или предмет ума”. Ипак, упркос свим овим квалитетима, он није само спиритуалан; напротив, концепт *disegna* покрива читав распон од умне представе до цртежа на папиру. А, да би схватио тај распон, читалац треба „да има у виду да постоје две врсте активности: спољашња, попут цртања, скицирања, обликовања, тесања, градње; и унутрашња, попут рационалног поимања и жудње” (ZUCCARI 1607: 8).

Цукарија занима начин на који концепти потичу из чулних утисака, и он изнова инсистира на томе да човековом уму јесу потребна чула. Он тврди да чулни утисци прелазе у „разум”, *sensus communis*, који их прима као „нематеријалне врсте које представљају физичке предмете” (ZUCCARI 1607: 32–33). Друго унутрашње чуло, *fantasia*, прима *specie* које је из спољашњих чула примио *sensu scommunis*, као и друга „која је формирао *sensus communis* у спознању, просуђивању и поређењу тих *specie*”, и чува их „као у некој краљевској ризници у којој се чувају драгоцености”. Он их такође „компонује, формирајући нове врсте које представљају нове ствари”, које доживљавамо у сновима, када, видевши и планине и злато, сањамо о златним планинама (ZUCCARI 1607: 34). Треће унутрашње чуло, *cogitativa*, има још вишу синтетичку функцију, јер оно „зна све нематеријалне врсте које се чувају за њега у фантазији, и такође формира нове врсте, још нематеријалније од оних које представљају ствари које нису осетила остала чула (ZUCCARI 1607: 33–34). Ове мисли се затим похрањују у четвртој способности, у *меморији*, коју Цукари такође пореди са *гардеробом*, која је тајанственија и драгоценија од фантазије. Све ове способности припадају чулном искуству и претходе самој рационалној мисли, функцији „активног” или „посредујућег” интелекта, способности више, „рационалне душе”:

Пошто се потом појави светлост нашег делатног ума, она осветли све врсте, и оне које се поимају чулима и оне које се не поимају чулима, и учини да се пред очима нашег спознајног ума појави предмет тих универзалних форми, који одмах створи замисао ствари коју овај жели да разуме, или чију форму садржи у себи (ZUCCARI 1607: 35).

Иако свака фаза у процесу перцепције производи неки сопствени цртеж, тек на овом ступњу представа престаје да буде *врсџа* и постаје *conchetto*, полазиште за вишу спекулативну мисао. Ум спознаје на другачији начин од унутрашњих чула; знање које стиче је универзално. Само у уму ми спознајемо „природе” ствари, остављајући на страну њихове појединачне „случајности”:

Баш као што наше спољашње чуло познаје само случајности ствари у оној мери у којој се налазе у тим стварима, а ипак не познаје њих саме, баш тако наше око види разне боје у оној мери у којој се налазе у очној јабучици, на слици, на зиду, а ипак не види супстанцу која се крије испод тих боја, и као што само интелект може то да зна, тако, с друге стране, није необично да наш интелект, док формира свој цртеж, долази у контакт и спознаје природу сваке ствари која постоји у партикуларијама, а ипак не познаје те партикуларије – јер њих познају само имагинација и *cogitativa* (ZUCCARI 1607: 39).

Иако су нама потребна чула, она јасно служе као припрема и подређена су вишој спознаји.

Баш као што се унутрашњи цртеж дефинише у тако широком значењу као што је „намера” – тако је спољашњи цртеж готово сваки тип манифестног поретка или уређења. Постоје три врсте, од којих се прва назива „природном”, јер је присутна у природи. Она је поредак који је Бог уградио у свет, који ми видимо. Цукари тако може да оправда своју тврдњу да је цртеж и „спољашња и унутрашња светлост свих наука у уму”. Интелект сазнаје путем чула у процесу опсервације овог спољашњег цртежа (ZUCCARI 1607: 68–71). Два преостала типа се називају вештачким (*artificiale*), јер их производе људска бића. Први, *artificiale perfetto*, потиче из основних природних форми (*forme sostanziali della natura*), и он је врста која је заснована на студији природе, или студији природе других уметника (ZUCCARI 1607: 84). Други тип је продуктиван, дискурзиван, фантастичан (*prodottivo, discorsivo, fantastico*), и представља све што могу да произведу ум, машта, ћуд. Иако је он мање савршен, врло је пријатан, а израз који Цукари користи јесте *gustoso* (ZUCCARI 1607: 86), и иако он зависи од маште и често подразумева удаљавање од природних појава, он подражава природу коју улепшава (ZUCCARI 1607: 89). Сликар мора да се потруди да стекне те различите типове цртежа да би их користио онако како захтевају прилике. Цртеж је родитељ (*genitore*) све три уметности: сликарства, скулптуре и архитектуре, наравно, али сликарство је њему најближе: једино слика поседује бескрајну флексибилност и способност самог ума да представи све ствари на овом свету (ZUCCARI 1607: 104). Цукари је поделио спољашњи вештачки цртеж (*disegno esterno artificiale*) на линијске цртеже и сенчене цртеже, а ови други су савршенији тип – и у смислу довршенијег и у смислу савршенијег, беспрекорнијег – јер су заправо једна врста сликарства. Цукаријева зависност од метафоре узима све више маха како сликарство назива ћерком цртежа, а онда покушава да покаже да је оно у исти мах и мајка цртежа. Баш као што медведица лизањем даје облик свом младунчету, каже Цукари, тако и сликарство служи као процес путем ког се постепено рафинира оригинална идеја (није потребно посебно наглашавати да је и Цукари настојао да обезбеди позицију сликарства у хијерархији човекових вештина и знања, попут Леонарда). Он тврди да сликарство

мора да се ограничи на представу видљивих ствари (*forme esterne delle cose sensibili*), иако инсистира и на томе да оно може да изрази осећања и „невидљиве ствари” које опажају само „унутрашња чула или интелект”. Сликаство нам даје „праву слику свих концепата које можемо да замислимо”; оно представља невидљиве ствари, и тако помаже интелекту да се уздигне ка контемплацији божанског (ZUCCARI 1607: 95–96; RANOFSKY 1985: 74–69). Ако је тако, онда се можемо вратити на свеобухватни појам цртежа, који „садржи спој и виталну супстанцу свих наука и пракси”, везујући их попут неке златне копче, као бисере на огрлици (ZUCCARI 1607: 166).

Савремени читалац Цукаријеве *Идеје* не може а да не осети макар снажну тензију између нагласка на природни процес путем ког човек стиче *disegno* из чулног искуства и вредности која му се придаје врлином тога што је *божанска искра* и *знак Бога*. Но, није наодмет присетити се чињенице да је Цукари стајао на размеђи два света – позноманиристичког који се одрицао студије природе, с једне, и барокно-натуралистичког али и мистичког посттридентског који се вратио хришћанском мистицизму, с друге стране. Тиме је *disegno humano* могао да постане једини, нама доступан, могући начин сазнања, али и да укаже на оно више и савршеније од чега, парадоксално, зависи. Начин на који се чини да се Цукари истовремено креће у два супротна правца указује на то да његова дубља мотивација није ни ексклузивно натуралистична нити ексклузивно мистична, али се може описати као покушај темељне рационализације макар у методолошком смислу.

Цукаријев савременик Ломацо је замишљао сликарство као сет различитих вештина које се комбинују у пракси да би створиле савршено јединство; за Цукарија, јединство није нешто што се толико *постиче* колико је *присујно од самог њочейка*. У одлуци да порекло уметности види у цртежу, Цукари је занемарио много онога што се очекује у једном трактату о сликарству. За разлику од Ломацове идеализације, на пример, Цукари једва помиње да сликар треба да се постара да подражава најбоље из природе или дела других уметника (који су достигли савршенство у представи одређених квалитета). Према Ломацу, уметник може да стекне трансцендентне идеје и да им материјалну реализацију у свом делу. Цртеж је за Цукарија трансценденталан принцип, самоактуелизација душе, реализација потенцијала, невидљиво учињено видљивим, враћа се првобитном чину стварања из ког потиче и чији је наставак – поретку целине.

Цукаријева теорија је остала у великој мери само то: један комплексан и у уметност непреводив систем, и истакли бисмо да његова ликовна остварења која припадају позноманиристичкој традицији сведоче о немогућности помирења спекулације (па била она само одраз уметникове ерудиције!) и ликовне праксе. Наравно, бар до времена у коме су се сви формални и значењски елементи ликовног дела исцрпили, односно, јасно је, тек крајем XIX века, када су се стекли услови да је идеја о спекулативном, одн. формативном и композиционом као процесима који се одигравају у уметниковом бићу, његовом духу или уму, као „сума” сазнања и чулних утисака, могла добити своје обличје у уметности модернизма.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ALBERTI, Romano, Federico Zuccari. *Origine et progresso dell' Accademia del Disegno*. Pavia: Pietro Bartoli, MDCIV (доступно на: <https://archive.org/details/origineetprogre00vatigoog>).
- BARZMAN, Karen-Edis. *The Università, Compagnia, ed Accademia del Disegno*. Ph.D. Thesis. The Johns Hopkins University, 1986.
- BLANT, Entoni. *Umetnička teorija u Italiji, 1450–1600*. Izbor i prevod Angelina Milosavljević-Ault. Beograd: Clio, 2004.
- BORGHINI, Raffaele. *Il Riposo in cvi della pittvra, e della scultura si fauella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s' insegnano*. Firenze: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. (доступно на: <https://archive.org/details/riposodiraffaell00borg>).
- BRUNO, Giordano Nolano. *Gli Eroici Furori*. A cura di Christian Bartholomess. Milano: G. Daelli e C. Editori, 1865.
- DE GIROLAMI CHENEY, Liana (ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1997.
- DEITZ, Luc. "Falsissima Est Ergo Haec de Triplici Substantia Aritotelis Doctrina. A Sixteenth-Century Critic of Aristotle: Francesco Patrizi da Cherso on Privation, Form, and Matter." *Early Science and Medicine* 2.3 (1997): 227–250.
- DEITZ, Luc. "Francesco Patrizi da Cherso's Criticism of Aristotle's Logic." *Vivarium* 45 (2007): 113–124.
- DONI, Francesco. *Disegno*. Venezia: Appresso Gabriel Giolito, 1549. (доступно на: <https://archive.org/details/disegnodeldonip00donigoog>).
- FREEDBERG, Sidney. "Observations on the Painting of the Maniera." In: CHENEY, Girolami L. (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publ. 2004: 113–142.
- FRIEDLAENDER, Walter. "The Academician and the Bohemian: Zuccari and Caravaggio." *Gazette des Beaux-Arts* 33 (1948): 27–65.
- FRIEDLAENDER, Walter. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York: Columbia University Press, 1957.
- MAGGI, Armando. "L'uomo astratto. Filosofia e retorica emblematica negli 'Eroici furori'." *Bruniana & Campanelliana* 9. 2 (2003): 319–344.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1985.
- PATRIZI, Francesco. *Della Poetica*. Ferrara: Per Vittorio Baldini stampator ducale, 1586. (доступно на: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_-\\_c\\_zQkyjV0C](https://archive.org/details/bub_gb_-_c_zQkyjV0C)).
- VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*. Fiorenza: Giunti, 1568.
- WILLIAMS, Robert. *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*. Cambridge: Cambridge University Press., 1997.
- YATES, Frances Amelia. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1964.
- ZUCCARI, Federico. *Idea de' pittori, scultori ed architetti, divisa in due libri*. Roma: Stamperia di Marco Pagliarini, MDCCLXVIII (доступно на: <https://archive.org/details/lideadepittorisc00zucc>).

Angelina R. Milosavljević

THE ORIGIN AND THE NATURE OF ARTISTIC CREATION IN  
FEDERICO ZUCCARI'S *IDEA*

Summary

Renaissance art theory introduced the concept of mathematical rules as foundation of artistic creation that should have facilitated the process of artistic production. It recognized neither rivalry between genius and rule, nor between creation and imitation of pre-existing models. During the 16<sup>th</sup> century, art theory recognized the conflict between the belief in artist's spontaneous creativity and institutionalized traditions and prescribed procedures, as in writings by Francesco Patrizi and Giordano Bruno. For Federico Zuccari, as expressed in his *Idea*, published in 1607, rules kept the artist's mind in bondage and imprisoned his imagination and creative power. In this paper, I would like to show that, for Zuccari, *disegno* was the

fundamental principle, the cause of all human thought, not only of visual arts. The basis of his argument was the idea, most closely associated with Aristotle, that all thought depends on mental images, and that because these inward representations form the raw material of all higher mental processes, they condition all aspects of our thought and action. Zuccari simply identified the essential processes of sense perception and cognition, as the fundamental process of mind, as a kind of *disegno*. Zuccari's *disegno* is equal to philosophising, as it is a mental abstraction that may serve as a basis for higher, more abstract thought. It is also the principle that governs action that leads towards a result, as a systematic process, but cannot be reduced to a rule that governs general artistic production. Zuccari's theory remained only a theory, though, a complex system that could not be translated into art.

Keywords: Federico Zuccari, mannerist art theory, artist's imagination, rules for artistic production, *disegno interno*, *disegno esterno*.

---

\* Уредништво је примило рад 9. II 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.





MILICA Ž. CICMIL  
 University of Belgrade, Faculty of Philosophy\*  
 Оригинални научни рад / Original scientific paper

## Portrait of Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi: Miniature World of Arcadia''

**ABSTRACT:** Rome in 18<sup>th</sup> century had many pillars of culture, including the prominent literary Academy of Arcadia, the first Italian academy to officially admit women (1700). This headquarters of intellect and art was a place where poetry was recited and improvised. In the same time in a conservative society, such as Roman, female role had many more opportunities than only private (domestic) one – being an artist, a scientist, hold a salon and interact in philosophical and political conversations. Giacinta Orsini was a young noble woman who became Arcadian very early and she had a very significant role in Roman culture. Her mythological portrait was made by Pompeo Batoni as a visual memory to be preserved at the academy, as part of tradition. This paper aims to examine relationship between her visual identity and world of Arcadia, but also female role in shaping of Roman Enlightenment.

**KEY WORDS:** Eighteenth century, Rome, Academy of Arcadia, Giacinta Orsini, portrait, female visual identity.

The period of Enlightenment in most of European countries brought radical changes and improvements, and that is common factor for these countries, while they differed by how the novelties were implemented and how they were experienced. Influence of tradition in many places was still strong, and that was primarily case in conservative Rome and papal state (GROSS 1990). In no other place dominance of church and class division were so strong, and it meant that aristocratic families had centuries old inherited rights and privileges, dating back from ancient Rome. After intensive and glamorous Baroque whose nucleus was in Rome, gradual transition to Neoclassicism again enthroned this city. In parallel with already established social and cultural code, a specific phenomenon of *Grand Tour* spread and turned Rome into a city with most foreign diplomats and cultural tourists in 18<sup>th</sup> century. On their path of

---

\* Milica\_Kovacevic@hotmail.com

\*\* This paper is part of research for PhD thesis "Portraits of Female Members of Academy of Arcadia in 18<sup>th</sup> Century Rome". It is also the result of research on the scientific project *Modernization of the Western Balkans (177009)*, financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

self-knowledge they brought into eternal city certain novelties, but even more acquired ancient education and took Roman customs back home, aspiring to be like Romans. Therefore Roman institutions and academies were prestigious even for local population, and particularly for educated foreigners that became more important by becoming part of cultural and enlightened elite.

One of such institutions was literature Academy of Arcadia that was not educational but cultural institution and a place where Arcadians gathered to recite and interpret poetry. It was a matter of prestige to become a part of that institution, same for Romans and Italians as it was for foreigners. Pastoral tradition and exemplars in ancient Greek and Roman poetry and mythology were basis of Arcadia. It was the first institution that soon after its foundation in 1690 accepted women for full members.<sup>1</sup> Feminization of this academy arose from its archetype and spiritual patron, queen Christina of Sweden. Female Arcadians were expected to take part in poetic practice, either writing or reading and evaluating of poetry. Just by their admission to Arcadia they became respected and eminent persons in society and a part of cultural and intellectual elite. Some of them were leading salon, *locus* for self-affirmation and development of different female strategies (DONATO 2009: 59–60). Establishing in society could quickest be achieved through salon, primarily by leading it, but also through participation. That was the place where female figure evolved as never before into intellectual figure and received social and cultural legitimization for its activities. *Conversazioni* were led on topics of philosophy, politics and arts, even shows were staged and poetry evenings were held. No doubt that there was a lot of fun, as well. There were specialized salons of particular domains, and among visitors numerous were clergymen, testifying silent support by the church.<sup>2</sup>

Growing up in such environment meant having big opportunities for personal development, of course if person was a member of aristocracy, or at least higher bourgeoisie. An exemplary young woman who achieved a lot in her short life and left huge impression was Giacinta Orsini, duchess of Arce. The daughter of prince and an Arcadian Domenico Orsini and princess Anna Erba Odescalchi was born in Rome in 1741 and grew up in splendor where she was encouraged to learn and be creative since early childhood. Multiple interests led her through various kinds of art and science, but poetry was her biggest love. Her work was recognized and confirmed by admittance into eminent Arcadia when she was just 14 years old, and new name she was given was *Euridice Aicense (Ajacidense)*.<sup>3</sup> “The Daughter of Arcadia” and one of the most famous and most recognized female aristocrats in the Rome in first half of 18<sup>th</sup> century was an emancipated intellectual and participant in cultural events. Twelfth volume of “*Rime degli Arcadi*” in 1759 comprised a selection of her verses where with lamenting she expressed feminist aspirations.<sup>4</sup> Many writings of her contemporaries were dedicated to her, among others that of Carlo Goldoni who met her while staying in Rome, and they glorify

<sup>1</sup> The first woman was accepted to Academy already in 1691, but it was only in year 1700 the guardian of Arcadia Crescimbeni enacted edict that gave women right to be admitted to academy. CRESCIMBENI 1700: 217–222. Conditions were to have 24 years of age, to be educated, of noble qualities and manners. More about what it looked like in practice see GRAZIOSI 2009: 104–105.

<sup>2</sup> More on Roman salons, changes they contributed to and the most important *salonieres* in DONATO 2009.

<sup>3</sup> Upon admittance into this academy each member was given a new name with origin in ancient tradition, usually one chosen by himself or herself.

<sup>4</sup> *Unhappy women! We must use the finest skill / to rule our glances, our acts, our accents / and compose our locks before an adorning glass.* The verses were published posthumous, several months after her death. Original rhymes could be found in *Rime degli Arcadi* 1759: 79.

her virtues graciousness and generosity, and her intellectual skills in the domains of science, philosophy, literature and poetry. It was Goldoni himself who found her portrait in Rome and admired it (PETRUCCI 2010: 162). Madame du Boccage, another Arcadian under name *Doriclea Parteniate*, called Giacinta “the goddess of Rome”. Alongside admiring her beauty, an Arcadian Francesco Saverio Brunetti published in 1755 the book “Comprediosferico, mitologico, geografico e poetico alla Nobilissima Pastorella Euridice Ajacense da Melanzio Trifilianopastore Arcade”, where he emphasized her glory achieved not only in Rome and Italy, but also outside its borders (BRUNETTI 1755).

She married very young in 1757, to Antonio Boncompagni Ludovisi, the duke of Arce<sup>5</sup>, and wedding was staged as a real city spectacle. This significant step in her life was accompanied by making of her portrait<sup>6</sup> that was ordered just for the wedding.<sup>7</sup> High quality picture was ordered from famous painter Pompeo Batoni after he successfully completed several pictures for, now already a cardinal, Domenico Orsini, and at the beginning of 1758 the artwork was delivered to palace Orsini in lavish gilded frame.<sup>8</sup> The painting had special place in the hall of majestic building where it stood among other portraits of family members, some of which were portraits of cardinal himself (PARRETTI 2008: 32). That was new fashion among aristocracy to secure special place or entire room in the palace for family portraits that were telling family history. On January 24 in 1758 cardinal Orsini himself ordered from Batoni the large portrait of his daughter “with history and ornaments” *intelad’imperatore*. This is not the only portrait of young Giacinta, but other paintings will be discussed later.

The portrait was more “literary” than any other Batoni piece (Picture 1). It was the most famous woman he painted, and at the same time this is top quality portrait of any female Arcadian (BOWRON 2005: 183). It was totally devised to present in mythological context a young intellectual woman from highest nobility, dressed in Arcadian cloths and positioned in idyllic space of Arcadia. Most importantly here was created Giacinta’s personal mythology. Everything complied with European tradition of official portrait of an important person (138 x 100 cm) and with Batoni’s “heroic portraits”, who made juxtaposition of interior and exterior: the column is in position of drapery, something usual in composing classical nobility portrait; use of prime materials in order to highlight significance of class, but not nobility in general as a high class, rather the highest one, the one comprising princes and princesses; in foreground is lavish cape with ermine lining that partly obscure dress of ultramarine blue velvet with delicately and precisely painted lace in Batoni manner. *Pastorella* is surrounded by things she loved and used often.

<sup>5</sup> There are records of the wedding: CHRACAS 1716–1836, n. 6210, 30 aprile 1757, 5–6; *Adunanze degli Arcadi* 1757.

<sup>6</sup> The portrait was identified in 1794 among inventory of palace Orsini in Monte Savello: “Un quadro per alto di p.mi 7 e 5 con cornice a trè ordini d’Intaglio dorata a buono rapp.te il ritratto della Ch: Me: di D.a Giacinta Orsini Duchessa D’Arce del Cav.re Pompeo Battoni” Roma, Archivio Capitolino (ASCR in further text), Fondo Orsini, pacco 413, c. 7, f. 3, n. 29). It was also mentioned in inventory made in 1818: “Un quadro per alto di palmi 7 e 5 rapp.te La Ch: Me: di D.a Giacinta Orsini Duchessa D’Arce del Cav.re Pompeo Battoni con cornice a buono a trè ordini d’Intaglio.” ASCR, FondoOrsini, pacco 414, c. 1, f. 3r, n. 19.

<sup>7</sup> Two pictures were ordered from Batoni, so in January 1758 he received for that 150 *scudi*. ASCR, Fondo Orsini, II serie, busta 1474, n. 93, 19 luglio 1757; n. 140, 25 agosto 1757; busta 1475, n. 11, 24 gennaio 1758. Afterwards was ordered a pair of this portrait by the bridegroom’s family, Boncompagni Ludovisi. They ordered his portrait on same occasion from Neapolitan Giuseppe Bonito, but that one is unfortunately lost.

<sup>8</sup> The portrait was supposed to be delivered to palace Orsini, but it was first brought to palace of duke d’Arce in Via del Corso, and was soon afterwards taken to palace Orsini, because cardinal wanted to possess a portrait of his already married daughter. PARRETTI 2008: 30–31.



Picture 1. Pompeo Batoni, *Portrait of Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, Duchess of Arce*, oil on canvas, 1757–58. Private collection

The left arm is elegantly positioned over three volumes of books laying on clavicebalo, one of them being book of Petrarca, explaining her inclination towards poetry and reading, while on another one is inscribed “Anacron”, indicating Greek poet Anacreon. Titles on books are also “TitLiv/Hist. Rom.”, which is Italian translation of book “Ab Urbe Condita” by Titus Livius. In her right hand she holds laurel wreath and has her forearm on lyre, alluding to Erato and Calliope, muses of lyrical and love poetry. On her head she has small diadem indicating her noble descent. The use of flowers in a crystal vase, especially that of hyacinth (*giacinto*) stitched to border of décolleté alludes to her name and equate her with that flower, and emphasizes the fact she is in the flower of her youth and intellectual ascent. Simultaneously, it alludes to ancient Roman goddess *Floralia*. Richly decorated clavicebalo, although in large part obscured by ermine cape, is prominent enough to point out connection between poetry and music. Particularly, quill and inkpot are beside music score with “Vanne o Padre?” written on it, and that is libretto for opera of unknown composer that Giacinta wrote when she was just 14 years old and published

under name *Euridice Ajacidense*.<sup>9</sup> That is repeated element in Batoni’s portraits and always implies intellectual sphere of depicted person. There is an armillary sphere that since Renaissance was a symbol of science and cosmic harmony, here being present to corroborate the intellect of depicted person.<sup>10</sup> On clavicebalo there is a bust of Minerva that can be seen in many Batoni’s portraits, especially those that depict intellectual elite, and is related to marble statue of *Minerva Giustiniani* (BOWRON 2005: 183).

The background of the portrait can be watched as a separate picture, and while it totally follows intellectual topics of foreground it depicts apology of art and myth of Pegasus: white

<sup>9</sup> Full title reads “Allem.mo e rev.mo principe il signor cardinale D. Domenico Orsini in occasione che l’eminenza sua parte da Roma per trattarsi qualche tempo altrove” Roma. Antonio DE ROSSI 1755, according to BOWRON, KERBER 2008: 292.

<sup>10</sup> Brunetti mentioned armillary sphere in his writing dedicated to Giacinta Orsini, and that is his connection to Batoni’s portrait. BRUNETTI 1755: 7; NORLANDER ELIASSON 2009: 113.

Pegasus on Mount Helicon, the holly place of muses, struck his hoof to the earth and there appeared fountain Hippocrene where poets wait to quench their thirst, and among them possibly even Giacinta herself (NORLANDER 2003: 134). Many art historians recognized that as a symbol of Arcadia and rush of inspiration for poetry and art, the reason why muses danced together, and why their fountain would bring creativity to those who quenched their thirst. Sabrina Norlander Eliasson considers that this explanation, although correct, is insufficient: namely, it is necessary to get back to topographic context and place of encounter and interpretation of Arcadians, *Boscoparasio* (NORLANDER ELIASSON 2009: 118–120). One print that depicts ideal Boscoparasio, by the author Antonio Canevari from 1727, has sculptural program and full iconography entity carefully devised to follow poetry activities in a theatre/garden (PREDIERI 2009: 72–81). This idyllic drawing actually contains one pegasus at the top of stairs and amphitheater, braking rock of Mount Helicon and creating fountain of poetry, just as in the portrait. If attention is paid to position of winged horse in Canevari print, the one at the top of sculptural program, that also might imply position of Giacinta in Arcadia, believes Norlander Eliasson (NORLANDER ELIASSON 2009: 118). There is another proof that Batoni in several layers introduced segments of Giacinta's ambivalent social life, if we watch the bouquet of flowers that appears to be just a part of decoration. Deeper analysis takes us to opera "Ezio" and dance with flowers that makes a part of it. Libretto of that opera was dedicated to Giacinta and that was exceptional honor, so Batoni as an observer had to be familiar with that. Having in mind that Giacinta and her father were passionate music lovers and that they visited that show, it is possible it was just in theater that idea occurred for the portrait and it is entirely plausible that comissioners (father and daughter) and author together devised *conchetto*<sup>11</sup> (BOWRON, KERBER 2008: 292). This was not usual for all portraits where painter, especially great Batoni, had freedom to create *conchetto*, but this is a case of well-versed clients who wanted this artwork to outdo typical heroic portraits that this painter perfected, and to achieve interpretation at multiple levels.

If we go back to mentioned statue of Minerva, we can experience Giacinta herself as a muse and inspiration for other poets. Vernon Hyde Minor indicated Ovid's narration on Minerva that came to Mount Helicon and to fountain of Hippocrene and promised muses protection (HYDE MINOR 2006: 150). It is well known how much she was a role model among much older female, but also male members of the academy. The reason for that was not only of poetic nature. Although her rhymes deserved much attention, her appearance itself and her social activities were more important. Her social status and belonging to high nobility made her *apriori* a member of high society, but her actions acquired her even higher status of princess and real star, promoting her into pride of Rome.<sup>12</sup> She was the best example of educated and socially aware Roman that absolutely left frame of private (closed) space designated for a woman, to reach public (open) space where she could express and satisfy her passions, despite papal ban of female public activities. That is related to replacing luxury and comfort of family palace for pastoral life and enjoyment in listening and reciting poetry with other Arcadians

<sup>11</sup> This opera was ongoing at the time of Roma carnival in 1757 in "Teatrodelle Dame" with famous castrato Giuseppe Aprile. Dances between three acts were described as "floral dances honoring Flora" and "Monte Parnazo with Greek and Latin poets, Apollo and masks". DE ANGELIS 1951: 178–179, according to BOWRON, KERBER 2008: 292.

<sup>12</sup> "A Sua Eccellenza La Signora D. Giacinta Orsini Nata Duchessa Di Gravina: Donzella eccelsa onor di Roma, onore dell'alta Stripe onde fra noi sei scesa." Biblioteca Angelica (BA in further text), Archivio dell'Arcadia, MS 37, fol. 357 r.

of different social positions.<sup>13</sup> That is the reason why many Romans and foreigners followed her life with great interest, so her birthdays and wedding were celebrated as social events and included city gatherings, while her death was publicly mourned.

Earlier in this paper were mentioned other portraits of the young Arcadian. Before replicas and portraits made after Batoni's painting, one different portrait should be mentioned: in a family portrait by Marco Benefial from 1746 Giacinta Orsini was depicted as goddess Diana with moon on her head and an arrow in her hand. She was depicted as four year old girl with her mother Anna Paola Odescalchi and her two year old brother Filippo. Although this portrait was not realistic picture of a family, for her mother died during her second childbirth, it shows children under mother's protection that existed at least in spiritual sense, otherwise left in care of their father. Mythological analysis of the portrait takes us to Arcadian narrative and Arcadian symbolism, i.e. to the myth represented in Arcadia on goddess Leto and her twins Apollo and Artemis (Diana) that she conceived with Zeus<sup>14</sup> (ELIASSON 2013: 97–99; NORLANDER ELIASSON 2009: 121–124).

Painter Teresa Tibaldi Subleyras, also an Arcadian and wife of famous French painter, Pierre Subleyras, made Giacinta's portrait in miniature. That explains special connection between female members of Arcadia, sisterhood, cooperation and mutual support. Rosenberg in his study presented possibility that sonnet of Arcadian Domenico Dionigi that glorifies Giacinta's portrait and its quality, actually refers to this miniature: *Ad un Pittore per il ritratto / Dell'Ecc.ma Signora Donna Giacinta Orsini / Fragli Arcadi Euridice*<sup>15</sup> (PARRETTI 2008: 32), although it is hard to imagine that he showed so much admiration for a miniature in comparison to monumental artwork of Batoni.

Already in 1759 at the age of 18, Giacinta died at childbirth, so family ordered from painter Loreti a copy of the portrait so it could be donated to Academy and join a group of Arcadians' portraits, which became standing routine from the middle of 18<sup>th</sup> century. Since then original painting and its replicas had separate paths that can be more or less followed: in 1762 another version of Giacinta's portrait left Batoni's studio (Picture 2), and that is the picture that is nowadays in Museo del Corso di Roma – Fondazione Cassa di Risparmio di Roma (ALTERI, COLIVA 1999: 92). In certain period this painting was mistakenly attributed to Labruzzi.<sup>16</sup> Although critics consider this version to originate later than the one in the private collection (BOWRON, KERBER 2008: 108, 292; BARROERO 2008: 88), there is still a possibility that it is opposite, as it considers Christiana Parretti (PARRETTI 2008: 33), but it is difficult to come up with a judgment until portrait from private collection can be seen and compared. It is possible that

<sup>13</sup> "A Sua Eccellenza La Signora D. Giacinta Orsini fra gli Arcadi Euridice del Signor D. Francesco Ruspoli [...] Má come, dimmi, abandonar l'onori del patrio tetto, e sotto un faggio o un'orno posare il fianco con il gregge attorno Sull'Erbe molli a ridere de i Fiori?" BA, Archivio dell'Arcadia, MS 37, fol. 357 r.

<sup>14</sup> The myth on Artemis/Diana was popular in new era of Western European painting, and interpretation of portrayed person through the prism of Diana's characteristics undoubtedly has social meaning. Even Roman empresses were glad to identify with this goddess, partly because of popularity of its cult, partly because of emphasized female sphere, lunar influence and significance for posthumous life. MIKOCKI 1995: 96. Therefore, it comes as no surprise that an 18<sup>th</sup> century women needed to become personification of such cult.

<sup>15</sup> *To a painter for a portrait / Of Donna Giacinta Orsini / Among Arcads Euridice.*

<sup>16</sup> For a long time there was misapprehension regarding authorship of this artwork, so Cecilia Pericoli Rudolfini considered it was made by Pietro Labruzzi, a student of Batoni, while Busiri Vici concluded the author was Loreti, as was confirmed in 1973 at Christi's auction. RUDOLFINI 1960; BUSIRI VICI 1957: 12; ALTERI, COLIVA 1999: 92.

this painting was additionally brought to Batoni to be finished off, but circumstances in which second version was ordered are unknown as if it was ordered by the cardinal or not. This hypothesis is corroborated by newly discovered documents in the archives of Boncompagni Ludovisi where is mentioned a full figure painting (*misura di telad'imperatore*), but also another smaller one with smooth gilded frame.<sup>17</sup> The one with full figure Parretti considers being the later version.

Archive material contains data that soon after Batoni's portrait two copies were made by Giovan Battista Benigni, a little known painter and Batoni's student. They were ordered by cardinal Orsini, and it is assumed this painter was present at the time original artwork was made, so he was able to make a precise copy. These replicas are first mentioned on April 15 1758, and it is known they had different dimensions: one "3 palmi in tela da testa", and another "d'imperatore", with unpretentious production and adequate price (4 crowns for the first and 16 for the second one).<sup>18</sup> There is a possibility that smaller painting was at the auction in 1924, for description of the picture and its dimensions correspond to description in old documents (PARRETTI 2008: 36). Unlike this version of the portrait,



Picture 2. Pompeo Batoni, *Portrait of Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, Duchess of Arce*, oil on canvas, 1757–58. Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, Rome

another one has origin obscured and even attribution is not certain. Moreover, when found it was mistakenly characterized and presented as work of French school. Naturalistic plastic expression is evident and it makes the face of the portrayed older than it was. Time distance between original and replicas made other portraits no more pure copies, but completely different experience of a visual identity (PARRETTI 2008: 37).<sup>19</sup> Another copy, oval in shape, was made by

<sup>17</sup> In the documents containing inventory of paintings of Antonio Boncompagni Ludovisi, painter Giovanni Gotardi mentioned two portraits of Giacinta Orsini: Archivio Segreto Vaticano (ASV in further text), Archivio Boncompagni-Ludovisi 578, *Inventario generale di beni della Ch. Mem. Principe Antonio Boncompagni-Ludovisi*, 30 aprile 1805, 271V; PARRETTI 2008: 33.

<sup>18</sup> ASCR, Cassa n. 18, busta 197; *Spese del Maestro di casa, G. Livaldini, aprile-agosto-settembre, 1758*. PARRETTI 2008: 35–36.

<sup>19</sup> Clark and Bowron mentioned that another version appeared in the market with damaged face, in 1966. CLARK, BOWRON 1985: 272.

little known Parisian painter, Michel Audring, and unlike others it depicts only Giacinta's bust in pastel on cardboard. It is a part of private collection, its dimensions are not large (50 x 30 cm), and it has detailed inscription on the back regarding portrayed person, her death and Batoni's original work that served as a model (PETRUCCI 2003: 152). Here background is reduced to sky with hardly visible clouds, while important elements such as the column, drapery, musical instruments and background that define her as Arcadian woman are missing. Therefore, this modest version of the portrait cannot be connected to intellectual dimension and world of Arcadia. It is seen just another female portrait among many others. In the meantime a print was found depicting Giacinta in one poetry collection edited by Antonio Zapa in 1762 on occasion of

the wedding of Giacinta's brother, Filippo Bernualdo Orsini, with Teresa Caracciolo (PARRETTI 2008: 39). The only inscription that witnesses aristocratic decent of the portrayed woman and its role of poetess is: "Gloriamusarum, et Deliciae Arcadiae". On the other hand, the book contains sonnet of Arcadian Irminda Partenida (Luisa Bergalli Gozzi) dedicated to the portrait of Giacinta Orsini, glorifying beauty and sincerity that artwork has. This is not the only case that character of the poetess, and her work as well, were glorified by poetry – it was already mentioned that it was done by Domenico Dionigi and another artist who made her portrait, and that could refer to Pompeo Batoni himself (BARROERO 2008: 88, 95).

The last copy of the main portrait, another one that was subject to wrong attribution, in the end was correctly attributed to Camillo Loreti (Picture 3), and there are documents proving ordering and payment of that artwork (BOWRON, KERBER 2008: 292).<sup>20</sup> Nowadays it is situated in Museum of Rome (Palazzo Braschi), and it was ordered in the autumn of 1773, with intention to be donated to Academy of Arcadia.<sup>21</sup> The picture was in the seat of



Picture 3. Camillo Loreti, *Portrait of Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, Duchess of Arce*, oil on canvas, 1773. Museo di Roma, Rome

<sup>20</sup> At first it was considered portrait was painted by Pietro Labruzzi, next by Teresa Tibaldi. More on reasons for wrong attribution can be seen in PARRETTI 2008: 39.

<sup>21</sup> There is a saved bill saying that painting was paid 15 *scudi* "spese di regalofatto da S.E.P. all'Arcadiad'una copia del ritratto della Fel. Mem Dell'Ecc.a. S.a Giacinta Orsini Duc.a d'Arce." Los Angeles, University of California Los Angeles Young Research Library, Special Collections, Orsini Family Papers, (Collecion n. 902), box 455, folder 1,



Academy as long as till 1956, when it was transferred to the Museum (Dep. Arc. 5). Although the task of young painter, son of David Loreti who was at disposal of cardinal Orsini, was to precisely copy Batoni's portrait, the artist entered some stylistic peculiarities, for instance strong contrasts that in some places brought about extremely dark hues, thus losing some toning and drapery blends into monochrome, unlike Batoni's chromaticism and incarnation. That was the first reason for wrong attribution to Labruzzi. Noticeable are some prominent differences: on Giacinta's right hand, the one that holds lyre and wreath are visible dark shadows that are absent in Batoni's picture. The characteristic of Camillo Loreti, on the other hand, is painting of decorative details with plastics and coloration almost absent, and example for that is rich lace on the sleeve and décolletage. It is possible he was not present throughout painting of the portrait, but just did the sketch of physiognomy (PARRETTI 2008: 40).

Batoni was certainly acquainted with topics of Arcadia and its members, since this is not the only portrait of an Arcadian he painted. In this case he managed to unite class affiliation, poetry and sociability as a social category. Pastoral life and social decorum are visualized through traditional dissociation of architecture and scenery (NORLANDER ELIASSON 2009: 121), and as a consequence Arcadian narrative is very important, but not self-sufficient for such complex portrait and visual identity. This is a visual testimony of the whole her world and a kind of portfolio. It is a proof that women were not just passive observers of secularization that overtook the culture of Rome.

This portrait or more specifically this particular visual identity of Giacinta Orsini became a matrix for future portraits, but more significantly a symbol of an era and it first comes to mind when female portraits in Rome of 18<sup>th</sup> century and Arcadians' portraits are discussed.<sup>22</sup> Batoni developed system of his own, determined and carefully devised iconography, which became a frame for the concept of this exceptional portrait of an outstanding young woman, as Giacinta Orsini was. We can just imagine how important it would be for Italian art and culture if she lived longer.

## BIBLIOGRAPHY

- Adunanze degli Arcadi pubblicate nelle nozze di sua Eccellenza la signora D. Giacinta Orsini dé Duchi di Gravina Con Sua Eccellenza il Signor Don Antonio Boncompagno Ludovisi Duca d'Arce dé Princ di Piombino All'Emo, e Rmo Principe il Signor Cardinale Domenico Orsini.* Roma, 1757.
- ALTERI, Giancarlo, Anna Coliva (eds.). *Una collezione da scoprire. Capolavori di dal '500 al '700 dell'Ente Cassa di Risparmio di Roma.* Roma: De Luca, 1999.
- BARROERO, Liliana. "L'antico gli antichi. Batoni e l'ambiente erudito romano." In: *Pompeo Batoni 1708–1787: l'Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra. Edited by Liliana Barroero and Federico Mazzocca. Milano, 2008, 56–67.
- BOWRON, Edgar Peters. "Pompeo Batoni." In: *Il Settecento a Roma.* Edited by Anna Lo Bianco and Angela Negro. Milano: Silvana, 2005, 183.
- BOWRON, Edgar Peters, Peter Björn Kerber. "Pompeo Batoni. Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, Duchessa d'Arce." In: *Pompeo Batoni 1708–1787: l'Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra. Edited by Liliana Barroero and Federico Mazzocca. Milano, 2008, 292.
- BRUNETTI, Francesco Saverio. *Compendio sferico, mitologico, geografico e poetico alla Nobilissima Pastorella Euridice Ajacense da Melanzio Trifiliano pastore Arcade.* Roma: Per il Bernabo e Lazzarini, 1755.

---

*Contabilità Card. Domenico Orsini*, settembre-ottobre 1773, but since I did not confirm this record myself, I have to make notice that I found it in BOWRON, KERBER 2008: 292.

<sup>22</sup> On destiny of the portrait and how it reached auctions on several occasions, see BOWRON, KERBER 2008: 292.

- BUSIRI VICI, Andrea. "Pietro Labruzzi: pittore romano di ritratti." *Strenna dei Romanisti* (1957): 248–252.
- CHRACAS, Luca Antonio. *Diario di Roma, 1716–1836*. Roma, 1716–1836.
- CLARK, Anthony M., Edgar Peters Bowron. *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works*. New York, 1985.
- CRESCIMBENI, Giovanni Mario. *La bellezza della volgar poesia*. Roma, 1700.
- DONATO, Maria Pia. "The Temple of Female Glory. Female Self-Affirmation in the Roman Salon of the Grand Tour." In: *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. Ed. Paula Findland, Wendy Wassing Roworth and Catherine M. Sama. Stanford: Stanford University Press, 2009, 59–78.
- GRAZIOSI, Elisabetta. "Revisiting Arcadia: Women and Academies in Eighteenth-century Italy." In: *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*. Ed. Paula Findland, Wendy Wassing Roworth and Catherine M. Sama. Stanford: Stanford University Press, 2009, 103–124.
- GROSS, Hana. *Roma nel Settecento*. Roma: Laterza, 1990.
- HYDE MINOR, Vernon. *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MIKOŃKI, Tomasz. *Sub specie deae: les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses: étude iconologique*. Roma: G. Bretschneider, 1995.
- NORLANDER, Sabrina. *Claiming Rome: Portraiture and Social Identity in the Eighteenth Century*. Uppsala: Uppsala Universitet, 2003.
- NORLANDER ELIASSON, Sabrina. *Portraiture and Social Identity in Eighteenth-Century Rome*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2009.
- PARRETTI, Cristiana. "Il Ritratto di Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi di Camillo Loreti nel Museo di Roma." *Bollettino dei Musei Comunali di Roma XXII* (2008): 23–38.
- PETRUCCI, Francesco. *Donne di Roma dall'impero romano al 1860: ritrattistica romana al femminile: Palazzo Chigi in Ariccia, 30 marzo–15 giugno 2003*. Edited by M. Natoli and Francesco Petrucci. Roma: De Luca, 2003.
- PETRUCCI, Francesco. *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*. Roma: Budai, 2010.
- PREDIERI, Daniela. *Bosco parrasio un giardino per l'Arcadia*. Modena: Mucchi, 1990.
- Rime degli Arcadi*, vol. 12. Roma, 1759.
- RUDOLFINI, Cecilia. "La Pinacoteca dell'Accademia dell'Arcadia." *Capitolivm* 35(6) (1960): 9–14.

Милица Ж. Цицил

## ПОРТРЕТ ЂАЧИНТЕ ОРСИНИ БОНКОМПАЊИ ЛУДОВИЗИ: АРКАДИЈА У МАЛОМ

Резиме

Осамнаести век у Риму био је феноменолошки веома богат, а поред *Grand Tour*-а истиче се појава салона и успостављање институција које су биле престижне и за Римљане и многобројне странце. Женски утицај је био велики у обликовању уметности и културе града, а космополитска клима произвела је специфичан родни и социјални идентитет жене. Литерарна Академија Аркадија била је прва академија која је примала женске чланове још од оснивања 1690. године. Аркадијке су имале велики утицај у друштву и служиле су као пример осталим женама. Међу њима се истиче Ђачинта Орсини као образована млада жена која није била само пасивни посматрач културних збивања, већ је својим интелектуалним и уметничким способностима и заслугама постала део интелектуалне елите. Њен портрет насликао је Помпео Батони, а уследиле су реплике и слике настале по узору на Батонијеву слику. Оно што га издваја у односу на пређашње женске портрете са митолошком конотацијом је то што је Ђачинта представљена као носилац античке и просветитељске идеје и активни субјект културног стваралаштва. Аркадијски наратив и пасторална традиција јесу важан, али не и самодовољан елемент на овом портрету. Иако доминирају, употпуњују се представом социјалног статуса жене која је била „понос Рима”.

Кључне речи: осамнаести век, Рим, Академија Аркадија, Ђачинта Орсини, портрет, женски визуелни идентитет.

\* Уредништво је примило рад 9. II 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.

МАРИНА Ј. МАТИЋ  
 Независни истраживач, Београд\*  
 Оригинални научни рад / Original scientific paper

## Барокна хијеротопија Велике цркве манастира Савина: сакрална реторика и идентитет

**САЖЕТАК:** Овај рад конципиран је као синтетички поглед на хијеротопско барокно обликовање Велике цркве манастира Савина у Боки которској, у XVIII веку. У то време без српске црквене организације и епископа на подручју Далмације и Боке, под млетачком влашћу, тежило се повезивању и неговању блиских односа са Карловачком митрополијом, главним српским упориштем и стожером. Плод ових веза био је парадигматско преношење духовно-реторичког, култног, реликвијског, литургијског и визуалног идентитета центра српске духовности у другу православну сакралну тачку. Тиме је на удаљеном подручју мултикултуралне и хетероконфесионалне Боке которске дошло до јаснијег дефинисања идентитета српског живља, као мере и модуса његовог уподобљавања сакралном фокусу народа – *loci sancta*.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** хијеротопија, барок, манастир Савина, XVIII век, Карловачка митрополија, Бока которска, идентитет.

Комплекс манастира Савина чине три цркве настале у различитим временским периодима. Две мање, Успења Богородичиног и Светог Саве, потичу из средњег века (Ђурић 1973). Велика црква Успења Богородичиног подигнута је у XVIII веку, и у овом тексту биће окосница истраживања (Медаковић 1978; Матић 2015а).

Идеја за подизање Велике цркве манастира Савина потиче од првих деценија XVIII века, али су се услови за њену изградњу створили тек у осмој деценији. Наиме, под млетачком влашћу и у околностима конфесионалне хетерогености, православнима Боке није било једноставно да се изборе за своја права и очување идентитета. Ипак, у другој половини XVIII века моћна *Serenissima* постепено запада у кризу. Економија Млетачке републике знатно слаби а државна администрација постаје децентрализована и препуштена самовољи локалних вршилаца власти.<sup>1</sup> Читав низ тешких и гладних година

\* maticmarina@yahoo.com

<sup>1</sup> Шире о томе вид.: Матић 2016а: 364.

(1771–1783) додатно отежава ионако комплексну ситуацију. Упорно нерешавање питања верске слободе, вишедеценијско млетачко оспоравање епископске надлежности православнима далматинско-бокељске регије, као и непрекидна пресија унијаћења,<sup>2</sup> проузроковали су масовна исељавања православних из Боке и Далмације ка Русији и Хабзбуршкој монархији (Станојевић 1955: 109; Јачов 1980; 1986). У таквим околностима Венеција је била принуђена на извесна попуштања и мање уступке православнима, како би спречила даља исељавања и запустелост својих територија. Управо такву ситуацију искористило је братство манастира Савина, те је од дужда Алвизеа Моченига (Alvise Mocenigo), након повољних извештаја власти и магистрата провинције, добило одобравајући дукал од 25. јула 1776. да могу о свом трошку „поновити и раширити” Цркву Пресвете Богородице на Савини, „на мјесту које се налази затворено у њиховом манастиру” (Ђордан 1888: 34; АМС Ф: 137).

### АРХИТЕКТОНСКИ КОНЦЕПТ ВЕЛИКЕ ЦРКВЕ

Припремни радови за градњу Велике цркве започети су 16. јануара 1777. године, а последња година која се наводи у вези са улагањима у градњу је 1791. (Матић 2017а: 19).<sup>3</sup> Архитектонска идејна матрица ове цркве биће врло смишљено обликована да пренесе концепт ангажоване сакралне топографије храма, саобразан потребама и околностима у којима су били православни у оквирима претходно описаног друштвено-верског модела.

Велика савинска црква је једнобродна грађевина са полукружном апсидом на источном делу, куполом на пандантифима и четвороспратним пролазним звоником, аксијално постављеним уз западно pročеље цркве (сл. 1). Нова црква манастира Савина, дакле, структурално се наслањала на још присутну византијску традицију јужноприморског градитељства, уједно одржавајући додир и са српском баштином рашке школе. Готово истоветан приступ, такође у неповољним околностима под туђинском влашћу, задржали су манастири и цркве Карловачке митрополије у XVIII веку.<sup>4</sup> Постојано су чували традиционални тип формирања простора у духу рашке и моравске школе, те везу и континуитет са националним средњим веком (Јовановић 2007: 20). Карловачка митрополија, стожер православних Срба у XVIII веку, стога постаје расадник како очуваних узора из српске баштине, тако, као што ћемо видети, и нових барокних решења у XVIII веку.

Пошто у Далмацији и Боки није било правога ослонаца у православној црквеној организацији током целог XVIII века, манастир Савина, као најважнији православни духовни и организациони центар Боке и шире, могао се окренути – нарочито после и формалног укидања Пећке патријаршије 1766. године – једино главном српском православном језгру: Карловачкој митрополији. Посебну улогу у томе одиграо је савински

<sup>2</sup> Шире о томе: Матић 2016б.

<sup>3</sup> Изгубљени *Лейтмотив Јована Дабовића* (1751) који је био похрањен у Архиви манастира Савина, према наводима М. Црногорчевића, имао је убележене податке о почетку и крају градње Велике цркве. У њему је писало да је копање темеља започето 12. марта (у понедељак, треће недеље Великог поста). Цркву је освештао 2. маја 1799. архимандрит Инокентије Дабовић (Црногорчевић 1901: 38).

<sup>4</sup> О структурама манастира Карловачке митрополије драгоцене податке и потврду предоченог добијамо са бакорезних илустрација манастира насталих између 1741. и 1782. године. Шире о томе: Матић 1986; види још: Медаковић 2010.



Сл. 1. Спољашњи изглед Велике цркве манастира Савина (1777–1791)

јеромонах Инокентије Дабовић, потоњи архимандрит, који је, поред бројних појединачних одлазака у српску заједницу северно од Саве и Дунава, више година и провео у фрушкогорским манастирима (Поповић 1910: 279–280). Стога савинци за своју нову цркву траже архитектонска решења која ће концепцијски понављати остварења српских цркава северно од Саве и Дунава, као и тамо владајуће уметничке токове, са којима су имали живе контакте.<sup>5</sup> На тај начин праве неоспоран отклон од уплива туђих традиција из свог окружења. Истовремено, вешто и парадигматично потцртавају значај манастира Савина, те везу тог главног православног упоришта у Боки под Млетачком републиком

<sup>5</sup> О томе сведочи бројна архивска грађа: архимандрит савински Нектарије Љубибратић добија 29. маја 1753. одобрење од епископа будимског Дионисија Новаковића да може да прикупља лемозине по Будимској епархији (АСАНУК МП-Б, 1753/111). По свој прилици, Нектарије је путовао и у Каравлашку и Угарску (1763, 1767) (Црногорчевић 1901: 70). Јеромонах Симеон Марковић добија дозволу (17. октобра 1756), од митрополита карловачког Павла Ненадовића, за прикупљање милостиње у сурчинском, митровачком и иришком протопопијату (Грулић 1913: 65). Архимандрит Нектарије послао је на пут и јеромонаха Исаију Савинца, са манастирском *Окружницом* датираном 1. марта 1765 (АМС Ф.). Године 1763. отац Инокентије Дабовић донео је са свог „пута у Империју“ 60 цекина за прилог манастиру (АМС Ф.). Отац Инокентије добио је од епископа бачког, сегединског и егарског Мојсија Путника, 25. јула 1764. у Новом Саду, одобрење да путује у тамишки Банат и манастир Шемљуг (АМС Ф.).

са манастирима Фрушке горе (Свете горе српске), стожерима духовности Карловачке митрополије под Хабзбуршком монархијом.<sup>6</sup>

Особени архитектонски амалгам, који ће бити и непосредни концепцијски узор за савинску Велику цркву, дакле, формирао се у фрушкогорским манастирима (мада не искључиво). Комбиновао је националну средњовековну просторну архитектонску схему (постојано чувану манастирским црквама) са високим барокним звоницима (Кулић, СРЕЋКОВ 1994: 16).<sup>7</sup> Познато је да су барокни утицаји у архитектури XVIII века били, на подручју Карловачке митрополије, најочитије испољени у високим звоницима призданим уз старе или нове храмове (Кулић, СРЕЋКОВ 1994: 16).<sup>8</sup> Звоник аксијално приздан уз западну фасаду цркве, са пролазним отворима, нарочито је својствен подручју Срема. Фрушкогорски манастири, као упоришта духовности Срба насељених у Хабзбуршкој монархији, већином су пратили такав архитектонски концепт, те су постајали узор за многе нове цркве у XVIII веку подизане на подручју Карловачке митрополије, али и много шире. Тако подручје Карловачке митрополије постаје српски духовни и културни центар из којег ће се ширити усвојени обрасци (Кулић, СРЕЋКОВ 1994: 17).

Имајући у виду предочено преношење визуалних парадигми, можемо их даље уочити и на локалном подручју Боке которске. Наиме, гледајући у целини структуру и поставку звоника савинске Велике цркве, неизбежно се намеће велика сличност са звоником Саборне цркве светих Петра и Павла у оближњем Рисну. Звоник рисанске цркве је такође градио Корчуланац, мајстор Андрија, можда чак исти онај Андрија који се појављује као један од мајстора и у Савини (Ђурић 1973: 19). Из објављених извора сазнајемо да је аксијално постављени пролазни звоник на западном pročелу рисанске цркве завршаван током 1786/1787. године (Миковић 1892: 41; 1912: 38–40). Врло је могуће, према расположивим подацима, да је корчулански мајстор Андрија одмах ангажован да изради за рисанску цркву звоник према савинском.<sup>9</sup> Савински звоник, инвентивно оформљен нови облик на традиционалним мотивима, постављен аксијално уз западно pročелје цркве (несвојствено локалном подручју), постаје тако узор за многе будуће сакралне грађевине Боке которске. Поред рисанске Цркве светих Петра и Павла, то потврђују цркве Светог Луке у селу Гошићи у Кртолама, Свете Тројице у Кутима, Светог Јована Крститеља у Богишићима, Свете Госпође у Радовићима, Ризе Богородичине у Бијелој, Свете Недјеље у Јошицама...

<sup>6</sup> Детаљно о архитектонском концепту Велике савинске цркве и њеним вишеструким везама са барокним концептима Карловачке митрополије вид.: МАТИЋ 2015б.

<sup>7</sup> Велика црква манастира Савина изузетан је пример сагледавања архитектуре цркава као усклађивања разнородних, супротних елемената који напослетку формирају особено, инвентивно јединство по познатом начелу *coincidentia oppositorum* (детаљније о томе: МАТИЋ 2015б). Шире о оваквом приступу у сагледавању архитектуре, али и о посредовању божанског кроз архитектонски простор, симболици простора заснованој на традицији и употреби традиције и др.: DE DIJN 2012: 42–43.

<sup>8</sup> Већ двадесетих година XVIII века покренуте су архитектонске преправке и на оним српским манастирима који су зидани у традиционалном стилу. Најчешће се започињало управо изградњом барокног звоника, док су цркве често још неко време остајале од плетера и брвана. Подизање српских цркава од тврдог материјала учесталије је од четрдесетих година XVIII века. Све бројнији су и захтеви за оснивање цркава на местима где их није било (Гавриловић, Јакшић 1981: IX). У томе, од велике важности је *Пошврда Привилегија* од 18. маја 1743, којом се забрањује, преко Угарске дворске канцеларије и Угарског краљевског савета, да се српском народу чине сметње у подизању храмова (Медаковић 1971: 183).

<sup>9</sup> Радови на рисанској цркви интензивирани су управо од 1783/1784, када су и изабрани прокуратори за обнову храма (Миковић 1905: 39).

Тако постајемо сведоци преношења визуалног идентитета центра српске духовности у друге сакралне тачке, на удаљеним подручјима насељеним српским живљем. Био је то начин саображавања сакралном средишту народа – *loca sancta*. Оваква матрица затим се понавља и преноси из новоформираног сакралног центра на друге сакралне тачке, које временом, у оквирима ширег локалног подручја, показују аспекте хијеротопије.

### СЛИКАРСКИ ПРОГРАМ У ВЕЛИКОЈ ЦРКВИ

Сличан идејни концепт спроведен је и у сликарском програму Велике цркве. Нова Велика црква осмишљена је да испрати сликарске програме већ одавно прихваћених барокних садржаја, који су се у српској уметности ширили, како је речено, из Карловачке митрополије. О томе сведочи, пре свега, високи барокни иконостас те цркве (сл. 2).<sup>10</sup> Свесни велике реторичке моћи слике, употребљене за друштвено-верско деловање у



Сл. 2. Барокни иконостас Велике цркве манастира Савина (1795–1797)

<sup>10</sup> Шире о сликарству иконостаса Велике цркве: Матић 2015а: 170–222.

датом окружењу, свештенство користи те могућности. На бројним путовањима, док су прикупљали прилоге по удаљеним крајевима, савинци су стекли увиде у стваралаштво и уметничке токове православних центара. Разумели су велики значај уметности и њене ангажованости, те су желели да за своју нову цркву изаберу мајсторе и програм који ће се наслањати на текући барок, увећано примењиван у српским областима северно од Саве и Дунава. Наравно, били су свесни удаљености од свог главног центра, као и конкретних локалних околности под страном влашћу, и без свог епископа. Стога савинци прибегавају компромисном решењу, али за њихове услове пажљиво и промишљено одабраном. Ангажују мајсторе који се у основи држе традиционалног приступа, али са добром упућеношћу у барокне уметничке токове. У таквим околностима и у малој локалној средини Боке, ненавикнутој на нови пикторални језик, радикалне промене у ликовном програму сувише би асоцирале на западно сликарство. Локална средина, пријемчива за наслеђене форме побожности и уметности, нарочито за рустификоване облике Бококо-торске сликарске школе, не би могла да схвати и прихвати драстичне иновативне тежње. Морала је да постоји опрезност од директних преузимања католичког схватања слике. С друге стране, морало се закорачити ка новим токовима барока, прихваћеног под окриљем духовног центра Карловачке митрополије. Мајстори Симеон и Алексије Лазовић из Бијелог Поља били су, стога, за савинце најбоље решење.<sup>11</sup> Они су могли да направе потребан баланс између традиционалне иконографије и нових барокних тенденција. Познато је да је и сама традиционалност важан конститутивни елемент барокне културе (MARAVALL 1986: 126–145). Таква форма, умерена и савремена, била је неопходна у повезивању тадашњег културно-уметничког модела са датим околностима, потребама, циљевима, те жељеним ефектима у локалној средини. Ипак, несумњиво, сликарска нарација Велике цркве јесте барокна. Слични барокни облици и детаљи препознатљиви су и на делима мајстора који припадају главним токовима српске уметности, однеговане у Подунављу током педесетих и шездесетих година XVIII века (МЕДАКОВИЋ 1976: 281). Такође, модус даљег ширења предочених барокних сликарских утицаја у локалној средини исти је као и у архитектури. Убрзо по изради иконостаса савинске Велике цркве, у читавом низу храмова на подручју Херцег Новог, и шире, примењује се истоветан модел. Тако, Алексије Лазовић убрзо израђује иконостасе: Цркве светих Сергија и Вакха у Подима (1804), Цркве Светог Николе у Баошићима (1806), Цркве Рођења Богородичиног у Бијелој, Цркве Ризе Богородичине у Бијелој (1832), манастиру Режевићи...

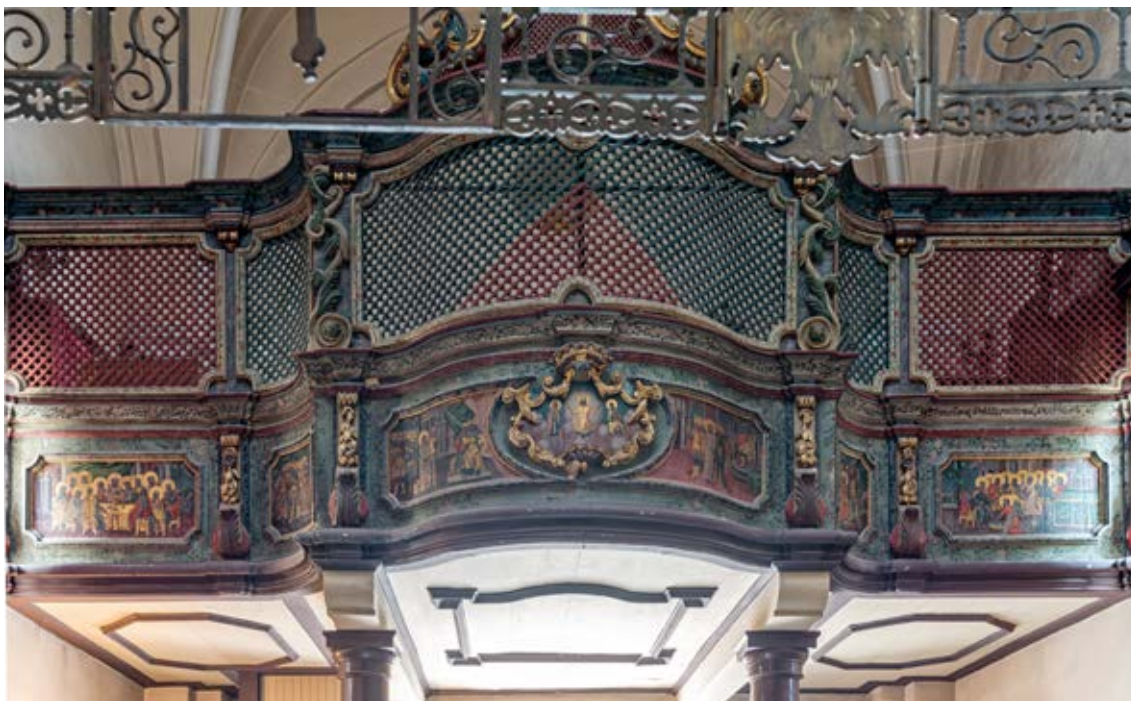
## ЛИТУРГИЈСКО-ТЕОЛОШКИ БАРОКНИ КОНЦЕПТ

Обликовање барокне сакралне топографије храма није могло да буде изведено без јаке духовно-литургијске подлоге, која би контекстуално утемељила и заокружила барокну хијеротопску замисао. Кључну улогу у идејном уобличавању ликовног програма Велике цркве одиграо је поменути Инокентије Дабовић, способни, продуховљени и образовани архимандрит. Веома енергичан у жељи да обезбеди потребна средства за изградњу нове цркве, готово читав живот посвећује томе. Тим поводом путовао је у

<sup>11</sup> О томе сведочи потписани уговор архимандрита Инокентија Дабовића и савинаца са њима о изради иконостаса. Уговор је направљен 2. јуна 1795. године (АМБ СДМ), а не 2. јула како је објавио Д. Миковић (1930: 124–125).



разне крајеве.<sup>12</sup> Током боравака у фрушкогорским и другим манастирима под јурисдикцијом Карловачке митрополије, Дабовић је стекао неопходан увид и у текућу барокну уметност, па је имао прилике да је оживи и у архитектонском концепту и у сликарском програму Велике цркве. Поред тога, и у домену црквеног богослужења и појања унео је барокне новине које је прихватио у фрушкогорским манастирима (Поповић 1910: 279–280).<sup>13</sup> Тако и ентеријер цркве прилагођава потребама барокног богослужења, које је обликовано по узорима из Карловачке митрополије. Дрвена хорска балустрада (баладур – галерија), над западним травејем цркве, постављена је 1787. године, у оквиру завршних архитектонских радова у ентеријеру (сл. 3).<sup>14</sup> Већа распрострањеност ових хорских га-



Сл. 3. Барокна балустрада (галерија) Велике цркве манастира Савина (1787)

<sup>12</sup> Према сачуваној документацији, видимо да је углавном путовао у крајеве северно од Саве и Дунава, под духовним покровитељством Карловачке митрополије. Сетимо се да је Дабовић 1762. ишао у Хабзбуршку монархију и Беч, 1763. ишао „у Империју”, 1764. у Будимску епархију и манастир Шемљуг, 1773. у Угарску да преузме заоставштину преминулог јеромонаха Симеона Марковића, 1780. у Београд и Правитељствујућем Синоду, што је вероватно само мањи део његових похода, онај о којем су сачувани трагови. Сматра се да је родом из села Крушевице у Суторини (помињу се и Сасовићи) и да је још као ђак примљен у Савину да учи, где је касније пострижен (Црногорчевић 1901: 73–74).

<sup>13</sup> У Карловачкој митрополији постојала је јасна директива да се српски монаси из крајева под јурисдикцијом других империја прихватају и да им се омогућава активно учествовање у богослужбеном животу. О томе сведочи и документ од 13. јануара 1775. године, у коме митрополит Викентије Јовановић Видак позива протопопијате у Срему да помогну свештенике пребегле из Отоманске империје и венецијанских крајева и да им дозвољавају да врше верске службе (АСАНУК, МП-Б 1775/20).

<sup>14</sup> Године 1895, приликом опсежнијих радова на обнављању цркве, хор је подупрт с два дрвена стуба (Црногорчевић 1901: 20). Они држе хор и данас.

лерија уочена је, и у српским крајевима северно од Саве и Дунава, од друге половине XVIII века (Тимотијевић 1994: 55, 60). Крајем XVIII и почетком XIX века долази до литургијских реформи које барокну сценску кореографију предолтарског простора редукују и појце пребацују на галерију (Тимотијевић 1994: 63).

Стеченим знањима из барокне културе и богослужења, Инокентије Дабовић утиче и на свог нећака јеромонаха Јосифа Троповића.<sup>15</sup> Те новине, пре свега у богослужењу и црквеном појању, Троповић је примењивао у Саборној цркви на Топлој (Херцег Нови), чији је парох касније био, и где су новине радо прихваћене (Поповић 1910: 279–280).<sup>16</sup> Тако је манастир Савина, и у погледу литургијске праксе, осмишљен као нови сакрални центар, поистовећен са главним духовним центром, Карловачком митрополијом. Уједно, Савина постаје и даљи парадигматски преносилац идентитета главног центра и барокних програма и идеја у локалној заједници Боке.

У том смислу, важно место заузимала је и барокна теолошко-литургијска литература. Поуздано знамо да су у манастир стизале и књиге познатих теолога из барокне епохе које су употребљаване у Карловачкој митрополији. Познати су бројни појединачни поклони и набавке значајних књига, које су савинци предузимали још од раног XVIII века. Тако је архимандрит Леонтије Рајовић из Русије донео у Савину (1722) познати руски превод Баронијевих (Caesar Baronius) *Анала (Annales Ecclesiastici)*, штампан у Москви 1719. *Анали* су били омиљена лектира у српским манастирима у XVIII веку, утичући тако и на српску барокну иконографију (Медаковић 1978: 27). Историцизам, који је Бароније несумњиво потцртавао у свом делу, био је у складу са конкретним потребама православне цркве у хетерогеном конфесионалном окружењу и под страном влашћу. Познавање прошлости било је начин да се у критичним тренуцима сачувају сопствени историјски интереси (Тимотијевић 1996: 225). Савинска библиотека чува и *Камен вере (Камень веры)* Стефана Јаворског (Стефан Яворский), штампан 1729. у Кијеву (инв. бр. 35). Ово дело било је важно за разумевање светих слика барокне епохе у складу са православном традицијом (Тимотијевић 1996: 155–156). Књигу је за манастир набавио јеромонах Никанор Богетић, потоњи архимандрит манастира (Црногорчевић 1901: 42).<sup>17</sup> Манастир у својој библиотеци похрањује и *Требник (Евхологисон)* Петра Могиле (Pyotr Mogila), штампан у Кијеву 1646. године (Црногорчевић 1901: 43). Ово дело, од велике важности и ауторитета за литургијски живот украјинске цркве, основа је многим каснијим издањима распрострањеним по другим крајевима током XVIII века (Тимотијевић 1996: 283). Библиотека садржи и *Обед духовни (Вечера душевная)* теолога Симеона Полоцког (Симеон Полоцкий), штампан у Москви 1683. *Мали катихизис* из 1786. године (део из књиге *Православнаго исповеданија свейе вере христїјанске*), преписао је за манастир Савина

<sup>15</sup> Јосифа Троповића је митрополит Петар I Петровић рукоположио за свештеника 4. јуна 1794. године у Стањевићима (АМС Ф: 140).

<sup>16</sup> На Топлој, у оквиру цркве, била је успостављена школа, у којој је Троповић подучавао и младог Рада, каснијег владика Петра II Петровића.

<sup>17</sup> Никанор Богетић је за манастир Савину набавио и обновио више књига, о чему сведоче његови записи на њима у Библиотечком фонду манастира Савина. Године 1796. (16. децембра) обновио је *Минеј* за новембар, штампан у Москви 1724. Године 1801. обновио је *Минеј* за јануар, штампан у Москви 1763. Године 1818. Богетић је приложио манастиру *Православнаго исповеданија свейе вере христїјанске*, штампано у Москви 1696. При његовом архимандритству једно *Правило*, штампано у Кијеву 1752, прибављено је за службу у манастиру (АМС, Библиотечки фонд).

Андрија Петровић у Котору 1786. године (Богдановић 1978: 95). Ту су још *Кључ разумевања* (*Ключь разума*) теолога Јоаникија Гаљатовског (Јоанікій Галятовський), штампан у Љвову 1665. године (инв. бр. 36), *Вертоградъ душевный* из 1620. Гаврила Домецког (Гавриил Домецкий) и друге књиге (Црногорчевић 1901: 29–44). Манастир поседује и прва издања дела Јована Рајића, Захарије Орфелина и Доситеја Обрадовића (Ивошевић 1999: 177).

Све ово изнова потврђује да је Карловачка митрополија имала статус главног српског духовног центра у посматраном периоду и да је духовно-визуална нарација из тог центра прерасла у својеврсни програмски архетип. Постајемо сведоци деловања тог архетипа и поистовећења удаљених сакралних средишта са њим, и у домену визуалне реторике и у литургијско-богословској духовној пракси. Савинска Велика црква тако постаје први пример православног храма у Боки у коме је систематски и доследно спроведен барокни концепт, преношењем визуалног и духовно-реторичког идентитета функционално оформљеног у Карловачкој митрополији, српском духовном центру.

### САВИНСКИ СВЕТИТЕЉСКИ КУЛТОВИ У СВЕТЛУ БАРОКНИХ ТЕНДЕНЦИЈА

Поред наведених структурално-визуалних и богословско-литургијских програмских конотација, храм је био перципиран и као важан оквир деловања светих реликвија<sup>18</sup> и посебно поштованих чудотворних икона. Њихово дејство нарочито је експонирано и ширено у литијским опходима (Ердељан 2013: 71). Познато је да су се у манастиру Савина чувале свете реликвије: десна рука Свете царице Јелене Српске,<sup>19</sup> велики прст десне руке Светог апостола Томе,<sup>20</sup> честица великомученика Пантелејмона,<sup>21</sup> честица Светог Димитрија,<sup>22</sup> честица Светог Георгија<sup>23</sup> и делић папуча са ногу Светог Спиридона, заштитника Крфа.<sup>24</sup>

<sup>18</sup> У популарној барокној побожности надахнуто се веровало у исцелитељску моћ светитељских моштију и у њихову чудотворну моћ (Костић 2000: 247).

<sup>19</sup> Јеромонах Софроније Видаковић је 1759. дао да се рука царице Јелене Српске, једна од највећих светиња манастира, окује у сребрни кивот, на коме до данас стоји натпис: *Сѣл рѣка стѣла вѣлены цѣрцы сѣрвскѣи окова: Софроніи Видаковнѣ* (Црногорчевић 1901: 52). Због метафоричке везе између реликвије и реликвијара, на подобје душе и тела, пракса сталног обнављања и израде нових реликвијара често је сматрана дужношћу према цркви, као део духовног пројекта уздизања ка божанском. Стога су се за кивоте и употребљавали највреднији материјали који су истицали њихову библијску асоцијацију на небеско и имали спиритуално дејство на посматрача. О томе и шире о реликвијарима вид.: Нанн 2010: 293, 309–311.

<sup>20</sup> Ова реликвија окована је позлаћеним сребром са изведеним натписом: *+ апѣль ѳωμα - НГ+ХГ - ті трѣ - мѣрик*. (Црногорчевић 1901: 52).

<sup>21</sup> Налазила се у малом позлаћеном ђивоту са ланчићем и натписом: *НГ+ХГ - моцн. с. мѣченка Панѳеленмона*. (Црногорчевић 1901: 52).

<sup>22</sup> Налазила се у малом сребрном ђивоту са записом: *моцн свѣтаг. великомѣченн Димитрија мѣнѣлац свѣнца*. (Црногорчевић 1901: 52).

<sup>23</sup> Налазила се у малом сребрном ђивоту повезаним са ђивотом Светог Димитрија и имала је запис: *моцн свѣтого великомѣченна Георгіа кнше ѿ. вѣне ѳнѳанне Пешн*. (Црногорчевић 1901: 52). У Савини је ова света честица била положена пред иконом Богородице Савинске у Малој цркви манастира. Године 1913, уочи Ђурђевдана, савински игуман Милутин свечано је пренео ову светињу у манастир Бања код Рисна, у Цркву Светог Ђорђа (Миковић 1940: 30–31).

<sup>24</sup> Савински калуђер Теодосије Павковић добио је на поклон од главног протопопа Спиридонија Вулгарија (Boulgaris), документом од 27. априла 1760. године, због његове привржености и рада на ширењу хришћанске вере, делић папуче са ногу Светог Спиридона, заштитника Крфа (АМС Р); шире о томе: Матић 2015а: 112.

У оквиру поштовања светих реликвија требало би имати у виду посебну важност коју су имали истакнути династички култови, као сакрални фокуси народа. У манастиру Савина династички култови Немањића односили су се на Светог Саву и Свету српску царицу Јелену,<sup>25</sup> жену цара Душана Силног и мајку цара Уроша. Сматра се да је српски приступ у оквиру поштовања светих реликвија увек био наглашено етноцентричан по карактеру и државотворан по крајњој сврси (Поповић 2006: 269). Та тенденција наставља се и у барокној епохи. Тако у улози сакрализације у српским земљама велику улогу, нарочито од средине XVIII века, имају реликвије српских светитеља (Тимотијевић 1998: 422). Обновљени фрушкогорски манастири у XVIII веку стекли су велики углед и значај, поред осталог и због тога што су у њима почивале мошти многих српских светитеља, носилаца српског државног легитимитета.<sup>26</sup> Томе су снажно допринеле идеје поменутог Чезара Баронија и његових дела, која су преко Украјине, Русије и средње Европе стизала у Карловачку митрополију (Тимотијевић 1996: 422), а одатле и у друге крајеве где се налазио српски живаљ. И дело *Камен вере* Стефана Јаворског, језуитског ђака и поборника посттридентског конзервативизма, имало је велики утицај на подстицање прослављања светитеља и њихових моштију у барокној култури Карловачке митрополије.<sup>27</sup> Требало би да подсетимо да је манастир Савина поседовао оба наведена дела у XVIII веку, а интензивне везе са Карловачком митрополијом више пута су потврђиване.

Посебну улогу у оквиру династичких култова Немањића имао је Свети Сава. Након укидања свих националних празника, осим Светог Саве, у Хабзбуршкој монархији, седамдесетих година XVIII века, Свети Сава је проглашен и патроном Карловачке митрополије (Грулић 1935а: 143–144; Кашић 1958: 64–65). Сличан култ према светосавској традицији негован је и у манастиру Савина.<sup>28</sup> Тај култ поузданије можемо да сагледамо након оживљавања манастира, доласком тврдошких монаха у Савину, после уништења манастира Тврдош (1693/1694). Убрзо после тога манастир Савина постаје велико и општепоштовано светилиште, које се легитимно надовезује на светосавску традицију (Медаковић 1978: 16–17). Ова традиција умножавана је и преко сакралних

<sup>25</sup> Царицу Јелену Немањић су, по предању, још за живота светогорци сматрали за светицу. Поред осталог и због тога што су она и њен син, цар Урош, богато помагали светогорске, али и многе друге манастире. Убрзо након смрти супруга, цара Душана, замонашила се (1356) и добила монашко име Јелисавета. Као монахиња, али уједно и владарка Серске области, била је велика духовна подршка свом сину цару Урошу. Велики је био и њен удео у измирењу српске са цариградском црквом. Она је прва примила на свој двор у Серу цариградског патријарха Калиста, али је његова изненадна смрт (1369), ту у Серу, онемогућила измирење. До измирења је дошло касније, уз помоћ кнеза Лазара и светогораца, у време цариградског патријарха Филотеја (1375). Царица Јелена убрзо се након тога и преставила, 7. новембра 1376, примивши пред смрт велики монашки образ са именом Евгенија. Део њених моштију, поред манастира Савина, налази се и у Русији. Српски патријарх их је послао руском цару, 16. октобра 1643. године. Прославља се, заједно са својим сином царем Урошем, 2. децембра (по старом календару) (Поповић 1977: 43–46, 52).

<sup>26</sup> У овом смислу интересантно је навести запажање хрватског историчара Тадеа Смичикласа који врло прецизно наводи значај светих моштију за српски народ: „Целивајући свете моћи својих некадашњих господара и светаца, српски народ, и без писаних споменика, у срцу свом понавља сву стару повијесну славу” (SMIČKLAŠ 1891: 101).

<sup>27</sup> Шире о образложењима Јаворског о поштовању светих реликвија вид.: Костић 2000: 238–239.

<sup>28</sup> Не би требало изгубити из вида да је и једна од три цркве манастира Савина посвећена управо Светом Сави, што потврђује да је култ Светог Саве у манастиру Савина негован још од средњег века. Интересантна је подударност да је управо Света царица Јелена Српска (чија је десна рука похрањена у Савини) била, по свој прилици, други ктитор Келије Светог Саве Српског у Кареји, коју је потпуно обновила и финансијски обезбедила. Шире о томе: Грулић 1935б: 51.

предмета који су некада припадали манастиру Милешева, где су почивале и мошти Светог Саве. Ти предмети су касније доспели у Тврдош, те у Савину (Медаковић 1978: 16–17).<sup>29</sup> Један од њих вероватно је и многопоштовани кристални крст Светог Саве, једна од највећих светиња у манастиру Савина (сл. 4) (Ђурић 1973: 17).<sup>30</sup> Истицањем ове реликвије светог српског родоначелника утврђивано је право на опстанак верског и политичког континуитета и етничке традиције у условима без своје државе и под страном влашћу у Боки XVIII века. Тако су светиње и култови оформљени око српске владарске династије вековима били симбол идентитета и самосталности (Павловић 1965: 260).<sup>31</sup> Они се негују упоредо са реликвијама од универзалног хришћанског значаја, попут делова моштију апостола и мученика пострадалих за хришћанство, присутних у већем броју и у манастиру Савина.<sup>32</sup>



Сл. 4. Кристални крст Светог Саве  
(Ризница манастира Савина)

## БАРОКНИ КОНЦЕПТ БОГОРОДИЧИНОГ КУЛТА У САВИНИ

Познато је да је Богородичин култ у бароку у великој мери био усмерен управо ка поштовању чудотворних икона.<sup>33</sup> Стога је и у Карловачкој митрополији у XVIII веку

<sup>29</sup> У Савину је из Тврдоша пренета и поменута честица моштију Светог Георгија, коју је традиција везивала за Светог Саву. По предању, Свети Сава је ову честицу Светог Георгија донео свом брату, краљу Стефану Првовенчаном. Краљ Стефан је ову светињу поклонио манастиру Бања код Рисна, приком једног доласка у Боку. Пред турским најездама братство манастира Бања било је принуђено да напусти манастир, те је са собом понело и честицу светих мошти, најпре у манастир Косјерево, па Тврдош и напослетку у Савину, након разарања манастира Тврдош од стране Млечана (1693/1694) (Миковић 1940: 30–31).

<sup>30</sup> Крст је од кристала са ивицама од позлаћеног сребра и украшен са четири драга камена, од којих је сада остао само један. На њему стоји исписано: **ИЊЦ, ЈС, ХС, НН, КЈ**.

<sup>31</sup> Важну улогу у обнови култа српских владара-светитеља имали су србљаци, а најстарији до сада познат потиче из 1714. године. Приредио га је игуман фрушкогорског манастира Раковац Теофан, а исписан је руком раковачког јеромонаха Максима. У овом србљаку, сходно важном историјском тренутку учвршћивања и обнове идентитета на просторима Хабзбуршке монархије, место су имали само светитељи који су припадали политичкој и црквеној историји. Није прикључен ниједан светитељ који је припадао искључиво црквеној историји (Чурчић 1986: 71). Преко овог србљака и службе Србима светитељима бивају укључене у литургијски обред црква на територији Карловачке митрополије (Чурчић 1986: 76–78).

<sup>32</sup> Због своје непосредне везе са светитељем или мучеником, сматра се да су реликвије такође имале посебну, мистичку везу са Богом, подсећајући, својим благословеним дејством одуховљавања, на свете дарове евхаристије (Вакалова, Lazarova 2006: 448). Такође, још од средњег века истицана је улога реликвија (пре свега телесних) на подобје храма и као инструмента Светог духа, те њихова веза са телом васкрслог Христа. Светитељске мошти схватане су као потврда Инкарнације и Васкрсења (Smith 2015: 51, 53).

<sup>33</sup> Шире о томе: Тимотијевић 1997: 181; Брајковић 2006: 184–211.

било веома распрострањено поштовање таквих икона.<sup>34</sup> Међу најпоштованијим и најпознатијим била је Богородица Бездинска, коју је патријарх Арсеније IV Јовановић (на челу Карловачке митрополије 1737–1748) пренео у Сремске Карловце са намером да додатно ојача тај приступ у слављењу култа Богородице (Тимотијевић 2002: 312). Такође,



Сл. 5. Богородица Савинска у ентеријеру Велике цркве

покушао је да од ове Чудотворице Бездинске направи заштитницу целог национа, који је од четрдесетих година XVIII века био обједињен једино његовом патријаршком влашћу (Тимотијевић 2002: 313). Уз то, Богородица Бездинска требало је да уздигне углед централне црквене институције (Тимотијевић 2002: 314). Важност тога огледа се управо у тежњи да се кроз Чудотворицу, многопоштовани паладиј новог духовног центра Карловачке митрополије, одбрани ауторитет Карловачке митрополије као центра и ауторитет патријаршијске титуле, које обједињавају српски народ разједињен између Хабзбуршке монархије, Отоманске империје и Млетачке републике (Тимотијевић 2002: 319).

Слична парадигматска тенденција показала се и у манастиру Савина са Богородицом Савинском (сл. 5).<sup>35</sup> Чудотворица Савинска постала је, тако, неприкосновени паладиј манастира Савина као стожера обједињења српске православне заједнице у Боки которској и шире, посебно након што су млетачке власти покушале да разруше манастир 1762. године.<sup>36</sup>

Тако је завршно уобличавање хијеротопских аспеката Велике цркве манастира Савина остваривано о празнику Успења Богородичиног (манастирске славе). Тада је чудотворна икона Богородице Савинске свечано изношена у литију око цркве и манастирске Дубраве, а локална српска православна заједница постајала је најдиректнији учесник обликовања свог сакралног

<sup>34</sup> О чудотворним иконама Карловачке митрополије и њиховој улози у барокној маријанској побожности вид.: Тимотијевић 1996: 356–359. Најпознатије Богородичине Чудотворице у Карловачкој митрополији биле су: Богородица Бездинска, Богородица Шиклошка, Богородица Ковинска, Богородица Бојанска, Богородица Реметска, Богородица Фенечка, Богородица Војловачка... (Тимотијевић 1997: 181).

<sup>35</sup> Богородица Савинска иконографски припада типу *умиљеније*, као и Богородица Бездинска.

<sup>36</sup> Према познатом предању, 1762. млетачки капетан Ђерман покушао је да топовском паљбом са брода „Санта Барбара” разруши манастир. Братство манастира сазвало је народ у манастир где су се усрдно заједнички молили пред Чудотворицом Савинском. У току молитве гром је ударио у млетачку лађу и уништио је, а манастир је остао нетакнут (Петрановић 1856: 114). О Богородици Савинској као заштитници манастира Савина вид. још: Матић 2016в; 2017б.

простора.<sup>37</sup> Овај моменат био је посебно значајан за идентификацију и осећај припадности, јер је лик Пресвете омогућавао повезивање унутар верске заједнице и неговање црквене кохезије кроз наду у исту духовну моћ (SHEVZOV 2000: 629). Тада је долазило и до посебног амалгама подређеног главном циљу: стварању сакралних простора и сакралне топографије као сцене за многе ефемерне спектакле којима се обзнањује присуство божанске благодати (LIDOV 2006a: 32–58).

Званични обредни део започињао је вечерњом службом у пет часова, после које је кретала литија са иконом Богородице Савинске.<sup>38</sup> На челу поворке често је био владика, у орнату и са крстом у руци. Уз њега бројни свештеници, који су певали тропар Успењу, и мноштво верника. Три пута је литија обилазила храм, а затим би се упутила ка Савинској Дубрави. У Дубрави су такође певани молебани Богородици, после чега се симболички затварао круг повратком литије у храм,<sup>39</sup> где су се настављали обреди помазања верника миром и народни облици одавања почаста, целивања,<sup>40</sup> давања завета и даривања Богородице Савинске (ВЕЛИМИРОВИЋ 1904: 51–53).<sup>41</sup> Преплитање ова два вида побожности, канонско-литургијског и лаичког, било је сложено и подстицајно, у крајњем у служби култа и моћи слике који су се распростирали широм локалног подручја (FREEDBERG 1991: 96). Такође, синергија слике, клечећег верника помазаног светим миром, мириса тамјана и архитектонске поставке у храму уводи гледаоца у жељену и остварену сакралну поруку (VASSI 2006: 382–383).<sup>42</sup> На тај начин понављано је и древно хијеротопско својство у коме гледалац-верник,<sup>43</sup> поседујући колективно и индивидуално

<sup>37</sup> Познато је да је Богородичин култ у бароку у великој мери био усмерен управо ка поштовању чудотворних икона. Шире о томе: ТИМОТИЈЕВИЋ 1997: 181; БРАЈОВИЋ 2006: 184–211.

<sup>38</sup> О градским католичким ритуалним прослављањима Богородичине Чудотворице у Боки которској (Госпа од Шкрпјела) вид.: БРАЈОВИЋ 2006: 266–294. Шире о облицима маријанске побожности код католика и њеној улози у религијском, друштвеном, родном и свакодневном животу житеља Боке которске: БРАЈОВИЋ 2015: 126–150.

<sup>39</sup> На тај начин и профани простори изван манастирског језгра, попут Дубраве, бивају трансформисани у сакралне. Сада много шири простор постаје део колективне молитве, покајања и литургијске акламације. (Ове аспекте подробно је разрадио А. Лидов за византијски период, али њихова универзалност дозвољава примену и за касније периоде: LIDOV 2006b: 351). Литијско описивање симболичког круга постаје део и универзалније симболике, која води до самих корена, архетипова утканих у суштину поретка универзума. Дакле, свети обред, ритуал, изграђује сакрални простор који подразумева неку врсту хијерофаније, излива светог, чиме се та територија одваја из космичке средине која је окружује, чинећи је квалитативно различитом од околног простора (ELLADE 2004: 23, 25). На трагу овог разматрања, неки аутори потврђују да не постоји сакрални простор сам по себи, већ он постаје сакралан деловањем људи посвећених духовним циљевима или њиховом везом са Богом оствареном на одређеном месту, које, сада испуњено божанским присуством, постаје обележени сакрални простор. Дакле, веза човека и Бога потврђена на неком простору (божанским пројављивањем или људским спиритуалним деловањем) чини тај простор сакралним. Шире о томе вид.: VELLEUX 2012: 30–32.

<sup>40</sup> Целивањем иконе и сам верник бива хаптички посвећен, јер икона зазива и инсистира на учешћу, она егзистира дијалогом погледа и додира (ISAR 2000: 70).

<sup>41</sup> Прослављања славе манастира на Успење Богородичино нису се, по свој прилици, битно мењала до данас. Стога, описи прослављања манастирске славе из 1877. године (ШАРИЋ 1878: 28–30) и детаљне белешке Н. Велимировића о томе, с почетка XX века, могу бити прилично поуздан ослонац у предочавању обреда на празник Успења и током XVIII века, иако из тог времена записа о томе нема. Богородица Савинска била је окићена вотивним даровима (збирка ex-voto сада се налази у Ризници манастира Савина) верника који, као визуално-реторичке слике, представљају и својеврсне поруке о свакодневном животу верника, перцепције смрти, страха и веровања, као и потврду индивидуалног и колективног идентитета (БРАЈОВИЋ 2006: 221; МАУНЕВ 2009: 208; МАТИЋ 2017в: 33–54).

<sup>42</sup> Интересантан угао сагледавања сакралности, „pivoting of the sacred”, и релација у којима се она остварује, са акцентом на сакралном простору, вид.: SMITH 1982: 55–56.

<sup>43</sup> Гледалац-верник и икона коегзистирају повезани сакралним местом у којем гледалац бива опхрван дејством слике. Тако долази до „непрекидног вибрирања”, „плетена у круг”, „живе слике” у непрекидној корелацији

памћење, спиритуално искуство и знање, учествује у креирању сакралног постора (LIDOV 2006a: 41).

## ПОСЛЕ СВЕГА

Свим предоченим постајемо сведоци веома осмишљено оствареног хијеротопског програма Велике цркве манастира Савина у XVIII веку. Овај програм је подразумевао интеракцију реликвија, династичких светиња, чудотворних икона, литургијско-богословске праксе, култне и лаичке побожности, уоквирених ангажованом барокном визуалном реториком. Видимо да се овај хијеротопски аранжман није одвијао као процес (*processus*), како је често било својствено неким другим епохама или традицијама (ROPOVIĆ 2006: 150, 177; СТЕРЛИГОВА 2006: 612–637; BELTING 2014: 226–241),<sup>44</sup> већ као пренос (*translatio*) готовог, утврђеног модела формираног у главном српском средишту у XVIII веку. Парадигматично осмишљени сакрални простори храмова у Карловачкој митрополији, као средишту, преношени су у идејном, иконографском, литургијском, култном и реликвијском смислу, конструишући нове парадигматске удаљене сакралне центре, који се и метафорички и реално са њим изједначавају. Исти принцип архетипског хијеротопског преношења остварен је и у манастиру Савина у Боки которској у XVIII веку. Преношењем и уподобљавањем ових елемената визуалног и обредног, савинци су свесно обликовали свој идентитет као хијеротопску целину и инсталацију на локалном подручју. Уједно, манастир Савина тако постаје нова сакрална парадигматска тачка из које се сада преносе оформљени хијеротопски аспекти, обликујући нову сакралну топографију локалног подручја.

## ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Необјављени извори:

- АМС (Архив манастира Савина. Ф. (*Фасцикла са повељама*), инв. бр. 137, 140; Р *Расуџији сѣиси* – несређена грађа; *Библиотечки фонд* (Archive of Monastery Savina. Folder with Decrees, Inv. No. 137, 140; unspecified material; *Library fund*).
- АСАНУК (Архив Српске академије наука у С. Карловцима. МП-Б (*Митрополијско-патријаршијски фонд* – Б) (Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts in Sremski Karlovci. Metropolitan – patriarchy fund – B), 1753/111; 1775/20).
- АМБ СДМ (Архив манастира Бање код Рисна. *Сѣиси Дионисија Миковића* (Archive of Monastery Banja near Risan. *Scriptures of Dionisije Miković*).

Литература и објављени извори:

- BAKALOVA, Elka, Anna Lazarova. “The Relics of St. Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfu: Between Constantinople and Venice.” In: LIDOV, A. (ed.). *Hierotopy – The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow: Indrik, 2006, 434–464.

између верника и иконе. Ова веза иницира унутрашњу тачку виђења и доживљаја божанског. У овом кружном, вибрирајућем дејству, гледалац-верник отклања могућност да икона егзистира само као представа и премошћује јаз између иконе и архетипа (ISAR 2000: 63, 68–69).

<sup>44</sup> У разматраном смислу веома је интересантна Црква Светог Марка у Венецији, креирана на подобије Цркве Свете Софије у Константинопољу.



- VACCI, Michele. "A Sacred Space for a Holy Icon: The Shrine of Our Lady of Saydnaya." In: LIDOV, A. (ed.). *Hierotopy – The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow: Indrik, 2006, 373–387.
- BELTING, Hans. *Slika i kult – Istorija slike do epohe umetnosti*. Novi Sad: Akademska knjiga (*Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Novi Sad: Academic Book), 2014.
- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. „Инвентар рукописа манастира Савине.” У: МЕДАКОВИЋ, Д. *Манастир Савина – Велика црква, ризница, рукописи*. Београд: Филозофски факултет (BOGDANOVIĆ, Dimitrije. "Savina Monastery inventory of the Manuscripts." In: МЕДАКОВИЋ, D. *The Savina Monastery – Big Church, Treasury, Manuscripts*. Belgrade: Faculty of Philosophy), 1978, 89–96.
- BRAJOVIĆ, Saša. *U Bogorodičnom vrtu: Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*. Beograd: Filozofski fakultet (BRAJOVIĆ, Saša. *In Mary's garden. The blessed Virgin and Boka Kotorska – Baroque piety of western christianity*. Belgrade: Faculty of Philosophy), 2006.
- BRAJOVIĆ, Saša. "Marian Piety as Devotional and Integrative System in the Bay of Kotor in the Early Modern Period." In: BRAJOVIĆ, S. (ed.). *Beyond the Adriatic Sea: A Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture*. Novi Sad: Mediteran, 2015, 126–150.
- VEILLEUX, Armand. "What makes a Monastery a Sacred Place?" In: COOMANS, T., H. De Dijn and other (eds.). *Loci Sacri – Understanding Sacred Places*. Leuven (Belgium): Leuven University Press, 2012, 29–34.
- ВЕЛИМИРОВИЋ, Николај. *Успомене из Боке*. Херцег-Нови: Ј. Секуловић (VELIMIROVIĆ, Nikolaj. *Memories from Boka*. Herceg-Novci: J. Sekulović), 1904.
- ГАВРИЛОВИЋ, Славко, Иван Јакшић. „Грађа о православним црквама Карловачке митрополије XVIII века.” *Сјоменик* (GAVRILOVIĆ, Slavko, Ivan Jakšić. "Documents about Orthodox Churches Metropolitanate of Karlovaci in the XVIII Century." *Spomenik*) СХХIII (1981).
- ГРУЛИЋ, Радослав М. „Одношаји светогорских и других манастира са митрополитима карловачким.” *Сјоменик* (GRUJIĆ, Radoslav M. "Relations between the Monasteries of Holy Mountain and other Monasteries with metropolitans of Karlovci." *Spomenik*) LI (1913): 43–70.
- ГРУЛИЋ, Радослав М. „Култ светог Саве у Карловачкој митрополији XVIII и XIX века.” *Богословље* (GRUJIĆ, Radoslav M. „St. Sava Cult in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries of the Karlovci Metropolitanate." *Theology*) X (1935a): 133–170.
- ГРУЛИЋ, Радослав М. „Царица Јелена и Ђелија светог Саве у Кареји.” *Гласник Скопског научног друштва* (GRUJIĆ, Radoslav M. "Empress Jelena and Kellia of St. Sava in Kareia." *Bulletin of the learned association of Skopje*) XIV (1935b): 43–57.
- DE DIJN, Herman. "The Scandal of Particularity – Meaning, Incarnation, and Sacred Places." In: DE DIJN, H., J. De Maeyer (eds.). *Loci Sacri – Understanding Sacred Places*. Leuven (Belgium): Leuven University Press, 2012, 39–48.
- ЂОРДАН, Јеротеј. „Старине.” *Шемањизам њавославне епархије Бококојторске, Дубровачке и Сичанске за годину 1888* (даље у библиографији ШПЕБДС) (ЂОРДАН, Јеротеј. "Antiques." *The Schematism of the Orthodox Diocese Boka Kotorska, Dubrovnik and Spič for 1888*) (further in bibliography SODBDS) (1888): 34.
- ЂУРИЋ, Војислав Ј. „Манастир Савина.” *Бока* (DJURIĆ, Vojislav J. "Savina Monastery." *Boka*) 5 (1973): 7–21.
- ЕЛИАДЕ, Мирча. *Sveto i profano*. Beograd: Alnari (ELIADE, Mirča. *The Sacred and The Profane*. Belgrade: Alnari), 2004.
- ЕРДЕЉАН, Јелена. *Изабрана месџа – Конструисање Нових Јерусалима код њавославних Словена*. Београд: Институт за теолошка истраживања Православног богословског факултета Универзитета у Београду (ERDELJAN, Jelena. *Chosen Places. Constructing New Jerusalems in Slavia Orthodoxa*. Belgrade: Institute for Theological Research Faculty of Orthodox Theology University of Belgrade), 2013.
- ИВОШЕВИЋ, Васо Ј. „Библиотека манастира Савина.” *Бока* (IVOŠEVIĆ, Vaso J. "Library of the Savina Monastery." *Boka*) 21–22 (1999): 157–185.
- ISAR, Nicoletta. "The Vision and Its 'Exceedingly Blessed Beholder': Of Desire and Participation in the Icon." *Anthropology and Aesthetics* 38 (Autumn, 2000): 56–72.
- ЈАЧОВ, Марко. „Одсељавање Срба из Далмације 1771–1774. године.” *Историјски часопис* (ЈАЧОВ, Marko. "Transmigration of Serbs from Dalmatia 1771–1774." *The Historical Review*) 27 (1980): 95–108.
- ЈАЧОВ, Марко. „Сеоба Срба из Далмације у Русију 1758. године.” У: ЧУБРИЛОВИЋ, В. (ур.). *Југословенске земље и Русија у XVIII веку*. Београд: САНУ (ЈАЧОВ, Marko. "Transmigration of Serbs from Dalmatia to Russia 1758." In: ČUBRILović, V. (ed.). *The Yugoslav countries and Russia*. Belgrade: SASA), 1986, 213–224.

- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. *Српско црквено зрадишљесиво и сликарсиво новијег доба*. Београд: Друштво историчара уметности Србије (ЈОВАНОВИЋ, Miodrag. *Serbian ecclesiastical architecture and painting of modern times*. Belgrade: Association of Art Historians of Serbia), 2007.
- КАШИЋ, Душан. „Редуција празника у XVIII веку.” *Православна мисао* (КАШИЋ, Dušan. “Reduction of Holidays in the 18<sup>th</sup> Century.” *Orthodox thought*) 1 (1958): 61–68.
- КОСТИЋ, Мирослава. „Поштовање култа светитеља, њихових моштију и чуда на подручју Карловачке митрополије у периоду барока.” У: Алдачић, Д. (ур.). *Чудо у словенским културама*. Нови Сад: Апис (КОСТИЋ, Miroslava. “Respecting the cult of saints, their relics and miracles in the area of the Karlovac Metropolitanate in the Baroque period.” In: АЈДАЧИЋ, D. (ed.). *A miracle in Slovenian cultures*. Novi Sad: Apis), 2000, 237–259.
- КУЛИЋ, Бранка, Недељка Срећков. *Манасијири Фрушке горе*. Нови Сад: Прометеј (КУЛИЋ, Branka, Nedeljka Srećkov. *The Monasteries of Fruška gora*. Novi Sad: Prometheus), 1994.
- ЛИДОВ, Alexei. “Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a form of creativity and Subject of Cultural History.” In: ЛИДОВ, A. (ed.). *Hierotopy – The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow: Indrik, 2006a, 32–58.
- ЛИДОВ, Alexei. “Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople.” In: ЛИДОВ, A. (ed.). *Hierotopy – The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow: Indrik, 2006b, 349–372.
- ЛИПОВАЦ РАДУЛОВИЋ, V. *Romanizmi u Crnoj Gori – jugoistočni dio Boka Kotorske (Romanisms in Montenegro – southeast part of Boka Kotorska)*. Novi Sad: Plas, 2004.
- МАРАВАЛЛ, José A. *Culture of the Baroque – Analysis of a Historical Structure*. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- МАТИЋ, Војислав. „Манасири Карловачке митрополије и њихов изглед на гравирама.” У: ДАВИДОВ, Д. (ур.). *Српска зрафика XVIII века*. Београд: САНУ (МАТИЋ, Vojislav. “Monasteries of the Metropolitanate of Karlovci and their look on gravers.” In: ДАВИДОВ, D. (ed.). *Serbian graphic of the 18<sup>th</sup> Century*. Belgrade: SASA), 1986, 121–149.
- МАТИЋ, Марина. *Манасиир Савина у XVIII веку*. (Докторска дисертација). Београд: Филозофски факултет (МАТИЋ, Marina. *Savina Monastery in the XVIII Century*. (Doctoral Dissertation). Belgrade: Faculty of Philosophy), 2015a.
- МАТИЋ, Marina. “Architectural Forms of the Savina Monastery Big Church.” In: БРАЈОВИЋ, S. (ed.). *Beyond the Adriatic Sea: A Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culturei*. Novi Sad: Mediteran, 2015b, 173–200.
- МАТИЋ, Марина. „Економски живот манастира Савина у XVIII веку.” *Гласник Етнозграфског института САНУ* (МАТИЋ, Marina. “The economic life of Savina Monastery in the XVIII century.” *Bulletin of the Institute of Ethnography SASA*) LXIV/2 (2016a): 363–374.
- МАТИЋ, Марина. „Борба за Далматинско-бокељску епископију у XVIII веку.” *Историјски часопис* (МАТИЋ, Marina. “Fight for the Diocese of Dalmatia and Boka in XVIII Century” *The Historical Review*) 65 (2016b): 159–182.
- МАТИЋ, Марина. „Представа ‘Стена јеси дјевам’ из манастира Савина.” *Саопштења* (МАТИЋ, Marina. “Presentation of the *Akathist to the Virgin* ‘Thou Art a Wall to Virgins’ from Savina Monastery.” *Saopštenja*) XLVIII (2016в): 291–297.
- МАТИЋ, Марина. „Околности изградње Велике цркве манастира Савина у Боки Которској 18. века.” *Историјски часопис* (МАТИЋ, Marina. “Circumstances in which the Savina Monastery Big Church was constructed in the Bay of Kotor in the 18<sup>th</sup> Century.” *The Historical Review*) LXVI (2017a): 15–34.
- МАТИЋ, Марина. „Икона Богородичиног Покрова из манастира Савина.” *Зборник Мајице српске за ликовне уметносии* (МАТИЋ, Marina. “Icon of protection of the Mother of God from the Savina Monastery.” *Matica Srpska Journal of Fine Arts*) 45 (2017b): 181–188.
- МАТИЋ, Marina. “The Virgin of Savina – Identity and Multiculturalism.” *Balkanica* XLVIII (2017в): 33–54.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. „Барокна архитектура у Подунављу.” У: МЕДАКОВИЋ, Д. *Пушеви српског барока*. Београд: Нолит (МЕДАКОВИЋ, Dejan. “Baroque architecture in the Danube region.” In: МЕДАКОВИЋ, D. *Roads of the Serbian Baroque*. Belgrade: Nolit), 1971, 179–192.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. „Сликарска породица Лазовића.” У: ВЛАХОВИЋ, П. (ур.). *Симпозијум „Сеоски дани Срепшана Вуковасљевића III.”* Пријепоље: Заједница основног образовања (МЕДАКОВИЋ, Dejan. “Painting

- family of Lazović.” In: VLAHOVIĆ, P. (ed.). *Symposium “Rural days of Sreten Vukosavljević III.”* Prijepolje: Community of elementary education), 1976, 271–281.
- МЕДАКОВИЋ, ДЕЈАН. *Манастир Савина – Велика црква, ризница, рукописи*. Београд: Филозофски факултет (МЕДАКОВИЋ, Dejan. *The Savina Monastery – Big Church, Treasury, Manuscripts*. Belgrade: Faculty of Philosophy), 1978.
- МЕДАКОВИЋ, ДЕЈАН. *Фрушкогорски манастири*. Нови Сад: Прометеј (МЕДАКОВИЋ, Dejan. *The monasteries of the Fruška gora*. Novi Sad: Prometheus), 2010.
- МАУНУВ, ТЕА. “Facing Death on the Sea. Ex-voto Paintings of Northern Adriatic Sailing Ships in the 19<sup>th</sup> Century.” In: РЕТО, А., К. Schrijvers (eds.). *Faces of death: visualising history*. Pisa: Pisa University Press, 2009, 207–228.
- МИКОВИЋ, ДИОНИСИЈЕ. „Натписи.” *ШПЕБДС за годину 1892* (Миковић, Dionisije. “Inscriptions.” *SODBDS for 1892*) (1892): 41.
- МИКОВИЋ, ДИОНИСИЈЕ. „Подаци за историју Рисанске цркве.” *ШПЕБДС за годину 1905* (Миковић, Dionisije. “Data for the history of the church in Risan.” *SODBDS for 1905*) (1905): 39.
- МИКОВИЋ, ДИОНИСИЈЕ. „Подаци за историју рисанске цркве III.” *ШПЕБДС за годину 1912* (Миковић, Dionisije. “Data for the history of the church in Risan III.” *SODBDS for 1912*) (1912): 38–40.
- МИКОВИЋ, ДИОНИСИЈЕ. „О иконостасу Св. Успенског манастира Савине.” *Гласник Српске православне цркве* (Миковић, Dionisije. “About iconostasis of the Monastery Holy Assumption in Savina.” *Herald of the Serbian Orthodox Church*) 8 (1930): 124–125.
- МИКОВИЋ, ДИОНИСИЈЕ. „Честица мошти Св. Ђорђа у манастиру Бањи у Рису.” *Гласник Народног универзитетa Боке Которске* (Миковић, Dionisije. “A particle of the Relic of Saint George in the Monastery Vanja in Risan.” *Bulletin of the National University of Boka Kotorska*) VI–VII (1–4) (1940): 30–31.
- ПАВЛОВИЋ, ЛЕОНТИЈЕ. *Култови лица код Срба и Македонаца*. Смедерево: Народни музеј (PAVLOVIĆ, Leontije. *Cults of personalities in Serbs and Macedonians*. Smederevo: National Museum), 1965.
- ПЕТРАНОВИЋ, ГЕРАСИМ. „Лѣтопись православне цркве у Далмацији – Манастирь Саввина.” *Србско-далматинский маџазинь 1852–1853* (PETRANOVIĆ, Gerasim. “The Chronicle Orthodox Church in Dalmatia – Monastery Savina.” *Serbo-Dalmatian magazine 1852–1853*) (1856): 113–120.
- ПОПОВИЋ, ДАНИЦА. *Под окриљем свејосиџи – кулџи свејих владара и реликвија у средњовековној Србији*. Београд: Балканолошки институт САНУ (ПОРОВИЋ, Danica. *Under the Auspices of Sanctity: the cult of holy rulers and relics in medieval Serbia*. Belgrade: Institute for Balkan Studies SASA), 2006.
- ПОПОВИЋ, ЈУСТИН. *Жиџиџа свејих за децембар*. Београд – Ваљево: Манастир Ћелије (ПОРОВИЋ, Justin. *Lives of the Saints for December*. Belgrade – Valjevo: Monastery Ćelije), 1977.
- РОРОВИЋ, СВЕТЛАНА. “The Byzantine Monastery: its Spatial Iconography and the Question of Sacredness.” In: ЛІДОВ, А. (ed.). *Hierotopy – The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow: Indrik, 2006, 150–185.
- ПОПОВИЋ, ТОМО К. „Калуђер Јосиф Троповић, учитељ владике Рада.” *Босанска вила* (1. септембар) (РОРОВИЋ, Томо К. “The Monk Josif Tropović, teacher of Bishop Rad.” *Bosnian villa* (September 1)) 18–19 (1910): 278–280.
- SMITH, Jonathan Z. “The Bare Facts of Ritual.” In: SMITH, J. Z. *Imagining Religion: From Babylon to Jonestown*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- SMITH, Julia M. H. “Relics – An Evolving Tradition in Latin Christianity.” In: НАНН, S. H. A. Klein (eds.). *Saints and Sacred Matter – The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015, 41–60.
- СМИЋКЛАС, ТАДЕ. *Двистогодишњица ослобођења Славоније I*. Zagreb: JAZU (Bicentennial liberation of Slavonija I. Zagreb: YASA), 1891.
- СТАНОЈЕВИЋ, ГЛИГОР. „Нешто о Србима у Далмацији у другој половини XVIII вијека.” *Историјски гласник* (СТАНОЈЕВИЋ, Gligor. “Something about the Serbs in Dalmatia in the second half of the 18<sup>th</sup> Century.” *The Historical Bulletin*) 1 (1955): 87–110.
- СТЕРЛИГОВА, ИРИНА А. „Икона как храм: Пространство моленног образа в Византии и Древней Руси.” (STERLIGOVA, Irina. “Icon as Temple. The Space of the Venerated Icon in Byzantium and Medieval Russia.”) In: ЛІДОВ, А. (ed.). *Hierotopy – The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow: Indrik, 2006, 612–637.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, МИРОСЛАВ. „Улога музике у обличавању црквеног ентеријера у XVIII и првој половини XIX века.” *Зборник Маџице српске за сценске уметности и музику* (ТИМОТЈЕВИЋ, Miroslav. “The Role

- of Music in the shaping of church interior in the 18<sup>th</sup> and the first half of the 19<sup>th</sup> Century.” *Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music* 15 (1994): 47–64.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска (Тимошевић, Miroslav. *Serbian Baroque Painting*. Novi Sad: Matica Srpska), 1996.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Поштовање Богородице Брнске код Срба.” *Саопштења* (Тимошевић, Miroslav. “Veneration the Virgin of Brno in the Serbs.” *Saopštenja* 29 (1997): 181–191.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „*Serbia sancta* и *Serbia sacra* у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије.” У: Ћирковић, С. (ур.). *Свети Сава у српској историји и традицији*. Београд: САНУ (Тимошевић, Miroslav. “*Serbia sancta* and *Serbia sacra* in the religious-political program of the Metropolitan of Karlovci in the period of Baroque.” In: Ćirković, S. (ed.). *Saint Sava in Serbian History and Tradition*. Belgrade: SASA), 1998.
- ТИМОШЕВИЋ, Miroslav. „Bogorodica Bezdinska i versko-politički program patrijarha Arsenija IV Jovanovića.” (“Holy Virgin of Bezdin and religious and political program of Patriarch Arsenije IV Jovanovic.”) *Balkanica* 32–33 (2002): 311–346.
- FREEDBERG, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- НАНН, Cynthia. “What Do Reliquaries Do for Relics?” *Numen* (Relics in Comparative Perspective) 57 (3/4) (2010): 284–316.
- ЦРНОГОРЧЕВИЋ, Младен. *Манастир Савина у Боци Которској*. Београд: Т. К. Наумовић и друг (CRNOGORČEVIĆ, Mladen. *Savina Monastery in Boka Kotorska*. Belgrade: T. K. Naumović and friend), 1901.
- ЧУРЧИЋ, Лазар. „Србљаци у XVIII веку.” У: Давидов, Д. (ур.). *Српска графика XVIII века*. Београд: САНУ (ČURČIĆ, Lazar. “Service Books to Serbian saints in the 18th Century.” In: DAVIDOV, D. (ed.). *Serbian graphic of the 18<sup>th</sup> Century*. Belgrade: SASA), 1986, 55–80.
- ШАРИЋ, Јован. „Билешке.” *ШПЕБДС за 1878. годину* (ŠARIĆ, Jovan. “Notes.” *SODBDS for 1878*) (1878): 28–30.
- ШЕВЦОВ, Vera. “Icons, Miracles, and the Ecclesial Identity of Laity in Late Imperial Russian Orthodoxy.” *Church History* 69/3 (2000): 610–631.

Marina Lj. Matić

BAROQUE HIEROTOPY OF THE SAVINA MONASTERY GREAT CHURCH:  
SACRAL RHETORIC AND IDENTITY

Summary

This work is designed as a synthetic view of the hierotopic baroque modeling of the Savina Monastery Great Church in Boka Kotorska from the XVIII century. Lacking Serbian church organization and episcopate in the area of Dalmatia and Boka, and under Venetian dominion, there was an aspiration for keeping close relations with the Metropolitanate of Karlovci, the main Serbian spiritual and cultural stronghold of that time. Paradigmatically designed sacral spaces of churches in the Metropolitanate of Karlovci were transferred in the conceptual, iconographical, cult and relic sense to newly constructed remote paradigmatic sacral centers, both metaphorically and actually equal to their role models. The same principle of archetypical hierotopic transferring was also achieved in the Savina Monastery in Boka Kotorska in the XVIII century. By transferring and inserting such visual and ritual elements, the Savina fraternity consciously shaped their identity as a hierotopic whole and installation in the local area. At the same time, the Savina Monastery thus became a new sacral paradigmatic point, transferring formed hierotopic approaches further, modeling a new sacral topography of the local area.

Keywords: hierotopy, baroque, Savina Monastery, XVIII century, Metropolitanate of Karlovci, Boka Kotorska, identity.

\* Уредништво је примило рад 1. II 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.

SVETLANA V. MILINKOVIĆ  
University of Belgrade, Faculty of Philosophy\*  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## The Republic Square – Genesis of the Construction of Public City Space

**ABSTRACT:** Ever since the demolition of the Stambol Gate, Republic Square in Belgrade has gone through many transformations. Throughout history, modifications of the Square's formal features were followed by changes in its functions. Experts had diverse ideas about the ideal solution for this urban city space. Until today, general consent has not been achieved on the core planning idea. Main questions remain, what should be the guiding idea when planning – traffic, aesthetics, architectural, historical, national, cultural or memorial significance. From the nineteenth century, Belgrade has been growing at brisk pace, and upbuilding of the capital have made this peripheral space rapidly become the heart of the city. Problems of this urban city space have occupied the attention of experts and public, and they are still actively working on solving this urban issue. Numerous ideas, projects, suggestions and competitions haven't found their practical execution, and the Square has been built partially and irrespective to the urban plans. Vague propositions of calls for proposals, financial and economic inadequacy of the state, live traffic and discontinuity in the shaping one of the most important spaces in the city are the main reasons why the Republic Square still haven't got satisfactory urban solution.

**KEY WORDS:** urbanism, architecture, Belgrade, competitions, Republic Square, genesis

The formation of the Republic Square<sup>1</sup> (Trg Republike) took place on the meeting point of the Sava's and Danube's slopes, on the outskirts of the Belgrade's borough. During the reign of the Ottomans, settlement spread around the walls of the Belgrade Fortress, enclosed by the wooden palisade encircled by the trench. The palisade has connected four large gates – Vidin Gate, Sava Gate and Varoš Gate, which were made of wood; and Stambol Gate, made of solid materials, which was also the mainland's key access point to the town. This gate (built 1723–1736) stood on the space of what is nowadays a square, from the times of the Habsburg dynasty's

---

\* svetlana@galerijapero.com

<sup>1</sup> Through history, the square had multiple name changes: 1872–1896 – Theater Square, 1896–1946 – Prince's Monument Square, 1946 – present – Republic Square. In: ЛЕКО, Милан, *Београдске улице и шрџови 1872–2006*, Београд 2006, 345.



Fig. 1. Steva Todorović, The Stribol Gate, according to the drawing from 1858 (МАКУЉЕВИЋ 2015: 60)

rule over the Belgrade. While retreating, Austrian troops tore down almost all the fortifications, while Stribol Gate was left intact. Two very important routes of that time, Kragujevac and Smederevo roads crossed right in front of the Stribol Gate. Through the gate, all the traffic headed down to the streets of Belgrade, mostly directed to the Great Market Square, making this area quite busy during the market days. Uninhabited area extended on the outside of the gate and there was only a hummock nearby that served as a place of execution. Stribol Gate represented a symbol of power and dominance of the conqueror, the border between Serbian

and Muslim spaces. With its size and decoration, the Gate visually dominated the area. It had three entrances – one for vehicles and two for pedestrians; dark casemates inside, and a mobile wooden bridge that went down in the direction of today’s intersection of the square with the Makedonska Street (МАКУЉЕВИЋ 2015: 60–61). (Fig. 1)

Serbian residents have maintained the fortifications in the first half of the nineteenth century, and with the gradual weakening of Ottoman authorities’ power, they began unbuilding it (МАКУЉЕВИЋ 2015: 63). In the Stjepan Marjanović’s description of Belgrade in 1842, it can be found that the palisade is almost demolished, while the Stribol Gate was still standing in the good condition (MARJANOVIĆ 1982: 11). After the clash on the Čukur Fountain and bombing of the town afterwards, Serbian soldiers have occupied all the city gates and demolished the wooden ones, leaving the Stribol Gate abandoned until the decision of the eviction of Ottoman population, after which the Gate was torn down. Official demolition order had been issued in 1866, and after two months the Gate was destroyed (МАКУЉЕВИЋ 2015: 212–216).

After establishment of the Serbian authorities in Belgrade, the city started expanding towards the South and the East. Transformation of an oriental settlement into a modern European metropolis required new regulations, improving of communal features, as well as development of General Urban Plan, that Belgrade did not receive until 1923.

Excluding the house of Ilija M. Kolarac (1858), until the National Theater was built, there were no buildings of greater architectural significance at the space surrounding the Stribol Gate. This two-story house was placed on the obtuse angle and followed the regulation of the street. It had been laid out in two tracts, with shorter one facing the square, and the longer one turned to the Makedonska Street. The Kolarac house<sup>2</sup> was surrounded by the ground-floor houses and simple buildings without decorations. (Fig. 2)

One of those buildings was home to the Dardaneli Tavern, which gathered intellectuals and bohemians; hosted actors, writers, journalists and academics – “all of those who loved

<sup>2</sup> After the Great War, it was leased by Đorđe Vajfert, who turned it into second class hotel. In the bombardment of Belgrade during the Second World War, it was completely devastated. In: ЂУРИЋ-ЗАМОЛО 1988: 130–131.



Fig. 2. The Monument to Prince Mihailo, view of the Theater Square from the side of the National Theater, publisher: Moša Koen, Belgrade, cca. 1905, postcard (The National Library of Serbia, Pr 786/ЦИ-11)

the people more than the ideas, and the arts more than politics” (Ђурић-Замоло 1988: 118). For its contemporaries, Dardaneli presented the epicenter and the soul of the city, and as such it had significantly contributed to the formation of the Square as an important urban space.

In 1867, Emilijan Josimović included the first proposal for the regulation of the Theater Square in his plan for Belgrade’s urban development “The old town of Belgrade (inside the trench); the way it currently exists and how it would be regulated” along with his “Explanation of the proposal for regulating the part of Belgrade (inside the trench) with one lithographic plan in ratio 1:3000”, which can be considered the first Serbian theoretical work in the field of urbanism (Вукотић-Лазар 2011: 117). Even though this plan was not completely realized, its remainders can be spotted in some central parts of Belgrade. In the place of the demolished Stambol Gate, Josimović have planned the Stambolski Venac, one of the few green park areas that would surround the city center, similar to the Vienna Ring Boulevard (Ringstraße). In the center of the today’s Square’s open space, he planned a theater that would form a triangular square along with the surrounding buildings.<sup>3</sup>

However, the construction of the National Theater at first begun on the Zeleni Venac, but this attempt failed due to inadequate terrain and bad foundations. Subsequently, it was decided

<sup>3</sup> In a fuller extent, the square is arranged according to plan made by Stevan Zarić in 1878.

that the Theater would be built on the parcel on the side of the Theater Square (ТИМОТИЈЕВИЋ 2005: 14). The lead architect was Aleksandar Bugarski<sup>4</sup> and the contractor was Josif Štajnleher (initially employed in the first attempt of building). Bugarski gave the building a monumental academic look based on the Renaissance style. The main facade of the Theater, turned to the Square, had a tetrastyle portico in the foreground, a balcony on the second floor, and had been finished with triangular pediment above – in this way Bugarski had created clear and still symmetry of the harmonically composed masses.<sup>5</sup>

Not so long after the completion of the Theater, in the year of 1882, the Monument of Prince Mihailo III Obrenović had been erected on the Theater Square. After prolonged discussions considering the various locations, forms and styles of the monument, the decision was finally made that the monument should be positioned in front of the National Theater, turned toward Constantinople. The Prince Mihailo is presented as a horseman holding reins in one hand and pointing in the direction of non-liberated Serbian territories with the other. The bronze statue is the work of Enrico Pazzi, and the pedestal, which holds the names of the first six liberated Serbian cities, is believed to be the work of Konstantin Jovanović (VANUŠIĆ 2013). The artist placed casted scenes between the statue and the pedestal with clear national rhetoric.

The importance of this urban space was understood early on, so constant discussions of the issue of its organization followed its formation. One of the first critics was Svetozar Zorić, who, regarding the chosen location of the Theater and the Prince's Monument, in 1920 stated that the monument does not have a “decent background”. He believed heavy traffic was the main obstacle in correct planning and regulation of the Square. Additionally, he argued that the intersection of seven streets, five of which are very alive, could not be a good place for planning magnificent buildings: “Buildings made for observing should not be built in this chaos” (ZORIĆ 1982: 39–42).

In the same year, Technical Administration of the Municipality of Belgrade proposed Square regulation that could partially bring an adequate solution to the problems of traffic. The plan was that the Square becomes rectangular and Kolarčeva and Makedonska Streets to gain access to the Square via new street that would be constructed in the axis of the Prince's Monument, which was planned to be relocated. Building Council declined this proposal on several occasions, due to their ongoing fight against the partial regulations, which presented a great issue in times before the admission of the General Urban Plan. (Fig. 3)

Insufficiently defined space of the Square initiated its establishment with the construction of the palace of Funds Administration in 1902 (КАДИЈЕВИЋ 2007: 173), which gave the first formal conditions for the Square's formation. A monumental building conceived on academic principals is the work of the architectural duo Andra Stevanović and Nikola Nestorović. Erected on the place of the former Dardaneli Tavern, it took over the visual primacy of this space

<sup>4</sup> See more in: ПОКРАЈАЦ, Марија, „Александар Бугарски: пионир академизма у Београду.” *Годишњак града Београда 60*, 2013, 70–108.

<sup>5</sup> This consonance achieved by Bugarski has adorned this edifice until the first reconstruction in 1922. Exaggerated eclectic project of Josif Bukavac substituted Bugarski's peaceful Neorenaissance composition. The facade has been moved a few meters in front of the regulation, that took away a much needed free space in front of the Theater. The only feature that Bukavac's project respected from its precedent is the height of the object.





Fig. 3. Funds Administration, Monument and National Theater, publisher: Moša Koen, Belgrade, cca 1906, postcard (The National Library of Serbia, 786-ЦИ-23)

and kept it to this day.<sup>6</sup> This building not only contributed to the formal definition of the square, but it also gave room for the creation of the city center by its functions. Interflow of the capital was mainly focused on Terazije, but it was partially diverted to the Theater Square with the construction of the Funds Administration. National Theater (a legacy of Prince Mihailo to his nation) altogether with Prince's Monument and Dardaneli and Kolarac taverns, made this space the cultural and entertainment center of Belgrade. Construction of the bank suppressed cultural and memorial functions of the Square, and it should be understood as a result of the will to present the uprising power and potential of the young Serbian nation (КАДИЈЕВИЋ 2007: 179).

In the times before the outbreak of the Great War, Technical Administration, led by Édouard Léger, suggested another regulation of the Square. However, this proposal was again declined for the same reasons as the previous (ВУКОТИЋ-ЛАЗАР 2011: 192). Alban Chambon also gave a very interesting solution for this space, which is found in his Urban Plan of Belgrade (МИЛАТОВИЋ 1980: 221–238). He shaped the square into a pentagon and balanced the masses with the existing buildings by proposing new objects in the French decorative style: A Post office (in the place of today's Albania palace) and Municipal Building (placing it between the streets of Francuska, Makedonska, Despota Stefana and Dečanska).

<sup>6</sup> By adding the side wings to the building in the period of 1929–1933, by the project of architect Vojin Petrović, edifice has spanned over the whole parcel between the streets of Laze Pačua, Vasina, Čika Ljubina and the Theater square. In: ПАВЛОВИЋ, МИШИЋ И ДР. 2016: 376.

Stanojlo P. Babić was one of the prominent opponents of the Technical Administration's activities and partial regulations, so he harshly criticized their propositions in his study concerning the Theater Square (BABIĆ 1982: 55). He considered the issue of forming the Square to be an extremely complex one, and even though he gave his personal proposition, he underlined that the public competition would be the best way of finding a sustainable solution.

In his suggestion, he tried to regulate the traffic, so the Square could develop as a "purely artistic representative of the Serbian nobleness and sophistication" (BABIĆ 1982: 57). Additionally, Babić suggested relocation of the market from the Great Market Square. He proposed the development of the Theater Square in the axis of Funds Administration and in the place of the small square in front of today's Veterans Club he suggested upbuilding of the Academy of Sciences, National Library or National Museum. Furthermore, on the area of "New York" lot,<sup>7</sup> he intended building of a monumental Musical Hall (BABIĆ 1982: 55). Behind the National Theater, he proposed placing a monument dedicated to Dositej Obradović, in correspondence to the Prince Mihailo's monument. In this way, Babić created a system of squares, which would mutually communicate and give a mark to the center of Belgrade's and Serbian culture. Also, from a formal point of view, it would close the view on Danube's slope and secure enough consistency in the architectonic frame of the square.

Further discontinuity in the Square's formation was caused by the conflicts in the region. Wars had brought immense destructions to the city of Belgrade, so the city has been rapidly rebuilding in the period after the Great War. Expansion of city's boundaries and influx of the population demanded admission of the General Urban Plan as urgent as ever. On the recommendation of the Association of Serbian Engineers and Architects, decision was made that the International competition for the making of General Urban Plan of Belgrade should be announced, which finally happened in 1921 (ВУКОТИЋ-ЛАЗАР 2011: 212–218). The jury expected the participants to provide rational solutions for the future development of Belgrade, based on the current conditions (VUKSANOVIĆ-MACURA 2015: 67). Upon closing the competition, after reviewing the works, organizing the exhibition and jury's meetings, jury concluded that none of the propositions were fully satisfying and applicable. A Committee led by Georgy Pavlovich Kovalevsky (Георгий Павлович Ковалевский) was formed to develop the General Plan and detailed urban plans in the following years (ЂУРЂЕВИЋ 2002–2003). General Urban Plan of Belgrade has been finally made official in 1923. This plan has given the first comprehensive urban solution of the Theater Square, in which the square is envisaged with a regular shape, by widening in its infundibular part. This plan was partially realized, in the issues of traffic and intersection at Kolarac, but due to expensive properties the state did not manage to fully conduct this plan. A series of reactions of the experts has followed, regarding the proposal and current state of the square.

Architect Branko Maksimović attended the meetings of the Committee for the development of General Plan, and he first suggested a different way of regulating the Theater Square, orienting it by its transversal axis. In his proposal from 1926, he shaped the Square in a regular, classical form, by elongating it all the way to the Knez Mihailova Street. He planned a construction of the building right next to the Funds Administration, with the similar main

<sup>7</sup> New York Insurance company had a lot "on the corner of the Prince Mihailo's Monument and Ruski car palace" (BORISAVLJEVIĆ 1982: 100).

facade width (КАДИЈЕВИЋ 2016: 99–120), and he widened the infundibular part of the Square towards Makedonska street (МАКСИМОВИЋ 1982: 95). During the creation of his proposal, Maksimović was led by aesthetical component. Execution of this plan was made impossible by construction of Ruski car and Adriatic Insurance Society building, better known as “Reuniona”.

After the publication of the project of Petar and Đura Bajalović for the building of National University on the Kolarac lot, the discussions on the reconstruction of the Square became vigorous (ШИШОВИЋ 2016: 127–128). Architect Mihailo Radovanović, for the sake of functional flow of the traffic proposed orientation of the Square by its longitudinal axis. He criticized the Municipality of Belgrade, emphasizing that it is a necessity to plan and shape the Square as a whole, and not with individual interventions and constructions. He shaped infundibular part of the square symmetrically, hoping this may create a beautiful effect to the viewer (RADOVANOVIC 1982: 98).

After these suggestions, Veselin Tripković, Chief of Building Department of the Municipality of Belgrade, took his part in the discussion. He thought that the solution given in the General plan is satisfying, but that the main thing the Square is missing is good disposition. Ruined by so many streets crossing the Square: “One should help the Square to gain as much closeness as possible. The closeness of the square is mostly abrupted by the Theater Street with the quasi-square next to it. On this place I suggest the construction of a Triumphal Arch that would contribute to the decorativity, without disturbing the traffic” (TRIPKOVIĆ 1982: 102).

Architect Milutin Borisavljević also participated in the debate, considering that transversal orientation is unjustified, both from communicational and aesthetical point of view (BORISAVLJEVIĆ 1982: 99–100). He proposed removal of the tram tracks, pointing out that guidance in planning the Square should be traffic. Considering the National Theater building and the Funds Administration building as starting points in planning, he suggested constructing an object on the “New York” lot, equal in height with the newly built Ruski car palace.

As a response to the criticism he provoked and on the new proposition of Municipality of Belgrade for the changes in General Plan, Branko Maksimović presented a new solution in 1930 (МАКСИМОВИЋ 1982: 81–98), in which he was focused on localizing the traffic, enabling transitions from one street to another in the curves of greater radius, expanding the widths of pavements and reducing the expropriation of private properties. He succeeded in this by planning three protective islands on the infundibular part of the square and by suspension of the tram traffic in this area.

In the interwar period, following intense polemics on the question of planning the Theater Square, new buildings have risen on its grounds. Objects built in this period have a large impact on the formal and functional characteristics of the Square. This period of construction began with the building of the palace of Ruski car (1926), on the corner of the Knez Mihailova Street and the Obilićev venac Street. This palace is not a part of the architectural backdrop of the square today, but its building influenced square’s disposition and borders.

Palace of the Yugoslav Bank has been built on the south border of the Square in the 1927 (МАРКОВИЋ, БОРОВЊАК И ДР. 2014: 8). Work of Jaroslav Prchal, engineer of the Czech Matěj Blecha Company, defined the irregular-shaped part of the square with respect to the regulation of Kolarčeva Street. Rounded façade of this palace, projected at the corner in a loosely academic manner, partially closed the southern side of the square. With respect to the height regulations, this palace gave significant contribution to the regulation and formation of the Square.

Transformation of the Theater Square into the central city space was amplified by the building of the Reuniona palace (1929–1931). Adriatic Insurance Company bought the lot on the square, removed the ground-story buildings and raised the eight-story palace very quickly (КАДИЈЕВИЋ 2013: 129). Envisaged as a corner building, with facades intersecting at a right angle, it faces National Theater with its longer façade, and the shorter façade is turned to what is now the Press Hall. This building was unpopular to the public due to intrusive domination on the space of the square. Unresolved question of its authorship and until recently insufficiently explained stylistic features (КАДИЈЕВИЋ 2013: 127–131) undermined the harmony that ruled the northeastern part of the square. With its height it disrupted coherent relations of the existing buildings, and with its functions it even more downgraded cultural, artistic and memorial functions of the space. By building this palace, the Theater Square's dominant direction of spreading has been determined, and the problem of the harmony of architectural frame elements of the square became more noticeable. (Fig. 4)

On the peripheral part of the square, Jovan Jovanović and Živojin Piperski built the building of Veteran's club (1929–1931) (ИГЊАТОВИЋ 2005: 313–329). This rare example of romantic architecture in the interwar period has finally closed this side of the Square, open to the Danube's slope. One of the most significant moments in the history of the Theater Square preceded the Second World War – the International competition for the conceptual sketches



Fig. 4. Theater Square cca 1930, aerial view (КАДИЈЕВИЋ 2013: 60)

for the regulation and architectural treatment of Terazije and Theater Square in 1937 (АЊИМОВИЋ 1999: 70). At the competition for the Prince's Monument Square, and the streets of Kolarčeva, King Albert and Knez Mihailova twenty three works were submitted: "Рах" from Dortmund, "1937", "Mens Agitat Molem", "7391", "Кроз 25 година", "1895", "Репрезентација", "Велетрг", "Лансалм", "Агора XX", "?", "Бера", "1313", "Београд-Budapest", "Loiseau bleu", "1348", "Рах" from Szeged, "Крафт", "Енотност", "Београд", "Urba", "Transversale" и "Urbeograd". On the 17<sup>th</sup> of May 1937 jury decided to grant first four awards and six acquisitions (ВУКОТИЋ-ЛАЗАР 2011: 358–359).

First prize went to Marcel Pinchis and Grigore Hirsch from Bucharest, for the work named "Loiseau bleu", in which they suggested uniting the Theater Square with Terazije in one entity. First version of this plan kept the proposal from the General Plan in 1923 and the second one incised the blocks of Albania, Kolarac and Yugoslavian Bank to widen the intersection and relocate the Prince's Monument into a new axis next to the Obilićev venac. Third alternative completely removed the Albania block.

Milan Zloković was awarded second place with his project "?". His main proposal canceled Albania block as Pinchis and Hirsch, and placed a new, regular-shaped object on the square, right across the Funds Administration. Second alternative of his proposal (in which he closed the square by reducing the spaces between objects) was a combination of the existing condition and his main idea. He proposed removing the last tram stop from the Prince's Monument to the square in front of the Veteran's Club. Third alternative was the least radical. It contained the upbuilding of the new block, but without the demolition of the Albania palace (ZLOKOVIĆ 1937: 174).

Third place took Emil Leo from Brno. In his work under the code name "Transversale", he moved the traffic routes in the infundibular part of the square, in this way achieving much needed peace and monumentality in the surroundings of the Prince Mihailo Monument. Team of Imre (Emeric) Forbáth, Ludwig Deli and Franz Farago won the fourth prize with the proposition named "1937", that suggested building of very tall objects on the south part of the square that would completely close it, leaving their ground floors overt so they would not disturb the traffic (АЊИМОВИЋ 1999: 72). Jury has acquired the works under names "Urba", "Рах", "Агора XX", "Urbeograd", "1349" and "Бера".

Competition did not bring expected results, as the jury established that none of the proposals brought an entirely satisfying solution. Additionally, they concluded that the Theater Square in the future must be primarily viewed as one of the city's traffic nodes (ВУКОТИЋ-ЛАЗАР 2011: 360). Milutin Borisavljević, after analyzing the proposed works and results of the competition, pointed out guidelines for the planning of this square. Firstly, he proposed changes in the Albania block and expansion of the intersection at Kolarac, a suggestion that can be seen in all the works, but in different manner. Secondly, he suggested an alteration of the parterre section of the square and its decoration. Finally, he advised to remove the traffic and localize it to the south part of the square to achieve peace and enough pedestrian space on its northern part (АЊИМОВИЋ 1999: 72).

In the following year, the Municipality of Belgrade brought new regulations for the square. They divided the square in two sections: the part around the Monument of Prince Mihailo stayed the same, while in front of Kolarac they formed a more accessible space. Plans also

included breaching of the new street that could ease the feisty traffic in this area. A new representative building was planned in the place of Kolarac House. Square's entrance was envisaged with decorative columns and a fountain (АЋИМОВИЋ 1999: 73).

Second World War interrupted the regulation performed by the plans made by Georgy Kovalevsky in 1941. It should have brought the opening of the square in the direction of the regulation lines of the buildings of Reuniona and the National Theater, and the upbuilding of the Municipal House on the place of Kolarac (АЋИМОВИЋ 1999: 73). Bombing of Belgrade also postponed the reconstruction of the Theater by the plan of Dragan Gudović, and decoration was swiped from the façade in the end of 1941 (БОГУНОВИЋ 2005: 282).

After the liberation of Belgrade, a tomb of the fallen Russian officers of the Second World War was placed on the square. It was heightened with a marble monument which was demolished in 1949, when the officers' remains were transferred to the Cemetery to the Liberators of Belgrade. War made a terrible damage on the Theater Square, which further deepened its existing problems.

Not long after the truce, Ministry of Civil Engineering of the People's Republic of Serbia formed the Urban Planning Institute, led by Nikola Dobrović. Even though reconstruction of the central city parts was not a primary motive for the founding of the Institute, they however created a plan for the reconstruction of the Square. In this proposition, this space was understood as a unique urban motive, with an idea to create a wide pedestrian space that will serve for holding the events and grand manifestations (ВУКОТИЋ-ЛАЗАР 2011: 443). The attitude of the Urban Planning Institute was that it was "useless to renovate this part of the city strictly by the old pattern, and not by using the new given urban possibilities" (АЋИМОВИЋ 1999: 73). It was planned that the square extends from the Veteran's Club to the Knez Mihailova Street, by transferring the connection of Vasina with Kolarčeva and Makedonska on the route of Braće Jugovića, expanding the Albania Palace with the characteristic "columns", and by building a new object that would be linked to the side of the National Theater.

The proposal was denied due to relocation of the traffic, so Oliver Minić, working on the General Urban Plan in the 1950, reaffirmed existing traffic flows in the study named "Reconstruction of the center of Belgrade". Minić observed that construction on the Republic Square "was avoided, and even when it was done, it was poorly executed" (МИНИЋ 1951: 193–194). Proposition contained a new object that would be connected to the Kolarac block and withdrawn from the regulation of the Vasina Street, which could cut the obscure side façade of the Theater and overcome the denivelation of the terrain.

Propositions of the public call announced by the People's Board of the city of Belgrade for the project of the Republic Square (1954) required the pedestrian character of the square. It also suggested transferring the traffic from Vasina to Braće Jugovića Street, as it was earlier proposed by the Urban Planning Institute (ВУКОТИЋ-ЛАЗАР 2011: 503). First prize went to Slobodan Janjić, Zoran Petrović, Milan Pališaški and Stevan Bravačić. They constituted the square by orienting it by its transversal axis and planned the demolition of the Balkan cinema, also construction of the Municipal House on this lot, parallel to the National Theater. In the discussions led on the results of this competition, it was again determined that cancelation of the traffic flow in Vasina Street is unrealistic, so the awarded team elaborated their proposition

in the similar manner to the one Minić gave in General Plan in 1950 (JANJIĆ 1955: 209). In this version of the proposition, Municipal House is withdrawn from the regulation of Vasina Street, and between this object and the Theater, they placed a small piazza. They connected the Square with the Knez Mihailova Street with a low object that would link palaces Albania and Reuniona, and laid out greenery in the Kolarčeva zone. Idea of a pedestrian space is moderated by the shrinking of the open space and by making a group of micro-ambients on the square.

Nikola Dobrović evaluated this proposition as a solution that finally satisfied the necessities of this urban unit. There were numerous reactions to this solution. A few propositions will be presented. Dimitrije M. Leko changed the position of the City Hall. Dragoljub Jovanović suggested the first proposition that considers cultural and historical components of this space (АЊИМОВИЋ 1999: 75). Vojislav Anđelković and Kosta Karamata (ВУКОТИЋ-ЈАЗАР 2011: 506) developed the square by its longitudinal axis, forming two piazzas between the National Theater and a planned building of People's Board, and between existing Reuniona and future building of the Press Hall, constructed by this plan in 1957.

Press Hall “Moša Pijade” (БОГОЈЕВИЋ 2012) was built by a project of architect Ratomir Bogojević, who constructed an edifice of exceptional architectural and urban value. This urban intervention accomplished communication with the Reuniona palace and established continent impression that Reuniona palace has disturbed for over 150 years. Even though modernist by style, it was successfully fitted in historical ambience of the monumental academic edifices in its surroundings. Finding an anchorage in moderate modernism, Bogojević conceived this monumental building as a block, connecting it with its height and harmony of its parts with the surrounding blocks and creating a more favorable perception of this part of the architectural curtain of the square. For the base unit of the composition on the façade, Bogojević projected his own window (БРКИЋ 1992: 165), masterfully orchestrating it on a façade in a harmonic, yet not a monotonous rhythm.

In the afterwar years, another skillful modernist gave his contribution to the architectural frame of the Republic Square, on two occasions, in delicate areas. On the place where the square has poured on the Street of Knez Mihailova, Ivo Kurtović was hired to build Chamber of Foreign Commerce. Moreover, on the south border of the square, next to the palace of Yugoslavian bank, he constructed Bureau of Life and Property Insurance “Dunav”. Chamber of Foreign Commerce (elaborated with Gordana Šijak) (БРДАР 2011: 117) is solved as an angular interpolation, perfectly fitted in the historical core of the Knez Mihailova Street. Object relates to the buildings of Prosveta and Reuniona, so in one part of its elevation it has seven stories, while the other part has eighth floors in the height of the mansard floor of Reuniona. Shops are located on the ground floor, whose height is aligned with arcade of the bonding cement of Press Hall. Building Dunav (БРДАР 2011: 126) follows the trace of Makedonska Street with its main façade. Elongated front, horizontally accented with the lines of mezzanine and cornice, was formed in the combination of glass and aluminum profiles. Semi-opened ground floor had mosaic decorations on its vaults, which made a protective element for the passersby.<sup>8</sup> Roof terraces make the partition in two tracts to appear more unison, as one tract has five and the second six floors.

---

<sup>8</sup> On protective elements of a square, see more in: Владан Ђокић, *Урбана психологија, градски шрџ у Србији*, Београд 2009, 57.

On the both edifices Kurtović, using purified details, has achieved impression of rationality, simplicity and vibrancy. Even though mostly closed masses, the buildings reveal a sense of lightness and easily incorporate themselves in the volumes of existing buildings, harmoniously connecting themselves with the heart of the city. Thanks to Kurtović's brilliant sense of architectonic and urbanistic composition, these two edifices present one of the best fitted constructions on the problematic space of the Republic Square. In the meantime, the building of former Mortgage Bank<sup>9</sup> became adapted into the National Museum, with the reconstruction during the 1962–66 conducted by Aleksandar Deroko and Petar Anagnosti (ПАВЛОВИЋ, МИШИЋ И ДР. 2016: 377).

Yugoslav competition for the urban solution of the central part of the city from Kalemegdan to the Dimitrije Tucović Square<sup>10</sup> has been announced in 1967. The First prize went to the team of Stojan Maksimović and Borko Novaković (MANEVIĆ, MITROVIĆ I DR. 2006: 28), who offered a solution that enabled traffic in the surrounding streets of the square in a one-way system. They suggested the construction on the block of Kolarac and on the beginning of the 29<sup>th</sup> November Street. Neither this, nor previous competitive solutions, had its practical application.

After this competition, Republic Square was treated only temporarily and partially. Olga Milićević Nikolić removed the parking lot in front of the Press Hall in 1979 (АЋИМОВИЋ 1999: 77), converting it into a pedestrian space with green areas and a fountain, which disunited northern and southern part of the square even more (ШЋЕКИЋ 1985: 199–209). This solution was meant to be a temporary one, lasting until the construction of the subway station in this space. A comprehensive study of the metro system was made, which planned the station and the exhibition space underground that would be connected to the National Museum. However, this idea was not realized (АЋИМОВИЋ 1999: 77).

An attempt to solve the problems of the space on the lot of the demolished Kolarac building was made at the competition for building a Commercial and Business Center as a temporary solution. First award had been assigned, but none of the works came to the process of realization, and in the meantime Studies of Construction Labor Organization “Rad” and Miloš Bobić unsuccessfully proposed upbuilding of an Opera in this space (АЋИМОВИЋ 1999: 77). Eight years after the competition, construction of the Commercial and Business Center had started by the project of Slobodan Milićević and by the conditions of the first competition.

Reconstruction of the National Theater took place in the period of 1985–1989, which despite the great disapproval of the Belgrade's Institute for Protection of Cultural Monuments was done respectfully to the plan of Josif Bukavac. Thus, the building was enlarged for 70 m<sup>2</sup> with a modernistic annex. During these years Branislav Jovin transformed a significant part of the Square into a pedestrian zone, as a part of the reconstruction of the parterre of the Knez Mihailova Street, and he formed a terraced piazza that solved the denivelation of the square in relation to Knez Mihailova.

On this piazza, by the project of Ksenija Bulatović, the Millennium Clock was constructed in 1999 (BOGUNOVIĆ 2005: 479). In the 21<sup>st</sup> century, the question of forming the Republic Square remains. In 2003, the competition for the project of the City Gallery attempted to solve

<sup>9</sup> Former building of the Funds Administration.

<sup>10</sup> Today's Slavija square.



the space of today's park in front of Veteran's club (ШИШОВИЋ 2016: 146). Latest public call was announced in December of 2014, by the Direction of Communal Properties and Upbuilding of Belgrade, in the cooperation with the Society of Belgrade's Architects, and it included the spaces of the Republic Square, Terazije and the Nikola Pašić Square. Members of the jury – architect Milutin Folić, Nebojša Minjević, Branislav Mitrović, Boris Podrecca, Eva Vaništa Lazarević and Milana Jočić out of thirty works that had arrived, chose to give the first award to the work "10162" by Zoran Dmitrović and Zorica Savičić. (Fig. 5)

Their proposal suggests building a new object in the place of the Commercial and Business Center and partition on two squares, while the lower level will contain a forum, a scene and a Museum Park. Jury rated this solution as a "strong and clear, with delicate understanding of the activities in this spacious public space, which is an interflow of the many axis and routes, levels, styles and traffic trajectories" (ЦАГИЋ МИЛОШЕВИЋ 2015: 10). They gave the recommendation for the continuation of work on the realization of the solution with the cooperation with the authors.

However, the solution has not yet been implemented. In the meantime, one more partial alteration in the Square's architectonic frame took place when the ex-building of the company "Jugodrvno" was reconstructed into a hotel "Courtyard by Marriott". All the construction works have been completed until 2016, and a previously unobtrusive façade of the Jugodrvno building was swapped by the luxury hotel, the project of Miomir Ležajić. Comprehensive transformation of the building respected volumes of its precedent, but in projecting the building's façade there was a lack of sensitivity towards the neighboring palaces of the National Museum and the National Theater, as well as to the whole ambience.

Belgrade's transformation into a modern European capital begun in the sixth decade of the nineteenth century. Greatest difficulties were encountered in the reconstruction of the central parts of the city, including the Republic Square. Formation of the central city square was followed by many discussions and number of propositions. Nonetheless, the first comprehensive plan can be found only in the General Plan from 1923, which despite the involvement of the experts, was not respected. In the interwar period, constructions on the Square reinforced the

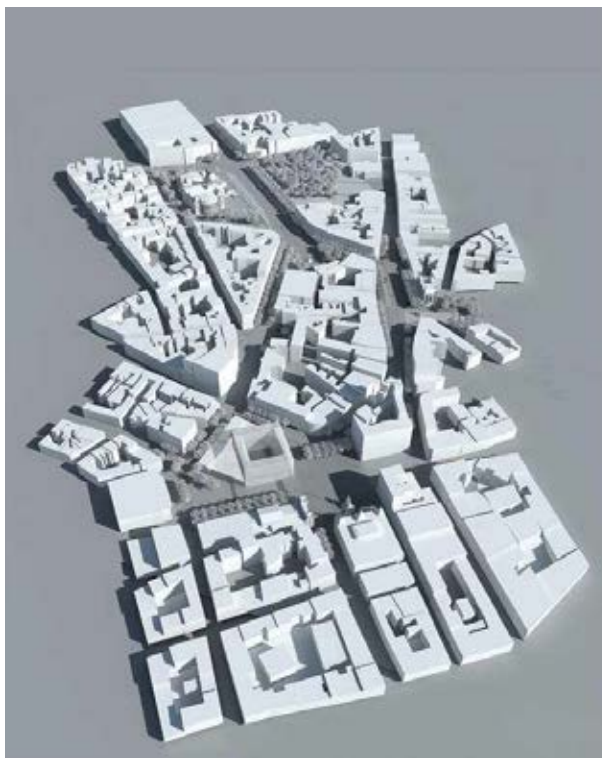


Fig. 5. First-awarded work of Zoran Dmitrović and Zorica Savičić (ЦАГИЋ МИЛОШЕВИЋ 2015: 8)

irregular framework. Furthermore, the increasingly vivid traffic divided the square and prevented the penitent and harmonious relationship of buildings and free space. Main intersection of Kolarčeva and Makedonska Street became even more complicated and problematic after the construction of the Boulevard of Despot Stefan<sup>11</sup>. In the experts' opinions, we can notice an absence of a clear and unique idea that should be pursued in the regulation of the Square. Should the guiding principle be aesthetics, urban and architectural development or communications and regulation of traffic? Inconsistent solution to the problem of median value caused the vague propositions and the failure of the international competition in 1937. Radical changes were rejected for financial reasons, and proposals often overlooked important factors for the realistic functioning of this urban city unit. After the Second World War, problems were further deepened by the destructions, and the following solutions have not been resolved for the practical application. Bogojević managed to reduce the domination of Reuniona that lasted for decades with the construction of his Press Hall, but there were still no conditions for the implementation of a comprehensive reconstruction. The intermittent and protracted building of objects on the square did not bear any acceptable solutions. Republic Square still awaits new regulations, new parterre decoration and upbuilding that would reinforce its architectural framework.

#### CITED REFERENCES

- ЉИМОВИЋ, Драгана. „Трг републике – анализа развоја једног значајног урбаног простора.” *Архитектура и урбанизам* (AČIMOVIĆ, Dragana. “Trg republike – analiza razvoja jednog značajnog urbanog prostora.” *Arhitektura i urbanizam*) 6 1999: 67–80.
- ВАВИЋ, Stanojlo P. „Pozorišni trg.” *Urbanizam Beograda* 66–67 (1982): 55–65.
- БОГОЈЕВИЋ, Ratomir. *Neistkano predivo: arhitekta Ratomir Bogojević*. Priredila Milica Bogojević-Bobić. Beograd: Orion art, 2012.
- БОГУНОВИЋ, Slobodan Giša. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka: arhitektura, arhitekti, pojmovi. Knj. 1, Arhitektura*. Beograd: Beogradska knjiga, 2005.
- БОРИСАВЛЈЕВИЋ, Milutin. „Problem Pozorišnog trga.” *Urbanizam Beograda* 66–67 (1982): 98–100.
- БРДАР, Валентина. *Иво Куртовић*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda (BRDAR, Valentina. *Ivo Kurtović*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2011.
- БРКИЋ, Алексеј. *Знакови у камени: српска модерна архитектура: 1930–1980*. Beograd: Савез архитеката Србије (BRKIĆ, Aleksej. *Znakovi u kamenu: srpska moderna arhitektura: 1930–1980*. Beograd: Savez arhitekata Srbije), 1992.
- ЦАГИЋ МИЛОШЕВИЋ, Весна. *Јавни отворени идејни двостепени анонимни урбанистичко архитектонски конкурс за три централна трга у Београду: Трг Николе Пашића, Трг Терезије и Трг републике*. Beograd: Друштво архитеката Београда (ČAGIĆ MILOŠEVIĆ, Vesna. *Javni otvoreni idejni dvostepeni anonimni urbanističko arhitektonski konkurs za tri centralna trga u Beogradu: Trg Nikole Pašića, Trg Terazije i Trg republike*. Beograd: Društvo arhitekata Beograda), 2015.
- ДОКИЋ, Vladan. *Urbana tipologija, gradski trg u Srbiji*. Beograd: Arhitektonski fakultet, 2009.
- ЂУРИЋ-ЗАМОЛО, Марина. „Урбанистичко-архитектонска делатност Ђорђа Павловића Ковалевског у Србији.” *Годишњак града Београда* (ĐURĐEVIĆ, Marina. „Urbanističko-arhitektonska delatnost Đorđa Pavlovića Kovaljevskog u Srbiji.” *Godišnjak grada Beograda*) 49–50 (2002–2003): 169–182.
- ЂУРИЋ-ЗАМОЛО, Divna. *Hoteli i kafane XIX veka u Beogradu*. Beograd: Музеј града Београда (ĐURIĆ-ZAMOLO, Divna. *Hoteli i kafane XIX veka u Beogradu*, Beograd: Muzej grada Beograda), 1988.
- ИГЊАТОВИЋ, Александар. „Између универзалног и аутентичног: о архитектури Ратничког дома у Београду.” *Годишњак града Београда* (IGNJATOVIĆ, Aleksandar. „Između univerzalnog i autentičnog: o arhitekturi Ratničkog doma u Beogradu.” *Godišnjak grada Beograda*) 52 (2005): 313–331.

<sup>11</sup> Former Boulevard of 29<sup>th</sup> November.

- ЈАНЈИЋ, Slobodan. „О karakteristikama prvonagrađenog projekta na konkursu za uređenje Trga Republike u Beogradu.” *Urbanizam Beograda* 66–67 (1982): 209–210.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „О стилу београдске палате Управе фондова и његовим историографским тумачењима.” *Годишњак града Београда* (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „О stilu beogradske palate Uprave fondova i njegovim istoriografskim tumačenjima.” *Godišnjak grada Beograda*) 54 (2007): 173–196.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „О архитектури београдске палате ‘Реунионе’.” *Зборник Музеја примењене уметности у Београду* (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „О arhitekturi beogradske palate ‘Reunione.’” *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu*) (2013): 127–142.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Српска архитектура у 1926. години – између континуитета и реформе.” *Зборник семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду* (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Srpska arhitektura u 1926. godini – između kontinuiteta i reforme.” *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*) (2016): 99–120.
- ЛЕКО, Милан. *Београдске улице и тргови 1872–2006*. Београд: Завод за уџбенике (ЛЕКО, Milan. *Beogradske ulice i trgovi 1872–2006*. Beograd: Zavod za udžbenike), 2006.
- МАКСИМОВИЋ, Бранко. „Естетичка схватања композиције градских центара Београда почетком XX века.” *Годишњак града Београда* (МАКСИМОВИЋ, Branko. „Estetička shvatanja kompozicije gradskih centara Beograda početkom XX veka.” *Godišnjak grada Beograda*) 14 (1967): 81–98.
- МАКСИМОВИЋ, Branko. „Projekat rekonstrukcije Pozorišnog trga 1926. godine.” *Urbanizam Beograda* 66–67 (1982): 94–96.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815–1878)*. Београд: Тору (МАКУЉЕВИЋ, Nenad. *Osmansko-srpski Beograd: vizuelnost i kreiranje gradskog identiteta (1815–1878)*. Beograd: Toru), 2015.
- МАНЕВИЋ, Zoran, Миахјло Митровић, Стојан Максимовић, Мирјана Мисита, Данијел Синклер. *Стојан Максимовић, Стваралашво*. Београд: S. Maksimović 2006.
- МАРКОВИЋ, Иван Р., Ђурђија Боровњак, Владана Путник. *Чешко-српске везе у архитектури Београда (1863–1941)*. Београд: Етнографски музеј, Дистрикт 6 (МАРКОВИЋ, Ivan R., Đurdija Borovnjak, Vladana Putnik. *Češko-srpske veze u arhitekturi Beograda (1863–1941)*. Beograd: Etnografski muzej, Distrikt 6), 2014.
- МАРЈАНОВИЋ, Стјепан. „Опис београдске вароши.” *Urbanizam Beograda* 66–67 (1982): 9–12.
- МИЛАТОВИЋ, Милка. „Албан Шамбон: Генерални урбанистички план Београда.” *Годишњак града Београда* (МИЛАТОВИЋ, Milka. „Alban Šambon: Generalni urbanistički plan Beograda.” *Godišnjak grada Beograda*) 27 (1980): 221–238.
- МИНИЋ, Oliver. „Rekonstrukcija centralnog dela Beograda.” *Urbanizam Beograda* 66–67 (1982): 193–194.
- ПАВЛОВИЋ, Марина С., Биљана Б. Мишић, Саша Ј. Михајлов. „Од Велике пијаче до Трга Републике – трагање за сталном кућом Народног музеја у Београду.” *Зборник Народног музеја, Историја уметности* (ПАВЛОВИЋ, Marina S., Biljana B. Mišić, Saša J. Mihajlov. „Od Velike pijace do Trga Republike – traganje za stalnom kućom Narodnog muzeja u Beogradu.” *Zbornik Narodnog muzeja 22/2, Istorija umetnosti*) (2016): 365–382.
- ПОКРАЈАЦ, Марија. „Александар Бугарски: пионир академизма у Београду.” *Годишњак града Београда* (ПОКРАЈАЦ, Marija. „Aleksandar Bugarski: pionir akademizma u Beogradu.” *Godišnjak grada Beograda*) 60 (2013): 70–108.
- РАДОВАНОВИЋ, Миахјло. „О регулацији Позоришног трга.” *Urbanizam Beograda* 66–67 (1982): 97–98.
- ШИШОВИЋ, Гроздана С. *Архитектонска конкурсна пракса и питање аутономије архитектуре*. Докторска дисертација, одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду (Šišović, Grozdana S. *Arhitektonska konkursna praksa i pitanje autonomije arhitekture*. Doktorska disertacija, odbranjena na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu), 2016.
- ШЊЕКИЋ, Милан. „Тргови Београда.” *Годишњак града Београда* (ШЊЕКИЋ, Milan. „Trgovi Beograda.” *Godišnjak grada Beograda*) 32 (1985): 199–209.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика Кнезу Михаилу М. Обреновићу III.” *Наслеђе* (ТИМОТИЈЕВИЋ, Miroslav. „Mit o nacionalnom heroju spasitelju i podizanje spomenika Knezu Mihailu M. Obrenoviću III.” *Nasleđe*) 4 (2002): 45–78.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Народно позориште у Београду – Храм патриотске религије.” *Наслеђе* (ТИМОТИЈЕВИЋ, Miroslav. „Narodno pozorište u Beogradu – Hram patriotske religije.” *Nasleđe*) 6 (2005): 9–44.
- ТРИПКОВИЋ, Veselin. „Kako treba izvesti regulaciju Pozorišnog trga?” *Urbanizam Beograda* 66–67 (1982): 101–103.

- ВАНУШИЋ, Данијела. *Константи́н А. Јовановић, архитекта великог формата: средњоевропски интелектуалац српског порекла на прелазу 19. у 20. век*. Београд: Музеј града Београда (VANUŠIĆ, Danijela. *Konstantin A. Jovanović, arhitekta velikog formata: srednjoevropski intelektualac srpskog porekla na prelazu 19. u 20. vek*. Beograd: Muzej grada Beograda), 2013.
- ВУКОТИЋ-ЛАЗАР, Марта. *Урбанистички развој Београда у XX веку*. Докторска дисертација, одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду (VUKOVIĆ-LAZAR, Marta. *Urbanistički razvoj Beograda u XX veku*. Doktorska disertacija, odbranjena na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu), 2011.
- VUKSANOVIĆ-MACURA, Zlata. *San o gradu: Međunarodni konkurs za urbanističko uređenje Beograda 1921–1922*. Beograd: Orion art, 2015.
- ZLOKOVIĆ, Milan. „Jedan od predloga za uređenje užeg centra Beograda.” *Urbanizam Beograda* 66–67 (1982): 174–177.
- ZORIĆ, Svetozar. „Lepa Varoš.” *Urbanizam Beograda* 66–67 (1982): 31–46.

Светлана В. Милинковић

## ТРГ РЕПУБЛИКЕ – ГЕНЕЗА УОБЛИЧАВАЊА ЈАВНОГ ГРАДСКОГ ПРОСТОРА

### Резиме

Трг републике у Београду, од почетка свог формирања па до данашњих дана, претрпео је многе трансформације. Формиран на периферном делу Београдске вароши, експанзијом градског атара и новим регулацијама уткива се дубоко у градску мрежу и постаје централни градски простор. Кроз историју, трг је много пута мењао своје облике и функције. Решавање и уобличавање овог простора окупирало је пажњу стручне јавности, која се и данас активно бави проблемима уређења. Бројне идеје, пројекти, предлози, критике и конкурсна решења нису нашли своју примену у пракси, а трг је решаван парцијално и неплански. Ангажовање експерата је било знатно, али у полемикама није дошло до сагласја стручњака, те до сада није изведено ниједно целовито решење главног градског трга. Нејасне пропозиције јавних конкурса, финансијска немоћ државе, веома жив саобраћај и дисконтинуитет у градњи су главни разлози због којих овај значајни централни урбани простор и даље није добио задовољавајуће решење.

Кључне речи: урбанизам, архитектура, Београд, конкурси, Трг републике, генеза.

---

\* Уредништво је примило рад 5. III 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.

БРАНКО М. ЧОЛОВИЋ  
 СКД Просвјета, Загреб\*  
 Оригинални научни рад / Original scientific paper

## Црква Успења Богородице у Дрнишу примјер вишеструке историзације

**САЖЕТАК:** Новоподигнути храм у Дрнишу углавном је посматран примарно као ауторско дјело познатог архитекте Ћирила Метода Ивековића, а с друге стране као објекат анализе примјене одговарајућих естетских и умјетничких концепата. Међутим, откад је доказано постојање претходне једнако монументалне грађевине подигнуте на истом мјесту, постало је јасно зашто је и ова фаза грађења имала додатне амбиције ако су у питању величина и опрема објекта. Штавише, саме намјере наручиоца првенствено потентне Црквене општине Дрниш, а ништа мање и тадашњег епископа Никодима Милаша, да овај храм начини највећим међу православним у Далмацији, поставља и нове захтјеве у интерпретацији појединих радњи и рјешења. Пројектирање грађевине повјерено најбољим архитектима онога времена било је на трагу византијске традиције, а тако је и украшавање ентеријера између два свјетска рата слиједило исте намјере. Сликани украс дјело је руског емигранта Илије Ахметова настало 1928–29. године. Све изведене интервенције на објекту или унутар њега у дужем временском периоду биле су на трагу истицања идеје континуитета, православности и националне идеологије.

**КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ:** Јосип Сладе, Ћирил Метод Ивековић, неороманика, купола, Илија Ахметов.

Најстарији помени дрнишке цркве, они из османских дефтера средине XVI вијека (Starčević 2004: 195) који говоре о раном заснивању православне заједнице и архитектура објекта који је претходио овом данашњем, не дају се безусловно сравнити. Углавном зато што величина цркве, постојање звоника и својеврсног тријема на западном дијелу више иде у прилог томе да је саграђена у другој половини XVII вијека за бројем увећано и значајем истакнуто православно становништво Турског Дрниша (Чоловић 2016: 133). Још увијек остају отворене могућности да је овај објекат заправо припадао османском градитељству (Kosor 1995: 221), без обзира на то што стилске ознаке и просторна схема не дају недвосмислене назнаке да се радило о некадашњој џамији каквих

---

\* branko.knin@gmail.com

је неколико забиљежено у самом Дрнишу и његовом подграђу (ТРАЈЛЋ 1972: 396). Више од свега потребу за новом црквом диктирало је стање већ релативно времешног објекта које се на очуваним плановима показује као веома трошно са видљивим напуклинама зидова и без горњег дијела звоника. Због тога је 1888. за јавну употребу та црква била затворена, а богослужило се у гробљанској цркви Св. арханђела Михаила, недалеко од града у правцу Сплита. Парохијску службу у Дрнишу вршили су искључиво крчки јеромонаси, а прве повеље га спомињу као манастирски метох (Милаш 1901: 323, 420).

Када је већ сасвим сазрела идеја подизања новог храма, а изглед рушевног старог није се дао никаквим мјерама побољшати, архитекта Јосип Сладе је 1890. направио ситуациони план на којем су представљени основа старе цркве и његови приједлози за нову. Свакако је то урадио са мандатом Одјела за грађевине далматинског Намјесништва, био је тада на челу његовог техничког дијела, али и потицајем Православне цркве која је о том питању све вријеме у кореспонденцији са државним тијелима. У сачуваним инвентарима наводи се да је црква у лошем стању уз примједбу да је зрела не само за обнову већ и потпуно нову изградњу. У том смјеру су ишле сталне акције вођене у парламентарним клупама Царевинског вијећа у Бечу и далматинског Сабора у Задру, све како би држава макар иницијалним средствима материјално потпомогла изградњу. Тим више што је то тијело требало увјерити у оправданост те инвестиције и потребе да се стави у годишње, али и дугорочне планове. Посебно горљив на том плану био је народни заступник из приобалног дијела Црне Горе Стефан Митров Љубиша, мада се не смију занемарити интерпелације које је о питању дрнишке цркве, у неколико наврата, далматинском Сабору подносио истакнути парламентарцац Јосиф Кулишић из Врлике. Читаво јавно мнијење листом се заузимало за изградњу нове цркве:

знаменита особито у историји Далматинске уније варош Дрниш добиће на скоро величанствену цркву. Била је у Дрнишу лијепа и богата црква, али прије неколико година требало је ту цркву затворити јер је претила опасност, да се са једне стране поруши... Сада ће се утјешити са новом црквом, која судећи по нацрту, заузимаће једно од првих мјеста међу црквама наше епархије (Аноним 1899: 134).

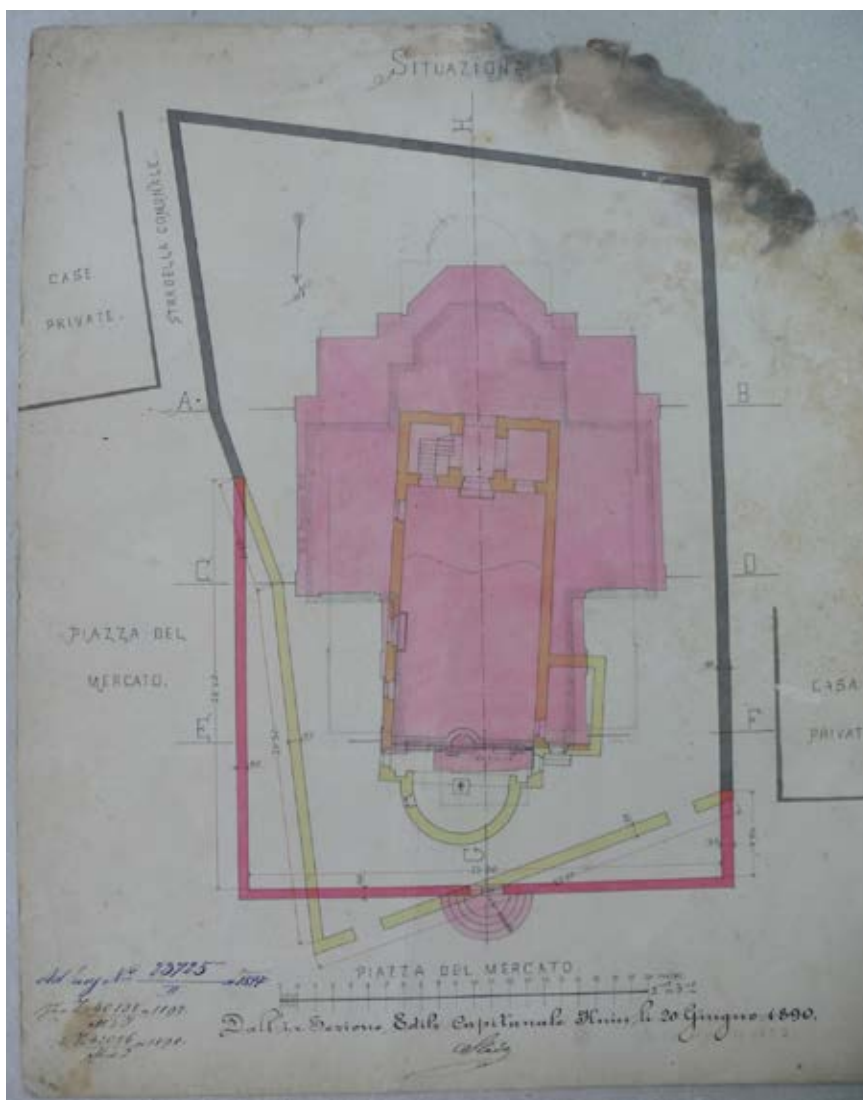
Јосип Сладе је врло студиозно приступио пројектирању цркве. Баш његово ангажовање као угледног градитеља непосредно говори о степену важности овога пројекта за одговарајућа државна тијела, али и жељи православне заједнице да им се удовољи архитектонским рјешењем које непосредно зазива византијску традицију. Али и да

новоградњи треба дати значајнији грађевни облик ради важности вароши у којој ће се подигнути, а и због тога што у њој већ постојаше пространа и укусно сазидана католичка црква (Fisković 1987: 33).

Прикупљао је све податке важне за цркву, посебно оне о становништву, такође документе неопходне за градњу, а, што је од посебног значаја, приложио је нацрт старе цркве. Пажљивијим сагледавањем његовог плана очуваног у задарском Државном архиву види се да је предложио чак три основе будућег објекта, све преклопљене на истом листу. Двије је назначио ружичасто акварелисаном површином, док је трећи исцртан простом

\* ЦРКВА УСПЕЊА БОГОРОДИЦЕ У ДРНИШУ ПРИМЈЕР ВИШЕСТРУКЕ ИСТОРИЗАЦИЈЕ

оловком и унеколико се разликује од претходна два. Наравно, остаје могућност да је неко накнадно доцртао и ово ријешење, које је сасвим на трагу плана данашње цркве. Ти планови рекреирају идеју пространог храма са основом у облику латинског крста, с тим да је источни дио разуђен тако да су на сваком од њих биле предвиђене петерокутне апсиде. Битна разлика међу њима се састоји у томе што је на једном од ових двају планова попречни брод толико проширен да већ помало нагиње централном рјешењу. На овој скици се то не види, али били су предвиђени октогонална купола, звоник са прозачном лођом и специфични украси фасаде-окулуси уз неороманички богенфриз. Занимљиво



Јосип Сладе, Планови за нову дрнишку цркву са нацртом првобитне грађевине, 1890.

да смо у Државном архиву у Задру, фонду Грађевинске секције Намјесништва, нашли неколико готово истовјетних планова предвиђених за цркве у Голубићу код Книна, Ервенику, Ђеврскама и Кули Атлагића код Бенковца, који су као такви били уцртани у катастарске мапе ових насеља. Трећи Сладин план, уколико је уопште његов, више је скицозан и претпоставља понешто пространију цркву у односу на претходне приједлоге, благо је назначене крстообразности и има полукружну апсиду на источном дијелу. Управо правилан положај апсиде на овим плановима доказује да је оријентација првобитне цркве Успења била посљедица других фактора, почев од потребе да се усклади са просторном ситуацијом градског растера или могућности да је наслиједила габарите неког другог функционално различитог објекта. То је у својој парламентарној расправи износио Јосиф Кулишић, истичући да је планирана црква

много већа него што је потребито и да би потрошак могао бити покривен малне сав са средствима црквеним и прилозима парохијана, а најмањи дио би спао на државу (Аноним 20. фебруар 1896).

Овај план за који су надлежне службе израдиле трошковник у износу од 56.000 форинти очито није могао проћи пошто би рачун у највећем морала платити влада.

Само по себи је јасно да се због величине инвестиције одустало од те намјере. Због тога је влада још једном кренула са стандардизованим поступком, и то тако да је са новчаног становишта предложила умјеренији план. Очекивања су била и остала велика тако да се у тадашњем црквеном гласилу усхићено говори о новој цркви:

Знаменита особито у историји Далматинске уније варош Дрниш добиће на скоро величанствену цркву. Била је у Дрнишу лијепа и богата црква, али прије неколико година требало је ту цркву затворити јер је претила опасност, да се са једне стране поруши... Сада ће се утјешити са новом црквом, која судећи по нацрту, заузимаће једно од првих мјеста међу црквама наше епархије (Аноним 1897 (4. II): 8).

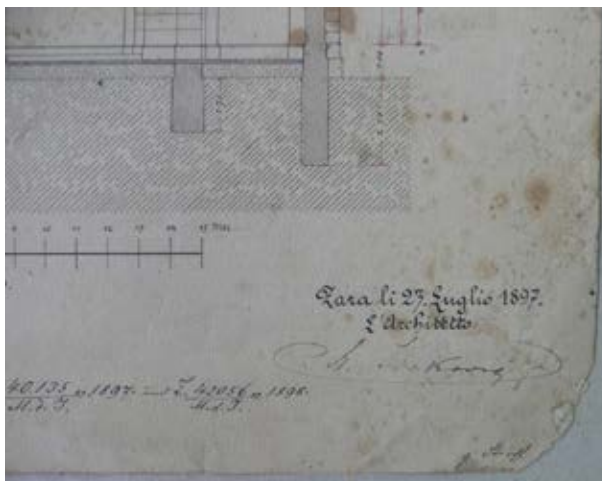
Како је уистину дошло до тога да на крају буде усвојен план<sup>1</sup> који је 1896. израдио нови службеник Грађевинске секције Ђирил Метод Ивековић остаје у сфери претпоставки, осим ако посриједи то није било редовни радни задатак младог архитекте за *бо̀гошћѝовне ѓрадње* (Prlpović 2003: 131). Ово му је био ако не први, а оно највећи радни задатак који, ако је у питању сакрално градитељство, у читавој својој каријери није надмашио. Његов архитектонски опус у највећем броју случајева добро је истражен (Vežić 1985; Stranuljak 1986; Stagličić 1994; 1995; 2005; Lupis 2005; Синобад 2013) а озбиљно се бавио теоријом и историјом архитектуре, што је потврдио дугогодишњим професорским радом на високом училишту. Истакао се, такође, археолошким и конзерваторским радовима углавном на територију Далмације, посебно некадашњег римског логора Бурнум (Prlpović 1987: 33–35; Marković 1992).

До освећење темеља нове цркве дошло је на Велику Госпу 1899. а постављања честица моштију тек на Малу Госпојину исте године, што је церемонијално учинио епископ

<sup>1</sup> Државни архив Задар (ДАЗ), *Инвенѝар разних нацрѝа ѓрађевинских објекѝа у ХАЗ, Х/З*, Пројекат православне цркве у Дрнишу, листова 1–7.



Никодим Милаш (Аноним 1899: 33). Међу архивалијама везаним за изградњу ове цркве остало је мноштво разноврсних докумената, понајвише рачуна и материјалних издатака, а посебно преписке из које се могу назријети проблеми и препреке у реализацији објекта, темпо радова, напосе стање у Дрнишкој православној општини.<sup>2</sup> Изградњом је руководио инжењер Мусанић, који се понегдје спомиње у својству мјерника, међутим, радило се о особи која је као организатор непосредно надзирала све елементе процеса од набавке материјала, контроле квалитете опреме и радова, утрошка средстава, толико да му се у *заслуге* приписује отезање предаје готовог објекта за готово двије године,



Потпис архитекте Ћирила Метода Ивековића

будући без његове дозволе није било могуће преузети цркву. Доиста, мада је планирано да се изведе за три, изградња се због техничких и материјалних проблема отегла на шест година, а Црквеној општини предата је тек у новембру 1906. године. Грађевинске радове са својим сарадницима изводио је Мате Алфир из Зларина. Иако без икакве сумње вриједан објелодањивања и критичког читања, овај материјал засад остаје ван сфере наших интересовања. Сумирајући спознаје из познатих докумената, вриједи истаћи да је удио парохијана Црквене општине у трошковима изградње требао износити 15.000 круна, али је на крају укупан трошак изградње износио 120.000 круна, из чега се може закључити да је држава ипак уложила већи дио средстава потребних за довршење овог великог објекта. Кад се узме у обзир деноминација валуте из форинте у круну, долази се заправо до цифре због које је влада одбила финансирати првобитни план?! Дакле, оно што је Ивековића могло препоручити код наручилаца, и њих се засигурно нешто питало, свакако је замисао да се подигне црква са куполом. Он је сачинио сложен и студиозан план јасних византијских реминисценција и премда синкретистички, баш захваљујући претпоставци изградње куполе у потпуности је одговарао православнима. Купола је била, тако се онда мислило, типичан знак православности, иако цјелокупна историја хришћанске архитектуре даје мноштво примјера који побијају ригидност такве тезе. Такође, треба имати у виду да је средином и крајем XIX вијека на дјелу била читава лепеза неостилова, па тако и неовизантије са свим припадајућим обиљежјима простора и декорације, посебно са централним и куполним рјешењима. У архитектури православних Далмације још од почетка седме деценије XIX вијека подижу се грађевине које мире западна просторна рјешења, детаље потекле из романичког и готичког градитељства са доминантним конструктивним али и визуелним елементом – куполом (Дамјановић

<sup>2</sup> ДАЗ, *Списи Реџистрајуре Намјесниџива*, Грађевинска секција, св. 146.



Илија Ахметов, Свети Сава, зидна слика, 1928.

чити да поткрај саме изградње, односно када се подигла конструкција до висине кровишта, у датом случају основа куполе, још увијек није била јасна њена судбина.<sup>3</sup> Одуштајање од овог рјешења умногоме је рушило читаву идејну концепцију храма и доиста чуди што тај помак није изазвао посебног одјека, нити у ондашњој штампи, а колико се засад зна, нити у кореспонденцији надлежних тијела и појединаца. Штавише, не

2016: 110). Из истог стилског круга потјечу храмови у Билишанима Горњим, Скрадину (Чоловић 2012), првобитна црква у Книну (Чоловић 2016), а нису им удаљене тек мало позније саграђене цркве централног плана са куполом попут градских цркава у Бенковцу и Кистањама (Чоловић 2014). Појавом и посебним рјешењима помало се од њих одваја такође куполна црква Св. Николе у Кули Атлагића довршена 1893. године. Дрнишка црква, онако како ју је замислио Ћ. М. Ивековић, иде корак даље у истом смјеру, али одважније кад је у питању композиција простора. У градитељство православних Срба он уводи дотад непримјењено базиликално рјешење, које покушава комбиновати са већ стандардним концептом уписаног крста, неопходним прије свега у конструкцији куполе (Дамјановић 2016: 116). Благо истурење ван основне линије подужних зидова знак је да је мислио на то, а не рецимо на трансепт, што би било својственије основном рјешењу. Носиви стубови у квадратном склопу и на њих придодани пиластри сложене профилације извјесно су димензионирани и обликовани за куполну горњу конструкцију. Из досад доступних архивских докумената нису видљиви разлози који су пресудили да се из коначног рјешења изузме купола. Међутим, из једног писма инжењера Мусанића насталог 1903. види се да он још увијек спомиње куполу, што може значити

<sup>3</sup> ДАЗ, ХР-ДАЗД-88, *Списи рејисџрајуре Намјесништва, Дрниш, грађња православне цркве 1901–1909*, св. 139.

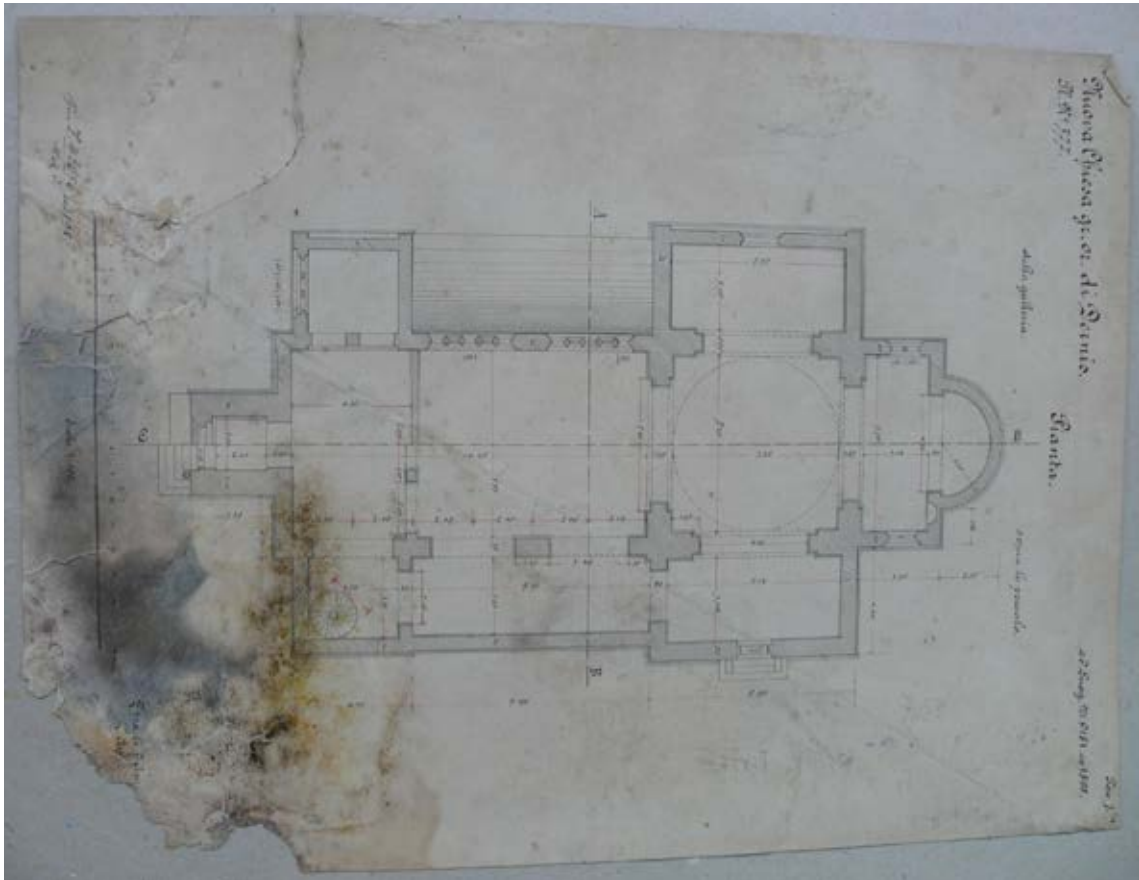


Ћ. М. Ивековић, Пресјек куполе



Окомити пресјек олтарног дијела и купола

знамо нити да се огласио сам аутор, будући је изостављањем куполе читав архитектонски концепт био суштински окрњен, непрепознатљив и у крајњем утиску посве другачији од првобитне, званично усвојене замисли. Идејно рјешење саме куполе претпоставља архитектвов увид колико у градитељство византијске епохе стечено школским припремама толико и познавање рецентних радова колега савременика који су њоме били надахнути. Извјесно, барем посредством штампе могао је бити упознат са неовизантијским остварењима у Западној Европи као и дјелима насталим у Србији, Босни, Боки или Македонији. Мада неки истраживачи тврде супротно (Prlović 1987: 10; Marković 1992: 71), непосредних угледања на конкретан споменик засигурно није било и оно што је он предложио наручиоцима јесте рјешење куполе са осам бифоралних отвора на кружном тамбуру. Изнад самих двојних отвора у лунетарном дијелу били су предвиђени мали окулуси, преко њих јако истакнуте аркаде, док је све застирала релативно дубока калота. Издуженост тамбура нагнала је аутора да у његовом доњем дијелу предвиди прстен дубоких полукружно завршених ниша или чак украсних тромпи, али се из читавог склопа назире да је сама конструкција истински почивала на пандантивима. Чини се да је била замишљена на начин да се из квадратне основе у кружну тамбура пређе посредством октогона, с тим да су пандантиви били заравњени онако како се то већ раније, у седмој



Водоравни пресек темена цркве

деценији XIX вијека, примјенило у Скрадину, Билишанима и Книну. Због изостанка куполе у опћем утиску превладала је базиликалност, у корист хоризонталног ефекта изгубљен је вертикални. Доиста, у вањштини црква дјелује као приземна зграда, подоста затворених волумена и не постиже ону фокусираност коју би пружала доиста монументално замишљена купола (MARKOVIĆ 1992: 70–71). Осим тога, куполна конструкција са својим визурама и величином објективно би преузела предоминантан положај у градском језгру, што онда не би конвенирало друштвеном устројству Дрниша. Можда је управо политичка концилијантност наручилаца била довољно јак разлог за одустајање од куполе.

Базиликалност просторног концепта је очитија на планским визурама, односно у темељима, неголи у крововима, будући они попречни својим пружањем истичу улазни коридор предворја као и масивнији централни предолтарски дио. На западном истуреном дијелу је постављена база звоника, посве затворена до другог спрата, када се на кубичну



Илија Ахметов, Васкресење Христово

основу поставља осмерокутни тамбур са исто тако издјељеном куполом. Очито је овим поступком и облицима у мањим размјерима, барем визуелно, рекреирана изостављена купола. Чак и у новинским изворима помиње се као купола звоника, која заједно с оградом није била довршена до 1906. године. Кад већ није била реализирана купола, читав средишњи простор био је застрт равном таваницом, што је, поред осталог, оставило трага и у количини свјетлости коју добија унутрашњи простор. Портал је упуштен у масу зида, фланкиран колонетама, завршен полукружном лунетом. Изнад, у линији кордон вијенца стоји трокутасти забат који по вертикали надвишава такође упуштена розета. Вањштину објекта, како је већ истакнуто, одликује хоризонталност јер до висине кордон вијенца ријеч је о потпуно затвореном волумену који се отвара тек низом прозорских, полукружно завршених отвора постављених између бочних ризалита. Они сами су украсно профилирани и по горњим рубовима имају постављен романички богенфриз. Галеријску свијетлост унутрашњости пуштају двије уско приближене трифоре, док су уз саму апсиду подужни зидови отворени бифоралним отвору. За розете је био резервиран

простор забата већег источног ризалита. На супротној страни цркве стоји висока и дубока полукружна апсида. У цјелини је храм озидан каменим квадерима слаганим у водоравним редовима и тек су рубови грађевине истакнути крупнијим тесаницима. Извори прецизно указују одакле је довођен камен, колико су клесари помно радили на детаљима, све како би се по ријечима водитеља градње упућеном непознатом „господину савјетнику”

гледе осталих радња што су изведене биле мјесто по „клесарском” умјесто „зидарском”, ја мислим да би складно било изразити се да је таква радња присталија и боље одговара карактеру и љепоти умјетности (унутрањости) храма (Писмо мјерника Мусанића, Архив Црквене општине Дрниш, несређен).

Поједини дијелови грађевине били су ожбукани, дијелом из потребе да се заштити не толико постојан камен, а вјероватно и зато да се створи колористички контраст у односу на изворну боју камена. Поједини архитектонски украси фасаде баштине се из академског репертоара облика чије извориште јесте средњовјековна архитектура. Првенствено се мисли на неороманички богенфриз који је био учестао на приморским катедралама, а чак и поглед на апсидални дио апсолутно може довести у напаст да помислите како стојите пред средњовјековном градњом. Иако је то данас немогуће посвједочити реалним чињеницама, мислимо да је читав концепт Успењске цркве почев од просторне базиликалности па до неороманичке декорације фасада Ивековић осмислио имајући у виду просторни и естетски пандан, једва неколико деценија прије довршену градску католичку цркву Госпе од Ружарија (Kosor 1995: 398–406).

За типичну грађевину православног обреда далматинског залеђа дрнишка црква била је несразмјерно пространа, посебно када се има у виду број вјерних. Сви православни Дрнишани тога времена једва да би испунили цркву; у самом граду било је 427 православних душа (ШЕМАТИЗАМ 1900: 31) па је лако могуће да се макар у дане црквених празника рачунало на вјерне из сусједних мјеста. Међутим, готово никада није упутно доводити у везу величину храма са фактором његове практичне употребљивости, а у овом случају амбиције Црквене општине а напосе тадашњег епископа Никодима Милаша очито су ишле у правцу изградње дотада највеће православне цркве у Далматинској епархији. Храма као *signum*-а. Треба истаћи да је Милашу на епископском трону претходио дугогодишњи владика од 1853. до 1890. (РАДЕКА 1971: 31–33; ШКРВИЋ 1990: 144; НИКИЋ 1993: 227–243), велики ктитор Стефан Кнежевић, коме се у заслуге приписује изградња и обнова великог броја цркава и капела, свакако преко двадесет грађевина, тако да је његовом наслједнику, дотада уваженом професору и научнику, остало мало шта урадити на том плану. Милашево се име, истина, помиње на спомен-плочама цркава у Жегару и Нос Калику, док се од релативно монументалних градњи могу истаћи архитектонски специфична црква Св. Николе у Кули Атлагића из 1893, као и Св. Тројица у Обровцу. Дотада су сва већа градска насеља попут Скрадина, Книна, Кистања, Бенковца стекла велике куполне цркве, па чак и она у Обровцу, довршена 1906, некако у исто вријеме као и дрнишка, својим планом и четвероводним кровом изнад наоса на одређен начин сугерира централност објекта. Дакле, тек је са овом градском црквом могао бити постигнут онај жељени форте његове већ тада зреле епископске владавине, што све даје повода размишљању да је управо он морао бити на челу интересно повезане заједнице

рјешене да се направи нова црква. Заједно са тек устоличеним бококторским владиком Доситејем Јовићем, рођењем Дрнишанином, и још двадесетосморицом свештеника, предводио је освећење цркве 21. јуна 1908. године. Био је то ванредан друштвени догађај због чега је град био окићен заставама, теписима, славолуцима и цвијећем. Новински натписи свједоче о правим свечаностима приређеним у част тога празника, концертима, ватромету, коначно и великом заједничком обједу у згради вјећнице којем су осим духовника присуствовали и представници друштвене елите (Аноним 1908: 51).

Вољумен грађевине изискивао је и додатне проблеме украшавања унутрашњости, јер су се створиле големе површине зидова, лукова, пиластара, вијенаца и греда. Њима се приступило онда када је сазрела идеја како и на који начин украсити те огромне површине и посебно када су се стекла довољна средства за почетак радова и њихову коначну реализацију. До тада је иконостас, савремен времену довршења цркве, био једини украс ентеријера. Дрвене конструкције и неокласичне орнаментике био је обојен и презлаћен по већини истакнутих дијелова – вијенцима, профилима, стубовима, соклу и јонским полукапителима. Сликане композиције на дрвеним иконама рађене су техником јајчане темпере у основи академским стилем који загледава у традиционалне узорке. Знамо да је за њега издвојена релативно велика свота новца (8000 круна) као и то да је настао дијелом у Задру, а дијелом у Бечу.

У међувремену, ваља подсетити, потпуно се промијенила и државна композиција, аустријску власт смијенила је заједничка јужнославенска држава Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, а 1920. коначно је устројена Српска патријаршија. Таква ситуација била је мотив православним Дрнишанима да додатно пораде на својој цркви. Па ипак, требало је проћи готово двије деценије од завршетка грађевинских радова који су зацјело материјално исцрпили локалну вјерску заједницу, е да би се приступило украшавању храма. Премда је тада у Книну дјеловао академски сликар Живко Стојисављевић који је у досљедно сецесионистичком маниру 1927. зидним сликаријама украсио фасаду цркве Св. Георгија у Книнском Пољу и горње зоне ентеријера цркве градске Покрова Пресвете Богородице 1929. (НОВАКОВИЋ 2006: 21), црквено туторство је ангажовањем руског емигранта Илије Ахметова прибјегло у том тренутку расположивијем рјешењу. О њему имамо тек оскудне, енциклопедијске податке из којих се види да је по националности Черкез рођен 1893, правим именом Ибрахим, који је у Петрограду завршио ликовну Академију и потом, након Октобарске револуције, емигрирао и нашао се на



Грб Српске патријаршије на таваници предворја



Илија Ахметов, Преображење Христово

територију Краљевине СХС (BENEZIT – 2 1/64). Живео је у Сарајеву и Сплиту. Већ тада је бројним радовима стекао име на територији Далмације; радио је 1924. у Доњем Ситном код Сплита, у самом граду је декорирао самостан фрањеваца конвентуалаца 1926. (PILPOVIĆ 2004: 435), 1928. у Велом варошу је осликао цркву Св. Крижа (JURIŠIĆ 2011: 1078). У шибенском крају, тачније у Врпољу, осликао је строп светишта цркве Блажене Дјевице Марије 1928. године. Осим у Далмацији, радио је и у континенту, најприје 1925. у карловачкој цркви Пресветог Тројства гдје је осликао свод лађе и капелу Св. Квирина, а наредне 1926. свод и проповједаоницу цркве Св. Крижа у Огулину. Из прегледа ових радова проистиче да је у току 1928. и 1929, када је осликавао ентеријер дрнишке цркве, упоредо стигао обавити још неке послове у шибенском и сплитском крају. После 1930. негдје у Аргентини губи му се траг.

Угрубо, сликана декорација храма своди се на просторе осликане геометријским обрасцима и оне на којима су велике фигуралне композиције. По правилу су веће зидне површине сјеверног и јужног зида биле резервисане за иконографијом и поступком модернизоване сцене Великих празника, Благовијести и Васкрсење (Силазак у Ад) на јужном зиду, а Рођење и Вазнесење на сјеверном, а по плану су ту требале још бити композиције Крштења и Тајне вечере, док су мање, почесто и неправилне површине биле





Поглед с хора на таваницу и источни дио цркве

украшене геометријским, ријеђе стилизованим флоралним орнаментом. То вриједи за потрбушја лукова, вијенце, међулучне просторе и посебно за таваницу. Приликом ријешавања сложених сцена уочава се да сликар успијева ускладити просторни распоред и број учесника, а стилем се налази на прагу модернизма видљивом на монументализованим, природно драпираним фигурама, као и на понешто отворенијим колоритом јарких боја. С друге стране, не може се не уочити одсуство темељитијег познавања и поштовања традиционалних иконографских модела, што понекад отежава једноставно препознавање сцена. Могуће разлоге видимо и у томе што сликар, колико се досада зна, није имао непосредног искуства рада на осликавању православних цркава. Идејни аутор иконографског програма зидног сликарства дрнишке цркве није јасно истакнут у преосталим изворима, уколико сликару саме то није дато на вољу; међутим, оно што је битно нагласити јесте његов изразито национални карактер. Одабир Срба светитеља на најистакнутијим, притом и највидљивијим дијеловима храма говори у прилог тој интенцији. Кључно мјесто на таваници заузима лик Бога Оца са херувимима насликаног у једној четворолисној картуши која је тек средишњи дио веће и још декоративније изведене формације. На бочним исјечцима, просторима између подужног зида и тријумфалног лука представљене су фигуре Св. кнеза Лазара и њему насупрот Св. краља Стефана



Тријумфални лук и иконостас

Дечанског. На подужним зидовима изнад бочног брода између великих трифора насликани су, с једне стране, Св. Сава, у подножју којега се налази велики ћирилицом исписани потпис И. Ахметова и 1928. година, а с друге непознати светитељ који као и Сава десном руком благосиља, чини се према остацима одежде, омофора, митре и жезла такође архијереј. Тим детаљима се искључује могућност да се ради о фигури Стефана Немање који се, доказано је на мноштву примјера, приказује као монах Симеон. Права посебност иконографског програма јесте хералдичка представа, грб Српске православне цркве представљен у осликаном оквиру унутар исплетеног вијенца. Смјештен је на таваници подно пространог хора, тачно изнад улазног коридора. Није искључено да је израда ових декоративних дијелова унутрашњег украса цркве пала у задатак неком другом умјетнику, а не Ахметову. Засад постоје тек индиције да је декорирање ентеријера повјерено локалном сликару Бериславу Хамеру чије се писмо и један начелни договор са таторима налазе међу архивалијама дрнишке цркве. У писму се дотични обавезује да ће сликање и декорацију уљаним бојама обавити за три мјесеца, због чега тражи предујам од 2000 динара. Из тога писма потписаног 31. 12. 1927. види се да је укупно договорена сума за те радове била 30.000 динара, али и то да их сликар може извести тек након одслужења војног рока

гдје се тада налазио?! Међутим, чак из изјава сликарових насљедника не може се поуздано дознати да ли је он имао икаква удјела у украшавању дрнишке цркве.

Тих година као први мирски свештеник у Дрнишу службовао је Мирко Синобад. Поред те службе активно је судјеловао и у политичком животу града Дрниша. На листи Српске радикалне странке био је вијећник у два мандата (Kosor 1995: 506), што може указивати да је он био тај који је својим схватањима надахнуо овако очито национално интониран сликани програм. Сараднички однос наручитеља и аутора оснажује податак да је те 1928. И. Ахметов израдио његов лик на платну (РАДЕКА 1971: 207, 251). Тај портрет, нажалост, није сачуван. Претпостављамо да би из истог времена могла бити и плаштаница коју је урадио за цркву Св. Петке у Кањанима, селу једва неколико километара источно удаљеном од Дрниша (РАДЕКА 1971: 207). Ахметов је тих двију година интензивно радио на сликаној зидној декорацији дрнишке цркве, врло могуће и са помоћницима који су могли имати удјела у стварању украсних бордура и геометријских образаца. Не треба занемарити чињеницу да настанак сликаног украса дрнишке цркве пада у године велике економске кризе која је итекако одјекнула у дрнишкој крајини. На овом су подручју велике суше посљедично изазвале неродицу жита, потом глад, ендемске болести попут маларије, на крају и умирање рањивијег дијела становништва. У исто вријеме је био уздрман и банкарски поредак, што је умногоме отежавало живот појединаца и заједници наметало другачије приоритете (Kosor 1995: 468–469). Па ипак, упркос томе или баш захваљујући томе, православни Дрниша су, чини се без великог роптања које је унеколико пратило изградњу цркве, успјели украсити властити молитвени дом на начин својственији благодетнијим периодима и богатијим срединама.

Храм Успења Богородице у Дрнишу репрезентативан је примјер како се непрестано унутар грађевине и на самој грађевини као материјалном објекту изнова уграђују и утврђују вјерски и идеолошки маркери. Религијска ортодоксија наглашена је препознатљивим архитектонским склопом увијек зависним од литургијске намјене простора, док иконографски распоред сликаног украса и типично националне теме и мотиви контаминирају ентеријер. Читање фасада и вањских облика, у другу руку, говори о спремности саображавања колико локалној традицији толико и урбанистичкој средини уско кореспондирајући са стилским узанцама тада преовлађујућег хисторицистичког концепта у архитектури. И не само у архитектури. Потреба да се идеја континуитета српскоправославне заједнице и њеног храма истакне положајем и величином објекта, стални је генерацијски задатак православних, њихових вјерских и свјетовних предводника. Практичну реализацију тих захтјева повјеравају најистакнутијим ствараоцима свога времена, понајприје архитектима Јосипу Слади и Ћирилу Методу Ивековићу, чије је, унеколико измјењено рјешење, трајно остварено, као и Илији Ахметову, ако је у питању унутрашња декорација. Притом се рачунало на максимално материјално напрезање властите вјерске и националне заједнице, а званична државна власт је исказала спремност финансирања изградње и трајног одржавања храма, све на трагу уважавања православних као пуноправних дионика заједничког живота.

## ИЗВОРИ

- Државни архив Задар (ДАЗ), *Инвентар разних нацрта грађевинских објеката у ХАЗ, Х/З*, Пројекат православне цркве у Дрнишу, листова 1–7 (DAZ, *Inventar raznih nacрта građevinskih objekata u HAZ, X/Z*, Пројекат православне цркве у Дрнишу, listova 1–7).
- ДАЗ, ХР-ДАЗД-88, *Списи реџистратуре Намјесништва, Дрниш, грађња православне цркве 1901–1909*, св. 139 (DAZ, HR-DAZD-88, *Spisi registrature Namjesništva, Drniš, gradnja pravoslavne crkve 1901–1909*, sv. 139).
- Списи Реџистратуре Намјесништва*, Грађевинска секција, св. 146. (*Spisi registrature Namjesništva, Građevinska sekcija*, sv. 146).

## ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. *Истина (Istina)* бр. 11 (15. јуна 1887): 157.
- Аноним. *Српски глас (Serbian Gazette)* 20. II 1896: 6.
- Аноним. *Гласник православне далмајинско-истријске епархије (Gazette of the Orthodox Dalmatian and Istrian Diocese)* IV/1 (1896a): 101.
- Аноним. *Гласник православне далмајинске цркве* бр. 8 (август 1899): 134.
- Аноним. *Narodni list* XLVII (1908): 51.
- ВЕЏИЋ, Павуша. „Ћiril Metod Iveković.” *Zadarska revija* 1 (1985): 91–93.
- ДАМЈАНОВИЋ, Драган. „Неовизантијска архитектура храмова српске православне цркве у Хрватској у XIX веку.” У: *Византијско наслеђе и српска уметност*. III. Београд (ДАМЈАНОВИЋ, Dragan. “The Neo-Byzantine Style in the Architecture of Serbian Orthodox churches in the 19<sup>th</sup> Century Croatia.” In: *Byzantine Heritage and Serbian Art*. III. Belgrade), 2016, 107–118.
- JURIŠIĆ, Hrvatin Gabrijel. „Štovanje solinskih mučenika u XX. stoljeću.” *Zbornik Kačić* 41–43 (2009–2011): 1071–1090.
- KOSOR, Karlo. „Drniš pod Venecijom.” У: *Povijest drniške krajine. Zbornik povijesnih studija 1494–1940*. Split, 1995.
- LUPIS, Vincencije. „Župna crkva sv. Ane na Brgatu: još jedno djelo hrvatskog arhitekta Cirila Metoda Ivekovića.” *Dubrovački horizonti, časopis Društva Dubrovčana i prijatelja dubrovačke starine u Zagrebu* god. 35, 44 (2005): 38–45.
- MARKOVIĆ, Slavica. *Ћiril Metod Iveković: arhitekt i konzervator* (магистарски рад). Zagreb, 1989.
- MARKOVIĆ, Slavica. *Ћiril Metod Iveković: arhitekt i konzervator*. Zagreb, 1992.
- МИЛАШ, Никодим. *Православна Далмација*. Нови Сад (МИЛАШ, Nikodim. *Orthodox Dalmatia*. Novi Sad), 1901.
- НИКИЋ, Федор. „Епископ далматински Стефан Кнежевић (његов живот и рад укратко приказан).” *Српска зора* (НИКИЋ, Fedor. „Episkop dalmatinski Stefan Knežević (njegov život i rad ukratko prikazan).” *Srpska zora*) 7 (1993): 227–243.
- НОВАКОВИЋ, Константин. *Живко Стојисављевић: животи и дело*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског (НОВАКОВИЋ, Konstantin. *Živko Stojisavljević: life and work*. Novi Sad: Memory collection Pavle Beljanski), 2006.
- PIPLOVIĆ, Stanko. „Rad Ćirila Ivekovića u Dalmaciji”, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 13 (1987): 5–37.
- PIPLOVIĆ, Stanko. „Uloga države u izgradnji sakralnih građevina u Dalmaciji tokom XIX stoljeća.” *Grada i prilozima za povijest Dalmacije* 19 (2003): 129–144.
- PIPLOVIĆ, Stanko. „Pregradnja crkve i samostana konventualaca u Splitu tokom XIX i početkom XX stoljeća.” *Radovi Zavoda povjesnih znanosti HAZU u Zadru* sv. 46 (2004): 425–449.
- РАДЕКА, Милан. „Владика Стефан Кнежевић.” У: *АЛМАНАХ Срби и православље у Далмацији и Дубровнику*. Загреб (РАДЕКА, Milan. “Bishop Stefan Knezevic.” In: *ALMANAC Serbs and Orthodoxy in Dalmatia and Dubrovnik*), 1971: 31–33.
- РАДЕКА, Милан. „Прилози о споменицима културе код Срба у Сјеверној Далмацији.” У: *АЛМАНАХ Срби и Православље у Далмацији и Дубровнику*. Загреб (РАДЕКА, Milan. “Contributions on Cultural Heritage of the Serbs in North Dalmatia.” In: *ALMANAC Serbs and Orthodoxy in Dalmatia and Dubrovnik*), 1971, 157–281.

- СИНОБАД, Александра. „Ћирил Метод Ивековић и црква Рођења Св. Јована Крститеља у Ивошевцима.” *Летопис Српског културног друштва Просвјета* св. XVIII (SINOBAD, Aleksandra. „Ciril Metod Iveković and church of the Birth of St John the Baptist in Ivoševci.” *Ljetopis of Serbian Cultural Association* n. XVIII) (2013): 302–317.
- СТАГЛИЋИЋ, Марија. „Враћајући се Ivekovićу.” *Glasje 1, časopis za književnost i umjetnost* 1 (1994): 138–141.
- СТАГЛИЋИЋ, Марија. „Povodom šezdesete obljetnice smrti Ćirila Metoda Ivekovića (1864–1933).” *Zadarska smotra, časopis za kulturu, znanost i umjetnost* god. 44 (1995 ½): 33–37.
- СТАГЛИЋИЋ, Марија. „Pabirci za Ćirila Metoda Ivekovića.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 29 (2005): 277–286.
- СТРАНУЛЈАК, Tihomil. „Za izložbu Ćirila Metoda Ivekovića.” *Anali* 6 (1986): 45–78.
- ТРАЉИЋ, Seid M. „Drniš šesnaestog i sedamnaestog stoljeća.” *Radovi Instituta JAZU u Zadru* XIX (1972): 393–403.
- ФИСКОВИЋ, Cvito. „O graditeljima Josipu Sladi i Emiliju Vechiettiju u Splitu.” *Kulturna baština* br. 17 (1987): 54–64.
- ФИСКОВИЋ, Cvito. *Arhitekti Josip Slade*. Trogir, 1987.
- ЋОЛОВИЋ, Branko. „Crkva sv. Spiridona u Skradinu.” *Peristil* 55 (2012): 87–94.
- ЧОЛОВИЋ, Бранко М. „Храм Св. Кирила и Методија у Кистањама, архитектура, симболика, идеологија.” *Летопис Српског културног друштва Просвјета* св. XIX (ČOLOVIĆ, Branko M. “St. Cyril and Methodius Temple in Kistanje, architecture, symbolic, ideology.” *Ljetopis of Serbian Cultural Association* n. XIX) (2014): 158–167.
- ЧОЛОВИЋ, Бранко М. „Првобитна црква Успења Пресвете Богородице у Дрнишу.” *Зборник за ликовне уметносци Матице српске* (ČOLOVIĆ, Branko M. “The original church of the Assumption of the Blessed Virgin in Drniš.” *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske*) 44 (2016): 131–146.
- ЧОЛОВИЋ, Бранко М. „Стара црква Богородичиног покрова у Книну, архитектура.” *Летопис Српског културног друштва Просвјета* св. XXI (ČOLOVIĆ, Branko M. “Old church of Intercession in Knin, architecture.” *Ljetopis of Serbian Cultural Association* n. XXI) (2016): 324–331.
- ШКРБИЋ, Никола. „Владика Стефан Кнежевић (1806–1890) стогодишњица смрти.” *Српска зора* (ŠKRBIĆ, Nikola. “Bishop Stefan Knezević (1806–1890) on the 100<sup>th</sup> anniversary of death.” *Srpska Zora*) 3–4 (1990): 143–144.

Branko M. Čolović

## CHURCH OF THE ASSUMPTION OF THE BLESSED VIRGIN IN DRNIŠ AN EXAMPLE OF MULTIPLE HISTORIZATION

### Summary

The newly erected temple in Drniš was primarily observed as a work of the famous architect Cyril Methodius Iveković, and then as a building where appropriate aesthetic and artistic concepts were applied. However, since the existence of the previous equally monumental building erected in the same place was proved, it became clear why this stage of construction was additionally ambitious regarding the size and equipment of the building. Moreover, the intention of the commissioner, the plenipotentiary parish municipality of Drniš, and nothing less than of the then bishop Nikodim Milaš, to make this temple one of the greatest Orthodox temples in Dalmatia, sets new demands for the interpretation of certain actions and solutions. The best architects of the time designed the building, which was in line with the Byzantine tradition, so the decoration of the interior made between the two world wars followed the same intentions. The pictorial decoration, the work of the Russian emigrant Iliya Ahmetov, was made in 1928/29. All the interventions on or within the building over a longer period of time were highlighting the ideas of continuity, orthodoxy, and national ideology.

Keywords: Josip Slade, Cyril Methodius Iveković, Neo-Romanesque, dome, Iliya Ahmetov.

---

\* Уредништво је примило рад 5. IV 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.



АЛЕКСАНДАР М. ИГЊАТОВИЋ  
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет\*  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## Испред византијског пурпура: визуелизација нације на Другом византолошком конгресу у Београду 1927. године\*\*

**САЖЕТАК:** Упркос развоју византологије током првих деценија XX века, комплексан историјски статус и идеолошка релевантност Византије одржавали су се подједнако у историографији и политичкој култури. То је било посебно видљиво на међународним конгресима византијских студија који су се, као својеврсни спектакли, одржавали у престоницама балканских земаља у међуратном периоду. Овај текст говори о идеолошким и политичким аспектима Другог конгреса одржаног у Београду 1927. године, сагледаним кроз визуелну инсценацију церемоније његовог свечаног отварања. У тексту се тврди да је двострука идеолошка структура, која је с једне стране говорила о културном и политичком континуитету Византије у средњовековној Србији, а с друге о продужетку и својеврсној корекцији средњовековног „српско-византијског“ царства у модерној држави уједињених Јужних Словена, била не само идејни оквир византолошког конгреса и његове презентације у јавности, већ и саставни део историјске имагинације у Србији првих деценија XX столећа.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** византологија, историографија, национализам, национални идентитет, Краљевина Југославија.

Иако је занимање европске науке за историју и културу Источног римског царства развијано још од ренесансе, оно је дуго времена било обележено низом негативних стереотипа који, у извесном смислу, и даље опстају у историографији (CAMERON 1996; 2014). Упркос извесним покушајима да се проблему тумачења Византије приступи објективније, тек је крајем XIX столећа, са развојем модерне византологије као специфичног научног поља, дошло до извесних померања у правцу еманципације студија византијске политичке и културне историје, као и других сродних дисциплина. Овај постепени процес био је у непосредној вези са другим, позитивистичким обликом перцепције

\* aleksandar.i@arh.bg.ac.rs

\*\* Овај текст је резултат рада на пројекту *Српска уметности XX века – национално и Европа*, бр. прој. 177013, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Византије који је, нарочито од доба просветитељства, све више узимао маха у оквиру интелектуалне културе православних народа на истоку Европе, у Русији и на Балканском полуострву. Оснивање првих катедри и семинара за византологију на универзитетима у Минхену и Паризу, те покретање специјализованих научних часописа (*Byzantinische Zeitschrift*, 1892; *Византијски временник*, 1894; *Études Byzantines*, 1897) као важних полуга у дисеминацији нове, објективније слике о Византији, привукло је низ студената из Србије, Румуније, Бугарске и Грчке. То се дешавало у контексту краја XIX и почетка XX века, када је научни ентузијазам био непосредно повезан са политичком инструментализацијом Византије у националним наративима свих балканских земаља. Убрзо је дошло и до високошколске институционализације научног поља византологије у тим срединама, укључујући и Србију (МАКСИМОВИЋ 1988; PIRIVATRIĆ 2010), што је била истовремено последица и научног интересовања и ширег занимања за Византију као кључни део националног наслеђа.

По природи ствари, како се обично истиче, српске студије византијске историје и културе су биле тесно повезане са проучавањем националне прошлости. У формативној фази, почев од 1893. године када је на Великој школи у Београду покренут циклус предавања из историје Византије, као и 1906. године када је на Београдском универзитету основан Семинар за византијске студије, негован је својеврсни пијетет према личности и делу немачког лингвисте и историчара Карла Крумбахера (1856–1909). Не само у Србији, већ и у суседним срединама, он је важио за неформалног оца византологије, стекавши статус својеврсног ритера у борби против дуготрајних, али посве неутемељених предрасуда о византијској историји и култури (АНАСТАСИЈЕВИЋ 1909; РАДОЧИЋ 1919). Божидар Прокић (1859–1922), један од Крумбахерових српских ученика, сажето је исказао неупитност значаја Византије за српску нацију када је 1903. године написао да „упознати се са византијском историјом значи упознати се са сопственим нашим животом у прошлости” (1903: 56). Међутим, неговање култа „Византије” базирало се на специфичном систему знања и само је наизглед имало искључиво везе са испуњењем тешко достижних идеала научне објективности. Иза тог култа стајала је сложена, контрадикторна и веома дубока асоцијација Византије и појединих балканских нација, која је оперисала у различитим дисциплинама и изван у научној историјској имагинацији (MIŠKOVA 2015; IGЊATOVIĆ 2016).

У таквој динамичној спрези науке и идеологије настале су иницијативе за редовно одржавање међународних византолошких конгреса. Оне су биле резултат потребе за ревизијом византијске историје и редовном комуникацијом различитих експерата али и, с друге стране, широког спектра политичке резонантности Византије у савременим националним наративима почетком XX века. О томе говори чињеница да је први формални предлог за организовање византолошких скупова дао Николае Јорга (1871–1940), који је као најзначајнији румунски историчар и политичар свог времена персонификовао онај научно-политички нексус у који су биле дубоко укотвљене византолошке студије на Балкану. Наиме, на Петом међународном конгресу историчара, одржаном у Бриселу 1923. године, Јорга је обзнанио да су припреме за одржавање првог скупа византолога у току, наглашавајући значај византијске историје не само за балканске већ и за све просвећене народе Европе – разуме се, првенствено за Румуне (FODAS 2006;



NYSTAZOPOULOU-PÉLÉKIDOU 2008: 11). Наредне године, први интернационални конгрес византијских студија одржан је у Букурешту (14–20. априла 1924); три године доцније домаћин је био главни град Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (11–16. априла 1927); трећи конгрес одржан је у Атини (12–18. октобра 1930), четврти у Софији (9–15. септембра 1934), а последњи је био у Риму (20–26. септембра 1936). Упркос изворним намерама организатора да ови скупови постану јавна демонстрација европског пацифизма и потреби за оним што је француски историчар Луј Бреје (1868–1951), описујући циљеве и закључке првог конгреса у Букурешту, назвао „научно братство византолога” (BRÉNIER 1924: 744), византолошки конгреси сведочили су не само о великим разликама у научној интерпретацији извесних проблема, и не само о компетитивности балканских историографија, већ и о ономе што су савременици препознали као „националне и политичке контроверзе” (GRÉGOIRE 1935: 259).

Први извор великих размимоилажења представљало је тумачење „сфера утицаја”, односно пропагације византијске и „националних” средњовековних култура, као и питање примата у преузимању „културне улоге империјалне византијске идеје” (MAUFROY 2010: 236). Највећи значај, међутим, имала је дискурзивна конструкција „Византије”, тада већ веома развијена у националним наративима Срба, Грка, Румуна и Бугара (укључујући академску и популарну историографију), и која је била идеолошки комплексна и политички инструментална. Крајем XIX и првих деценија XX века, постојала је амбивалентност у перцепцији византијског наслеђа као основе посебних (често и међусобно антагонизираних) националних култура и, с друге стране, као заједничког цивилизацијског оквира балканских православних народа. То је стварало својеврстан дискурзивни притисак на коме је почивала идеолошка релевантност византологије, упркос свесним напорима научника да слику о Византији опцртају у јасним контурама, непристрасно и објективно. Стога, иако су представљале резултате најновијих научних открића и тумачења, расправе на византолошким конгресима у времену између два светска рата нису биле лишене националне компетитивности, па чак ни мање или више отворено исказаних тежњи за истицањем супремације једне нације над другом (DIENL 1924: 833; GRÉGOIRE 1935: 279).

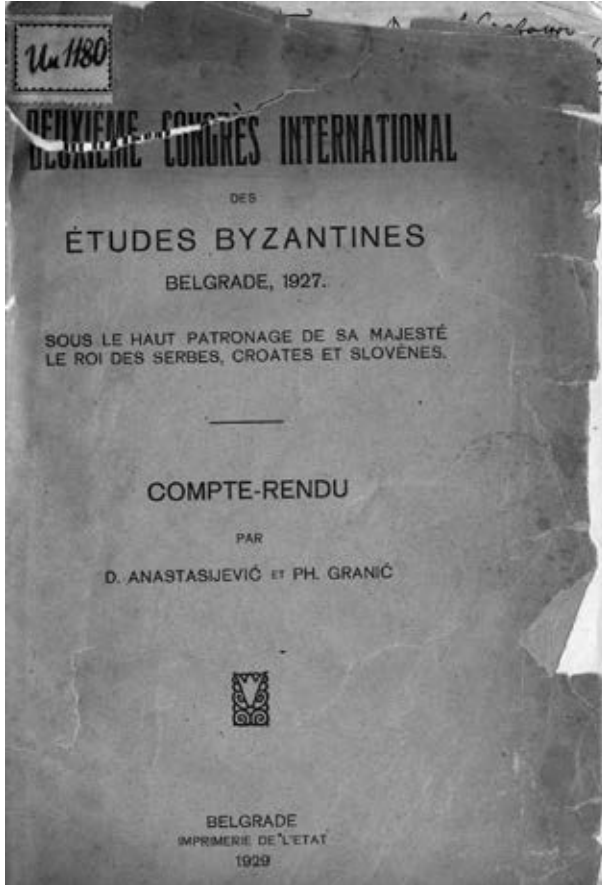
Значај политичког контекста у коме су се одржавали ови скупови не може бити прецењен, баш као што не може бити прецењена ни њихова политичка резонанција. С једне стране, византолошки конгреси били су укључени у низ културних пракси којима су се декларативно потврђивали пацифизам и нужност одржавања постверсајског *status quo*-а на Балкану. У основи, нужно их је сагледати као саставне делове екстензивних акција сарадње балканских држава, које су проистицале делимично из патерналистичког става и притисака великих сила, а делом из прагматичних политика локалних елита. С друге стране, ови конгреси били су својеврсне арене конкуренције и доказивања примата једне у односу на другу нацију, уз помоћ класичног идеолошког средства: историјске легитимације. Амбивалентност у перцепцији Византије и њено укључивање у националне наративе на овим су конгресима функционисали као идеолошки застор *par excellence* у политичкој драми борбе за престиж и ревизију постверсајског поретка – што је, на пример, укључивало бугарско неприхватање статуса Македоније и Добруце, грчке и југословенске претензије на извесне територије, проблем

интербалканске железнице, те преиспитивање унутарјугословенске политичке равнотеже између двеју највећих конститутивних етничких група у држави, Срба и Хрвата.

Под таквим светлом је 11. априла 1927. године у Београду церемонијално отворен Други међународни скуп византолога (сл. 1). Поред великог броја научника из 16 земаља, на конгресу су се окупили најважнији представници политичке елите на челу са краљем Александром I Карађорђевићем, председником владе Николом Узуновићем (1873–

1954) и бројним министрима.<sup>1</sup> Иако су присутни историчари несумњиво били посвећени саопштавању својих доприноса различитим областима византијских студија, поједине реферате, поздравне говоре, протокол, а пре свега медијску презентацију вишедневног скупа одликовала је препознатљива идеолошка порука. С једне стране, говорило се о Византији као просвећеној цивилизацији која стоји у темељима балканског културног наслеђа и осигурава историјски легитимитет двоструком наративу – аутентичној европској еманципацији и жељеној хармонији балканских народа као непосредним византијским баштиницима. С друге стране, ову је поруку наткриљивао двоструки генеративни мит о византијско-српској сукцесији и континуитету средњовековне и модерне државе Срба (ИГЊАТОВИЋ 2016).

Важно је сагледати наведену идеолошку поруку у ширем епистемолошком контексту. Наиме, идеја о културном и политичком континуитету Византије у средњовековној Србији била је једна од средишњих тема националне историографије последњих деценија XIX и почетка XX века (ИГЊАТОВИЋ 2016a). Историчари су говорили о дубокој византинизацији „српског народа”, подразуме-



Сл. 1. Насловна страна зборника радова Другог византолошког конгреса у Београду, 1927. (Dragutin Anastasijević et Philaret Granić (eds), *Deuxieme congrès international des études byzantines*. Belgrade: Imprimerie de l'état, 1927)

<sup>1</sup> На Првом конгресу у Букурешту окупили су се представници 12 земаља, у Београду је било представника 16 земаља (укључујући и немачке и аустријске научнике који су први пут након рата били укључени у званични део неког конгреса историчара); на Трећем византолошком скупу у Атини било је представника 22 земље, док су се на Четвртом конгресу у Софији окупили представници 17 земаља. Последњи, Пети конгрес византолога у међуратном периоду који је одржан у Риму био је највећи по броју учесника који су дошли из 24 земље.

вајући истовремено историјски процес трансфера културних образаца и пренос идеје империјалне власти, који су имали знатан идеолошки значај у тумачењу конституисања и карактера модерне српске и, доцније, југословенске државе. Тако је Габријел Мије (1867–1953), несумњиво највећа интернационална звезда београдског византолошког конгреса, нагласио управо идеју византијско-српског континуитета као поенту свог уводног излагања на конгресу, надахнуто говорећи како су позни владари из лозе Немањића свесно чували византијски идентитет освојених области јужно од Рашке. Штавише, он је сматрао да „византијска традиција је *уишврђена* свежином снаге и јаким изворима којима је располагао ваш [српски] народ” (Аноним 20. 4. 1927; подвукао А. И.). Српски историчари који су излагали на византолошком скупу нису заостајали за Мијеом, тврдећи да је „наш народ [...] све од седмог века па наовамо, прихватио и сачувао многе духовне тековине средњовековног Источног римског царства, познатог под именом Византија” (Радовановић 11. 4. 1927). У идентичном тону били су оркестрирани бројни натписи у штампи, укључујући и приказе у стручној периодици, који су помно извештавали о току, значају и дометима византолошког конгреса.

Са тезама о континуитету био је повезан други, исто тако битан сегмент идеолошких порука београдског скупа, који је у сажетом облику, али посве драматично, изнео Мије на самом почетку свог излагања. Прве речи које је упутио публици, посебно се обраћајући присутном краљу Александру, биле су констатација да су се „Славни дани Душанови повратили” (Аноним. *Политика* 12. 4. 1927). Разуме се, дневне новине су у телеграфском тону извештавале да „Г. Мије говори у име свих конгресиста [sic!]. Он сећа на моћну фигуру цара Стефана Душана, на његове деспоте и севастократоре и доводи ту епоху у везу са данашњом када се под скиптром нашега Краља створила моћна држава Срба, Хрвата и Словенаца [говорећи да су се] ти славни Душанови дани сада опет вратили” (Аноним. *Време* 12. 4. 1927). Мијеово обраћање, међутим, није била тек пригодно срочена реторичка фигура која је баштинила већ однеговани култ цара Душана као највећег српског владара, већ саставни део националистичког мита о континуитету који је апсолутно доминирао историјском имагинацијом у Србији с краја XIX и првих деценија XX века и био имплицитно присутан и унутар корпуса академске историографије. Стога његово присуство на једном научном конгресу није било изненађујуће.

Тачније, Мијеов паралелизам два „национална владара” заправо је представљао опште место инструментализације прошлости која се заснивала на идеолошки уобличеном систему знања. У основи, традиционална митологизација Стефана Душана као најславнијег – и најконтроверзнијег – владара средњовековне Србије овде је искоришћена за опцртавање лика и мисије савременог суверена. Истовремено, идеолошки капитал уграђен у краља Александра као југословенског „ослободитеља и ујединитеља” послужио је за идеолошку реинтерпретацију прошлости. Радило се, дакле, о двоструком процесу у коме је садашњост легитимисана позивањем на сврховито уобличену историју, а прошлост обликована хоризонтом прижељкиване будућности (HARTOG 2003: 11–30; KOSELLECK 2004: 255–275). Без све сумње, највећи идеолошки значај имала је идентификација краља Александра као владара културно, лингвистички и културно композитне државе са царем Душаном и његовим тзв. српско-византијским царством. Ова стара мисао, развијена још крајем прве деценије XX века, била је посебно употребљива након

1918. године у контексту обележеном готово апсолутном доминацијом Срба у политичком животу прве југословенске државе. Међутим, идеолошка структура владарског паралелизма била је значајнија по томе што је остваривала темпорално јединство националног тела, тј. тотализацију нације као трајног, непроменљивог историјског субјекта, него зато што је дословно указивала на идеју континуитета политичких идеала, које су персонификовала два владара чији су животи били раздвајани вековима националне историје сагледане кроз уобичајену трипартитну структуру успона, пада и препорода (SMITH 2007).

Иако је о Другом међународном византолошком конгресу писано у историографији (КАДИЈЕВИЋ 1997: 143; ИГЊАТОВИЋ 2016: 181–224) – укључујући и површне оцене о „византинизму који је спонзорисала држава” (PANTELIĆ 1997: 31) – свечани чин његовог отварања заслужује да буде посебно истакнут, управо због наведене идеолошке структуре која је превазилазила идеолошке границе и политички значај самог скупа. Церемонија се одржала 12. априла 1927. године, када је свечана сала нове зграде универзитета на Студентском тргу (сл. 2)<sup>2</sup> била испуњена бројним званицама – не само научницима и њиховим гостима, већ и представницима политичке елите, уључујући и дипломатски кор:

На пространом Краљевом тргу, испред универзитетских зграда стајали су Београђани, да виде и дочекају делегате из разних крајева света, који су дошли у Београд да узму



Сл. 2. Петар Гачић, Нова зграда Универзитета у Београду, 1922. (Разгледница с почетка 1930-их)

<sup>2</sup> Нова зграда Универзитета подигнута је 1922. године по пројекту архитекте Петра Гачића.

учешћа у конгресу. Читава војска новинарских фотографа заузela је место испред главног улаза новог универзитета. [...] Око девет и по часова дворана је била препуна (Аноним. *Политика* 12. 4. 1927).

Спектакл који је потом инсцениран у свечаној сали Универзитета чији је саставни део био и поменути поздравни говор Габријела Мијеа, речито је сведочио о идеолошком двојству византијског културног континуитета и националне обнове у савремености. Још и више од тога, представа која је следила симболички је заокруживала идеју о српској нацији чији је идентитет запао у озбиљну кризу након 1918. године. То се, наиме, дешавало управо у часу када је политичка нестабилност у земљи достигала свој климакс; свега неколико дана касније, 16. априла, распуштена је (шеста по реду) влада на чијем је челу био Никола Узуновић, а краљ је мандат поверио Велимиру Вукићевићу (1871–1930) као представнику краткотрајне и бизарне коалиције Народне радикалне странке и једне фракције демократске странке. У таквом контексту византолошки конгрес, а посебно пажљиво инсценирана церемонија његовог отварања и краљевске визитације, добијали су на великој симболичкој тежини.

Визуелни идентитет свечане дворане у којој се скуп одигравао био је при томе од кључног значаја. Читав фронтални зид, испред кога је била постављена говорничка катедра, био је прекривен пурпурном чојом као одговарајућом подлогом на којој се налазио низ фотографских репродукција фресака са приказима различитих историјских личности из средњовековне Србије. Неколико извода из дневних новина може добро послужити у сврху прецизног описа ове визуелне инсценације (сл. 3, 4, 5):

На великом, црвеном чојом обложеном паравану, постављеном изнад председничке естраде, налазиле су се копије неких од наших најлепше израђених фреска [...]. Централно место заузимала је копија чувене фреске цара Душана из манастира у Леснову [...]. Том фреском је сачуван аутентичан лик нашег великог владара из XIV века. Ниже ње стављене су једна поред друге фреске: деспота Оливера (манастир Лесново), Немање и св. Саве (манастир Лесново), Марка и Вукашина (манастир Псача), краља Владислава (манастир Милешева), св. Саве (Милешева) и деспотице Ливерине – краљице Марије Ане Палеологове (Лесново) (Аноним. *Правда* 12. 4. 1927).

На једном подијуму застртом црвеним застиркама као византијским пурпуром постављено је пет фотеља: за краља, председника владе и највишег представника цркве. [...] Десно од краља сео је патријарх са белом



Сл. 3. Насловна страна дневних новина *Правда* 12. 4. 1927.

камилавком, а до њега надбискуп Родић у сивом. Лево од краља био је председник владе г. Никола Узуновић. [...] Изванредан утисак чинио је зид изнад катедре. [...] Преко црвених тканина биле су обешене копије фресака цара Душана (самог), цара Душана и царице Јелене, деспота Оливера, деспотице Марије Ливерине, св. Симеона и св. Саве из Леснова, цара Уроша и краља Вукашина из Псаче; краља Владислава са Богородицом и св. Саве из Милешеве (Аноним. *Време* 12. 4. 1927).

И други наводи сведоче да је „[ц]ела страна зида иза дугачке катедре” била покривена „чоханим застором вишњеве боје”, док је на „самом врху застора била [...] фреска цара Душана. Испод њега Немања и св. Сава” (Аноним. *Полиџика* 12. 4. 1927).

Поставља се питање на који је начин требало разумети овај конструисани визуелни мизансцен. Да ли је у питању била само пригодна репрезентација историјских личности постављена у сврху сведочења о темељној византинизацији Србије у средњем веку? Или се радило о демонстрацији величине и супериорности „националне византијске” уметности која је одговарала карактеру самог конгреса? Заправо, инсценација је говорила много више од тога, прецизно одражавајући визуелним језиком већ утемељену, препознатљиву идеолошку структуру која је у потпуности кореспондирала са Мијеовом реторичком фигуром о владарском паралелизму. Наиме, порфирни застор, као својеврсна колористичка интерпретација идеје византијског континуитета, смештао је читав догађај под окриље империјалног идентитета, суптилно али убедљиво отварајући визуру на идеје о византијско-српској сукцесији. У исти мах, порфирно позађе уоквиривало је и југословенског суверена, који је заузимао централну позицију овог ефемерног спектакла и кога су центрирали сви поздравни говори – не само славног француског византолога или, на пример, контроверзног Мишела Д’Ербињија, миланског надбискупа и генералног консултанта Института за оријенталне студије у Ватикану,<sup>3</sup> и не само говор Николае Јорге, већ и председника

<sup>3</sup> Мишел Д’Ербињи је био познат као ватрени заговорник католизације православног Истока и јачања Унијатске цркве.



Сл. 4. Насловна страна дневних новина *Полиџика* 12. 4. 1927.



Сл. 5. Насловна страна дневних новина *Време* 12. 4. 1927.

конгреса Јована Радонића (1873–1953), који је указао на пословичну пажњу краља Александра према студијама „византијске науке” (Аноним. *Правда* 12. 4. 1927).

У време одржавања византолошког конгреса идеја о цару Душану као наследнику и настављачу византијских традиција већ је постала опште место историјске имагинације. На пример, тада је објављена популарна историјска монографија Владимира Николића о цару Душану, у којој је аутор тврдио да је данашњица „продужење наше прошлости” (НИКОЛИЋ 1927: XVI), потврдивши националне фантазије о обнови средњовековног царства, о Србима као јединим правим наследницима Византије, као и значај Душановог политичког наслеђа за нови поредак на Балкану „у коме би Србија имала вођство” (НИКОЛИЋ 1927: 145). У извесној мери, биле су то идеје са којима је и академска историографија веома вешто кокетирала, чак и након престанка доминације тзв. романтичарске школе која је обележила претходну генерацију српских историчара. Оно што је читав низ научника, почев од Пантелије (Панте) Срећковића 1880-их година па све до Станоја Станојевића или Владимира Ћоровића 1920-их и 1930-их година утврдила као неупитну историјску истину, наиме присуство националног наслеђа као баштине „српско-византијске државе” и идентитет самог Стефана Душана као „српско-византијског цара” (СТАНОЈЕВИЋ 1922: 13, 16), суптилно је визуелизовано у великој универзитетској дворани тог априлског јутра 1927. године – иако је највећи број саопштења на скупу био дистанциран од такве запаљиве реторике. Упркос томе, историографске тезе о Стефану Душану као владару земље у којој је доминирао национални „српски елемент” као „носилац целокупног државног живота” (СТАНОЈЕВИЋ 1922: 13) визуелизоване су на пурпурном зиду на коме портретни ансамбл српских великаша није следио хронолошки поредак или уобичајени систем репрезентације националне историје који почиње са Стефаном Немањом као зачетником златног доба нације. Најпроминентније место у конгресној дворани, и по физичкој величини, позицији у простору, као и по значењу, било је резервисано за репродукцију Душановог владарског портрета са фреске у цркви Св. арханђела Михаила и пустиножитеља Гаврила у Леснову (1349), композицију на којој, као што је познато, лик цара Душана нарушава уобичајени систем хијерархијског димензионисања будући да је представљен већим и од самог Христа. На сличан начин, Душанов портрет је у новом семиотичком контексту универзитетске дворане заузео исти степен проминентности, реферишући својим симболичким статусом – који је већ био потпуно канонизован унутар српског националног имагинаријума – на идеолошки принцип супремације (сл. 6).

Слављење највећег српског владара, чија се митологизација као националног хероја континуално одвијала од средине XIX века, било је тада на свом врхунцу. Управо су 1926–1927. године започете припреме за археолошко откопавање Душанове задужбине под руководством Радослава Грујића (1878–1955), ишчезле манастирске целине Св. арханђела код Призрена која је, следећи значај свог ктитора, и поглавито стога што је фигурисала као рушевина, задобила посебан статус политичког, естетског и културног артефакта. Међутим, представа суверена који влада различитим народима и огромним простором који је далеко превазилазио српске „националне” границе у средњем веку, истовремено је означавала зенит и надир српске националне идеје, будући да је ширење Душанове државе остварено на рачун онога што су историчари, почев од Константина



Сл. 6. Портрет цара Стефана Душана у цркви у Леснову, 1349. Фреска. (Lazar Trifunović, *Jugoslavija: umetnički spomenici od praistorije do danas*. Beograd: Jugoslovenska knjiga, 1988)

чивала и битну разлику између двају владара имала је дугу традицију, не само као општи идеолошки топос – подједнако везан за династије Обреновић и Карађорђевић, као „обновитеље” Душановог царства (Врбавац 1899; Макуљевић 2006: 54–55; 2007: 14–28) – већ као цицероновски реторички троп „понављања прошлости” и њеног еволуирања у времену садашњем у један савршенији облик власти (Игњатовић 2016: 218–221). Надахнути говор Габријела Мијеа, који је свакако морао осетити магнетску привлачност ове паралеле и много пре одржавања конгреса, изговорен испред два владара симболички и фактички повезана византијским пурпуром, понудио је вербални реторички кључ за читање читавог визуелног перформатива пригодно уобличеног да свечано обележи почетак београдског византолошког конгреса. Стога је порфирно позађе у универзитетској сали било савршен значењски оквир осмишљеног паралелизма између два владара, који је представљао визуелно-перформативни сажетак прослављања присутног југословенског суверена, краља Александра I Карађорђевића, који је окончао недовршени историјски процес и тако кориговао грешке свог претходника.

Лиречека (1854–1918) и Стојана Новаковића (1842–1915) који су критиковали „византијску мегаломанију” позних Немањића, називали „национални принцип”. Управо је у тој двострукој визури Душанова представа на пурпуном зиду постала делатни идеолошки инструмент, кроз који су наведене Мијеове речи о повратку славних Душанових дана отварале простор за перцепцију нове српске државе у којој је коригован недостатак пређашње, али која је задржала империјални статус и супремацију Срба. На тај начин суптилно је предочен криптични, али делатни принцип власти у новој држави, у којој је не само остварена супремација, већ и коначно достигнута националистичка конгруенција српских етничких и политичких граница.

Структурална и аналогичка паралела између живота и мисије „националних краљева” Душана и Александра имплицитно је потврђивала двоструки генеративни националистички мит – о византијско-српској сукцесији, као и о континуитету средњовековне и модерне државе Срба. Међутим, визуелизација историјске паралеле која је укљу-



Међутим, тог 11. априла 1927. године, лесновска фреска на београдском порфирном позађу имала је и једну специфичну и веома прецизну улогу, послуживши као инструмент темпоралне интервенције који је повезивао прошлост, садашњост и будућност нације у јединствен вредносни континуум. Основна порука читаве инсценације није се, наиме, односила само на идеолошки и политички статус југословенског суверена, већ на оно политичко тело које му је давало суверенитет. О томе су сведочили не само поздравни говори и уводна излагања, визуелно и реторички центрирана двома владарским персонама, већ и знатан део излагања у конгресним научним секцијама. У модерном, посттеолошком животу корпорално-политичке концепције монархистичке власти политичко тело владара заправо је заступало нов облик суверенитета, односно нацију као заједницу грађана. И у предмодерно доба политичка моћ концепта суверенове власти подупирана је медијским конструкцијама и дуплицирањем политичког тела владара (KANTOROWICZ 1997; BRATSIĆ 2016: 33–37), што је доцније настављено кроз симболичко конструисање нације као субјекта суверенитета кроз перформативне и текстуалне праксе. У том смислу се и перформанс церемонијалног отварања византолошког конгреса у Београду може разумети у светлу конструкције националног монарха као оличења принципа трансформације два краљева тела у два тела нације (FUČO 1997: 30; YASK 2003: 33–35; SANTNER 2011: 3–32). У истој представи, видљивост корпоралног тела нације била је уочљива и у структури церемонијала који је заокружен присуством представника световне и духовне власти (који су реферисали на две највеће религије у земљи), симболизованих у физички присутној фигури монарха окруженог патријархом Димитријем Павловићем (1920–1930) и београдским надбискупом Рафаелом Родићем (1924–1936). Таква структура утврђена је још на Првом византолошком конгресу у Букурешту који је отворио престолонаследник Карол уз чланове владе (GRANIĆ 1924: 79) и која ће се у скромнијем облику поновити на Четвртм византолошком конгресу у Софији, када уз краља Бориса III није било представника Бугарске егзархије која је у то време имала посве проблематичан статус (Аноним 10. 9. 1934). Међутим, од највеће је важности посматрање наведеног владарског паралелизма кроз слику трећег, семиотичког тела владоца као система визуелних представа (MARIN 1988; DERRIDA 2009: 276–304). Наиме, лесновски портрет на пурпурном позађу заправо је фигурисао као треће тело власти, као семиотички, односно медијски производ његовог другог, политичког тела транслираног у присутно политичко тело југословенског суверена. Порука императорског портрета у универзитетској сали, који приказује Стефана Душана са византинизирајућим царским инсигнијама, у семиотичкој релацији са византијским пурпуром, била је да визуелно уобличи деликатну идеју идеолошке сукцесије и трансформације од византијског, и српско-византијског, до националног, центрирајући неупитност нације као трајног историјског субјекта.<sup>4</sup> Присутна кроз своје „треће тело”, нација је обитавала међу конгресистима и након свечане церемоније, остајући да стоји на врху порфирног зида не само до краја византолошког конгреса, већ и након њега, урезана у националној имагинацији.

<sup>4</sup> На сличан начин је и нови краљевски дворца као официјелно седиште југословенског монарха на Дедињу, који је управо у том тренутку био у жеку изградње, представљао саставни део владареве јавне слике у којој семиотички трансфер ка специфично националном идиому није подразумевао нестанак империјалног подтекста (IGNJATOVIĆ 2007: 179–192).

Заправо, доминација националног детерминизма, не само као владајуће парадигме у хуманистичким наукама (МАКУЉЕВИЋ 2006: 39–50), већ одраза врховног политичког суверенитета, прожимала је готово сваки аспект конгреса, укључујући његову медијску презентацију, где су се тезе о српској сукцесији и византијском наслеђу укрштале са перцепцијом савремених збивања као неодвојиво везаним за прошлост. Византијски пурпур имао је стога задатак да постане не пуки историцистички декор научног конгреса који банално реферише на империјалну симболику, већ да послужи као катализатор релације двоструке темпоралности нације – најпре, кроз посезање у конструисане историјске наративе као објашњење за континуитет између прошлости и садашњости и, с друге стране, опцртавање прошлости визијом замишљене будућности која је, парадоксално, претходну релацију дискредитовала. О томе сведоче речи које су одјекивале у јавном простору, преношене каналом јавних гласила, о краљу „ослободитељу и ујединитељу” који је коначно испунио „Сјајни сан Срба, који су се спремали да створе велико југословенско царство, за време владе цара Душана [који] иако није успео да дође до стварности, задао је смртан ударац Византијском царству” (Аноним 14. 4. 1927). Тако је нови Душан, предестиниран да обнови „српско-византијску” државу свог претходника, заправо кориговао његове погрешке и, на изванредан начин, тријумфовао над прошлошћу. Византијски је пурпур заправо уоквиравао Александра I Карађорђевића као идеалног владара који је нацију увео у обновљено златно доба, коначно заокруживши етничке границе Срба у једну политичку целину – што нити једном од његових претеча није пошло за руком. Ново „југословенско царство” остварило је принцип српске националне конгруенције – макар и по цену идеолошке метаморфозе великосрпске идеје у југословенски национализам – а нови Душан учинио је оно што му је у завет оставио његов велики предак: не само освету Косова, и не само повратак нације на поприште европске историје, већ и нацију уједињену под новим-старим империјалним скиптром. Заправо, савремени политички контекст коначно је одредио владарски паралелизам као квалитативну транзицију, при чему је континуитет царског пурпура од византијских василевса, преко цара Душана као њиховог настављача, до краља Александра I Карађорђевића као симболичког обновитеља царства служио као својеврстан визуелни наратив о сукцесији и праву српске нације на империјални идентитет. Све ове инстанце означавале су паралелизам као квалитативну транзицију, потврђујући идеју о супериорности садашњости над прошлошћу,<sup>5</sup> као својеврсну епистемолошку структуру која је стајала у самим основама конструкције српске националне историје тог времена.

## ЛИТЕРАТУРА

- АНАСТАСИЈЕВИЋ, Д. Н. „Др. Карло Крумбахер.” *Српски књижевни гласник* (ANASTASIJEVIĆ, D. N. „Dr. Karlo Krumbacher.” *Srpski književni glasnik*) XXIII, 12 (1909): 957–960.
- Аноним. „Византолошки конгрес поздравља нашег краља.” *Правда* (ANONIM. „Vizantološki kongres pozdravlja našeg kralja.” *Pravda*) 12. 4. 1927.
- Аноним. „Свечано отварање византолошког конгреса.” *Политика* (ANONIM. „Svečano otvaranje vizantološkog kongresa.” *Politika*) 12. 4. 1927.

<sup>5</sup> О премиси о супериорности садашњости над прошлошћу у модерној историографији вид.: WHITE 2010: 318–339; TOSH 2015: 18. О истој премиси као једној од базичних вредности модерног доба вид.: JAMESON 2002.

- АНОНИМ. „Јуче је у краљевом присуству отворен конгрес византолога у Београду.” *Време* (АНОНИМ. „Јуче је у краљевом присуству отворен конгрес византолога у Београду.” *Време*) 12. 4. 1927.
- АНОНИМ. „Други дан византолошког конгреса.” *Политика* (АНОНИМ. „Други дан византолошког конгреса.” *Politika*) 14. 4. 1927.
- АНОНИМ. „Византолози на Косову.” *Политика* (АНОНИМ. „Vizantolozi na Kosovu.” *Politika*) 20. 4. 1927.
- АНОНИМ. „Н. В. Краљ присуствовао отварању конгреса византолога у Софији.” *Време* (АНОНИМ. „Nj. V. Kralj prisustvoваo otvaranju kongresa vizantologa u Sofiji.” *Vreme*) 10. 9. 1934.
- BRATSKIS, Peter. *Everyday Life and the State*. London: Routledge, 2016.
- BRÉNIER, L. “Le premier congrès international des Etudes Byzantines à Bucarest.” *Byzantion* 1 (1924): 735–744.
- WHITE, Hayden. “Guilty of History? The *longue durée* of Paul Ricoeur.” U: *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature and Theory, 1957–2007*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010, 318–339.
- ВРБАВАЦ, Ђура. *Немањићи и Обреновићи или ујоређење два светла периода у нашој прошлости*. Крагујевац: Штампарија Ст. Х. Поповића (УРВАВАЦ, Ђура. *Nemanjići i Obrenovići ili upoređenje dva svetla perioda u našoj prošlosti*. Крагујевац: Штампарија Ст. Х. Поповића), 1899.
- GRANIĆ, Dr. Branko. „Prvi međunarodni kongres predstavnika vizantistih studija u Bukureštu.” *Narodna starina* 7, 8 (1924): 78–80.
- GRÉGOIRE, Henri. “Le Congrès de Sofia.” *Byzantion* 10 (1935): 259–281.
- DERRIDA, Jacques. *The Beast and the Sovereign*. Vol. I. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- DIÉHL, Charles. “Impressions de Roumanie.” *Revue des Deux Mondes* 15. 6. 1924: 832–846.
- IGNJATOVIĆ, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.
- IGNJATOVIĆ, Aleksandar. *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu: arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1878–1941*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet – Orion art, 2016.
- IGNJATOVIĆ, Aleksandar. “Byzantiums Apt Inheritors: Serbian Historiography, Nation Building and Imperial Imagination, 1882–1941.” *Slavonic and East European Review* 94, 1 (2016a): 57–92.
- YACK, Bernard. “Nationalism, Popular Sovereignty, and the Liberal Democratic State.” U: *The Nation State in Question*. T. V. Paul et al. (eds). Princeton: Princeton University Press, 2003: 29–50.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*. Београд: Грађевинска књига (КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX – sredina XX veka)*. Београд: Грађевинска књига), 1997.
- CAMERON, Averil. “The Use and Abuse of Byzantium: An Essay of Reception.” U: *Changing Cultures in Early Byzantium*. Aldershot: Ashgate, 1996, 3–31.
- CAMERON, Averil. *Byzantine Matters*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies: The Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1997 [1957].
- KOSELECK, Reinhart. *Future's Past: On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press, 2004, 255–275.
- МАКСИМОВИЋ, Љубомир. „Развој византологије.” У: *Универзитет у Београду 1838–1988. Зборник радова*. Београд: Универзитет у Београду – Савремена администрација (МАКСИМОВИЋ, Љубомир. „Razvoj vizantologije.” U: *Univerzitet u Beogradu 1838–1988. Zbornik radova*. Београд: Универзитет у Београду – Савремена администрација), 1988, 655–671.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Умјетносћ и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku: sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства), 2006.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Црквена умјетносћ у Краљевини Србији*. Београд: Филозофски факултет (МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Crkvena umetnost u Kraljevini Srbiji*. Београд: Филозофски факултет), 2007.
- MARIN, Louis. *Portrait of the King*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- MAUFROY, Sandrine. “Les premiers congrès internationaux des études byzantines: entre nationalisme scientifique et construction – 240. internationale d’une discipline.” *Revue germanique internationale* 12 (2010): 229.
- MISHKOVA, Diana. “The Afterlife of a Commonwealth: Narratives of Byzantium in the National Historiographies of Greece, Bulgaria, Serbia and Romania.” U: *Entangled Histories of the Balkans: Shared Pasts, Disputed Legacies*. Vol. III. Diana Mishkova et al. (eds). Leiden: Brill, 2015, 118–272.
- НИКОЛИЋ, Владимир. *Istorija cara Stevana Dušana*. Београд: Народна просвета, 1927.

- NYSTAZOPOULOU-PÉLÉKIDOU, Marie. "L'Histoire des Congrès Internationaux des Études Byzantines." *Byzantina Symmeikta* 18 (2008): 11–34.
- PANTELIĆ, Bratislav. "Nationalism and Architecture: The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications." *Journal of the Society of Architectural Historians* 56, 1 (1997): 16–41.
- PIRIVATRIĆ, Srđan. "A Case Study in the Emergence of Byzantine Studies: Serbia in the Nineteenth and Twentieth Centuries." U: *The Byzantine World*. Paul Stephenson (ed). London: Routledge, 2010, 481–490.
- ПРОКИЋ, Б. А. „Византијске историјске студије у Француској.” *Дело* (ПРОКИЋ, В. А. „Vizantijske istorijske studije u Francuskoj.” *Delo* 8, 27 (1903): 56–67.
- РАДОВАНОВИЋ, М. „Византолошки конгрес у Београду.” *Политика* (РАДОВАНОВИЋ, М. „Vizantološki kongres u Beogradu.” *Politika*) 11. 4. 1927.
- РАДОЈЧИЋ, Никола. „Карло Крумбахер.” *Летопис Матиче српске* (РАДОЈЧИЋ, Nikola. „Karlo Krumbaher.” *Letopis Matice srpske*) 262 (1919): 73–78.
- SANTNER, Eric L. *The Royal Remains: The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- SMITH, Anthony D. "Golden Ages: The Uses of History." U: *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell, 2007, 191–200.
- TOSH, John. *In Pursuit of History: Aims, Methods and New Directions in the Study of History*. London: Routledge, 2015.
- СТАНОЈЕВИЋ, Станоје. *Цар Душан*. Београд: Напредак (СТАНОЈЕВИЋ, Stanoje. *Car Dušan*. Београд: Napredak), 1922.
- FODAS, Florina. "Le Premier Congrès International d'Études Byzantines." *Études Byzantines et Post-Byzantines* 5 (2006): 511–513.
- FUKO, Mišel. *Nadzirati i kažnjavati*. Sremski Karlovci: Svetovi, 1997.
- HARTOG, François. *Regimes d'historicite: presentisme et experience du temps*. Paris: Editions du Seuil, 2003.
- JAMESON, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London: Verso, 2002.

Aleksandar M. Ignjatović

IN FRONT OF THE BYZANTINE PURPLE: VISUALIZATION  
OF THE NATION AT THE 2<sup>nd</sup> INTERNATIONAL CONGRESS  
OF BYZANTINE STUDIES IN BELGRADE IN 1927

Summary

Despite the development of Byzantine studies in the early twentieth-century Balkans, the complex historical status and ideological relevance of Byzantium remained in both historiography and political culture. This was particularly evident at the International Congresses of Byzantine Studies spectacularly hosted by the Balkan capitals in the interwar period. This article discusses the ideological and political aspects of the second congress held in Belgrade in 1927, expressed in the visual staging of the opening ceremony. The text acknowledges that a dual ideological structure of the cultural and political continuity of Byzantium in medieval Serbia and, on the other hand, of a modern Yugoslav afterlife of the “Serbo-Byzantine” Empire, was a conceptual framework not only of the congress itself and its public presentation, but also of the historical imagination in Serbia at the beginning of the XX century.

Keywords: Byzantine Studies, historiography, nationalism, national identity, the Kingdom of Yugoslavia.

\* Уредништво је примило рад 8. II 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.

ТАДИЈА Б. СТЕФАНОВИЋ  
Факултет савремених уметности у Београду\*  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## Монуменално и монументализам у архитектури међуратног Београда

**САЖЕТАК:** У овом раду размотрена је естетика монументалног и монументалистичког у архитектури међуратног Београда. Многобројни монументални објекти који су реализовани у овом периоду потврдили су високе естетичке домете монументализма у престоничкој архитектури. Своје најуспелије примере монументализам је показао архитектуром јавних државних здања, у академском и модернистичком стилском формату, али је имао и декадентну црту, која је била испољена кроз тоталитарне градитељске програме. Монументализам је био прожет националним, политичким, идеолошким и симболичким значењима која су творила специфичност градитељске културе међуратног Београда.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Архитектура, монументално, монументализам, међуратно, Београд.

Монуменално и монументализам најчешће се схватају као синоними и поистовећују са пренаглашеним габаритима архитектонских остварења. Ове појаве имају заједничке именитеље који су их суштински повезали и довели у узрочну везу, али их деле и фундаменталне разлике. Иако је монументално у основи монументализма, структура ове појаве у архитектури је знатно слојевитија и комплекснија. Монументално упућује на уметнички карактер дела и његову естетику, државни укус и политичке смернице које су профилисале друштвену улогу ове архитектуре. То је такође карактерисало и представљачку праксу монументализма, који је био екстремна форма монументалног израза. Монументализам се у архитектури манифестовао монолитним формама и поретком, па је у зависности од примене имао мање или више изражене идеолошке тонове, у распону од слободних, ауторских, до тоталитарних интерпретација. Ова архитектура фокус је ставила на принцип колективне припадности и друштвену улогу, на монументалност и монументализам који су материјализовани у естетици државних јавних грађевина. Различитост примене и манифестованости, стилски плурализам,

---

\* t.stefanovic@yahoo.com

политичке и идеолошке константе били су главне карактеристике монументалности и монументализма у престоничкој архитектури између два светска рата.

У архитектури међуратног Београда, која је обухватила временски кратак али делом изузетно богат градитељски период, монументално и монументализам били су упечатљива појава. Карактеристична, али недовољно изучена и призната, ова архитектура је сматрана формалистичком, извештаченом и крајње декадентном творевином, експонентом тоталитарних режима, због чега су у историографији изостала њена темељнија тумачења (Маневић 1984: 293–308; Кадилјевић 1998–1999: 256–257; Кадилјевић 2005: 44–47; Стефановић 2014: 41–49). Монументална архитектура дала је упечатљиве примере који доприносе обухватнијем сагледавању главних токова и еволуције естетике београдских јавних здања између два светска рата. Један од разлога је то што монументализам није био аутономна стилска појава, није био ни покрет, ни правац у архитектури, а опет је у великој мери обележио њене развојне токове. Као градитељска појава која је била испољена у постојећим стилским форматима, монументализам је допринео реализацији капиталних престоничких дела. Он је нагласио најбоље од сваког покрета, стила или правца у београдској међуратној архитектури, будући да је у крупним потезима омогућио развој и реализацију значајних градитељских идеја. Позитивна страна монументалног израза била је у афирмативном утицају на ауторски приступ из којег су произашла најзначајнија остварења београдске међуратне архитектуре, која су прославила чувене домаће неимаре овог доба. Негативне појаве садржане су у деградацију изворне идеје монументалности, па је аутентично и ауторско нестало у сферама политичког тоталитета, из кога је произашла архитектура која је тежњу ка монументалном материјализовала апсурдним хипермонументалним формама.

Градитељски развој српске престонице између два светска рата текао је по угледу на европске узор. Испољен у различитим облицима, развијен на идеолошким основама које нису имале стабилан и предвидив ток, иако обележен сталним трагањима и стилским плурализмом, београдски архитектонски монументализам изградио је препознатљив идентитет, који је кроз еволуцију градитељских естетика препознат у способности домаћих градитеља да у монументалном формату одговоре изазовима свога времена. У том смислу, архитектура монументализма је своју потврду имала у просвећености, савремености и отворености београдског друштва, које је први пут осећало и пратило европске културне токове.

Развој монументализма у престоничкој архитектури инициран је потребом државних институција за новим објектима. Сва нова државна јавна здања имала су монументалну форму, чиме су симболично показала снагу институције, моћ и просперитет државе и њене владајуће елите. Естетика јавних државних здања мењала се у зависности од друштвене, уметничке и политичке климе, односно према специфичним карактеристикама међуратног доба и променама које је оно донело у широј перспективи европског културног и уметничког простора.

Тако је за непуне две деценије монументализам у београдској архитектури прешао пут од академизма, преко ауторског и строгог модернизма, до решења у којима су прожети до тада поларизовани академски и модернистички принципи пројектовања. Док се поимање стилског израза мењало, оно што је остало темељни принцип била је изразита

тежња да се представљачки механизми монументализма у архитектури повежу монументалним градитељским нитима које су сижејно прожеле његове естетске и идеолошке градивне елементе.

### МОНУМЕНТАЛИЗАМ У ЕРИ ИСТОРИЗМА

Архитектуром јавних здања током треће деценије прошлог века историзам је дао оквир у коме је монументални израз постао њено карактеристично обележје. Испољен у корпусу академски обликованих јавних здања, монументализам се нашао у служби неформалне промоције државног стила, тако што је смело истицао и наглашавао базичне постулате ове архитектуре. Доминирала је линија академског монументализма руског класичног типа (КАДИЛЕВИЋ 1997: 228), али је било и примера слободније схваћене неокласицистичке линије академизма, па и недовољно јасне академске морфологије.

Глорификовани су држава, монархистички поредак, економски просперитет, полет и виталитет нације, али је такође била испољена извесна тежња ка контроли друштвених токова. Осим тога, монументализам је архитектуром афирмативно утицао на стратегије изградње нове југословенске културе, која је универзалним језиком академизма требало да повуче паралеле између европских престоница и српске престонице. Стога је монументализам вишеструко послужио изградњи идентитета међуратне архитектуре београдских јавних здања.

Градитељски манир српских и руских неимара који су радили у овом периоду остао је трајно забележен на многим престоничким здањима. По пројекту арх. Драгутина Ђорђевића и Николе Несторовића подигнута је зграда Универзитетске библиотеке (1921–1926), изузетно репрезентативан пример монументалног градитељства у београдској архитектури међуратног доба (НЕСТОРОВИЋ 1973: 342–344; КАДИЛЕВИЋ 2005: 354–355; МИХАЛЛОВ 2009) (сл. 1). Неокласицистичке црте здања развијене су симетрично око централног pročеља са монолитним стубовима, пиластрима и забатно завршеним кровним сегментом попречног фронта. Раскошна пластична декорација употпуњава класицистичку физиономију здања. Своју монументалну изражајност, зграда дугује складним пропорцијским односима и изразито репрезентативним градитељским наративима неокласицистичког карактера. Подигнута на уличном потезу Булевара краља Александра, са зградом Техничког факултета и Државног архива у непосредној близини, она твори истакнуту истористичку целину.

Тежња ка монументализацији јавних објеката огледа се и у архитектури зграде Техничког факултета (1925–1931), делу арх. Бранка Таназевића и Николе Несторовића (ЛЕКО 1926: 65–66; КАДИЛЕВИЋ 2005: 355–356; ГАЗИБАРА-ИБРАЛТЕР 2006: 69–85). Слојеви неоренесансе читавају се у структури хоризонтално



Сл. 1. Зграда Универзитетске библиотеке у Београду

развијених фасадних платана са ритмично распоређеним прозорским отворима. Нагла- сак је стављен на средишњу улазну партију са колонадом стубова и забатним завршеци- ма са рељефима и алегоријском фасадном скулптуром. Реализована као слободностојећи објекат изразите хоризонталне подужности, импозантних размера, зграда Техничког факултета јединствен је урбани маркер, грађевина чија се монументалност огледа пре свега у њеној просторности, којом се посебно истиче у свом урбаном амбијенту.

У изградњу монументалне физиономије међуратне београдске архитектуре активно су били укључени и руски емигранти, који су својим искуствима пренели специфичну црту руског монументалног израза академског типа. Посебно се истакао реномирани ру- ски градитељ Николај Краснов, који је аутор монументалног здања Државног архива у Београду (1925–1928) (КАДИЈЕВИЋ 1997: 231–232) (сл. 2). Академске традиције са ремини- сценцијама на руски ампир овде су дошле до нарочитог изражаја. Симетрична поставка здања са строгим хоризонталном композицијом која обликује подужно тело главне фа- саде има пажљиво издвојену улазну партију, из чије масивне камене структуре са четири строга стуба и богато декорисане ентаблатуре снажно извире свечана монументалност овог здања.



Сл. 2. Зграда Државног архива у Београду



Сл. 3. Зграде Министарства финансија и Министарства шума и руда у Београду

По Красновљевом пројекту сагра- ђена су изразито монументална здања Министарства финансија и Министар- ства шума и руда (1926–1928, дограђене 1938), која маркирају угао Улица кнеза Милоша и Немањине (КАДИЈЕВИЋ 1997: 228–232) (сл. 3). Камена структура оба здања, рустикалност и класични ред фор- мулисали су архитектуру строгих црта и масивних волумена, одакле је потекла изразита монументалност овог здања. Монолитни прислоњени стубови, еле- менти неокласицистичке архитектуре са богатим пластичним програмом и фасадном скулптуром који су распоре- ђени дуж дефинисаних хоризонталних зона, творе строги, одмерени израз ко- ји је поставио изражајне стандарде у архитектури академизма међуратног Београда. Посебно наглашени угаони сегменти завршени су пажљиво обли- кованим кулама које ефектно дефини- шу форму угла, маркирају и пресецају подужне волумене који се пружају дуж уличних потеза. Монументалност ових здања осећа се у судару форми развије- них на углу две важне улице, и у њихо-



вој просторној оријентисаности, са једнаком заступљеношћу обе уличне стране. Осим тога, важно је истаћи да се њихова монументалност такође запажа и у специфичном просторном односу, који је пажљиво простудиран тако да свако здање појачава и истиче репрезентативност оног другог.

Ову градитељску логику следили су и руски арх. Василиј Баумгартен и Иван Рик, аутори зграде Генералштаба (Кадиљевић 1998–1999: 233), која је 1928. саграђена у Улици кнеза Милоша, у непосредној близини поменутих Красновљевих остварења (сл. 4). Академски ред је успостављен тако што су градитељски елементи којима је формулисана њена естетика кроз спратне зоне дали згради строг класичан тон. Монументалност ове грађевине препознаје се у масивности и габаритности самог објекта, у монументалним потезима њеног градитеља које је успео успешно истаћи у постојећем градитељском фонду. Заједно са зградама Владе и Министарства шума и руда, она формира трио габаритних монументалних здања која су трајно изменила архитектонски идентитет српске престонице.

Још један важан пример српског међуратног монументализма је и зграда Министарства саобраћаја у Немањиној која је изграђена између 1927. и 1931. по пројекту арх. Светозара Јовановића (МАНЕВИЋ 1972: 18; Кадиљевић 2005: 362) (сл. 5). Строги академски ред и неокласицистички стилски миље са стубовима, забатима и мотивом куле наглашавају монументални ред овог здања. Тежило се логичном распореду архитектонских елемената кроз спратне зоне, чиме се провлачила идеја о постојаности класичног укуса, пласирана у раскошној монументалној форми овог здања. То је с друге стране имало своја формална ограничења која су узроковала недостатак ауторске компоненте. Међутим, реализовано је дело које својом монументалном силуетом суверено доминира урбаним пејзажем савског приобаља.

Недалеко од зграде Техничког факултета налази се Студентски дом краља Александра (1926–1928) који је подигнут по пројекту руског архитекта емигранта Георгија Ковалевског (МАНДАНОВИЋ 2016: 327). Руски неимари су у



Сл. 4. Зграда Генералштаба у Београду



Сл. 5. Зграда Министарства саобраћаја у Београду

великој мери остали верни академској градитељској традицији, па ово дело представља закаснили пример међуратног академизма, где се карактеристичне „одлике руског академизма огледају ... у потенцирању монументалности” (Кадилевић 2005: 353). Подигнута у Парку Тирила и Методија, на међи парка, Булевара краља Александра и Улице краљице Марије зграда се истиче као један од монументалних репера овог урбаног простора. Сведеним језиком архитектуре, који је дискретно допуњен елементима неокласицистичке пластике, са прислоњеним неојонским стубовима, подеоним венцима и фасадном скулптуром, зграда је ефектно укључена у монументалистичку целину горњег потеза Улице краља Александра.



Сл. 6. Зграда Пољопривредно-шумарског факултета у Земуну

Последњи истористички концепциван објекат који је реализован у монументалном формату била је зграда Пољопривредно-шумарског факултета у Земуну, саграђена 1932. у време када је модернизам већ увелико доминирао у архитектури српске и југословенске престонице (сл. 6). Зграда је у време подизања била један од најпросторнијих београдских просветних објеката. Амбициозно замишљена, реализована је применом неокласичних и неоренесансних елемената који су садржани у композицији фасадних платана, са неојонским пиластрима, забатним завршецима средишње и угаоних партија и алегор

ријском скулптуром. Монументалност извире из масивног тела зграде које згуснутим распоредом архитектонских елемената твори згуснуту морфологију целине, која се наметнула у урбаном амбијенту историјске целине Земунa.

Подизање ове зграде симболично је означило и коначни залазак академске архитектуре, која се у чистом облику више није манифестовала у београдској архитектури. Ова архитектура није нестала нечујно, неприметно, већ у монументалном формату какав је остварен у архитектури ове зграде. Академизам је, осим што је био доминантан стил у престоничкој архитектури, био и својеврсни друштвени феномен, део културне парадигме међуратног Београда, која је у време историјског распона академизма представљала оне прогресивне друштвене токове где су се естетско и друштвенополитичко дубоко прожимали и сугерисали на полетност, снагу и виталитет једног друштва, остављајући за собом аутентично, монументално градитељско наслеђе.

## МОНУМЕНТАЛИЗАМ У ЕРИ МОДЕРНИЗМА

Крајем треће деценије историјски стилови и национална поетика постепено су ишчезавали из архитектуре међуратног Београда, а њихово место преузео је модернизам. Своје главне примере монументализам је дао управо у деценији модернизма, током

четврте деценије прошлог века, када су пројектована и подигнута нека од највећих ремек-дела српске и београдске међуратне архитектуре. У погледу стила, примењен је модернизам у његовој слободној ауторској интерпретацији, али и строгим униформним облицима тоталитарне естетике. Строгу линију одражавали су и ретки примери модернизованих академских структура, а још увек су актуелни били и касни примери националног стила.

Један од последњих објеката са доминантним обележјима националног стила јесте зграда Поште 2 (1928–1929) арх. Момира Коруновића (Кадилевић 1996: 63–65) (сл. 7). Овај слободностојећи објекат смело је уведен у историјско језгро овог потеза, са зградама главне Железничке станице, Железничког музеја, те здањима Владе и Министарства шума и руда које су у непосредној близини. Експресионистичка форма здања употпуњена је националним репертоаром елемената фасадне пластике, и ефектно је стопљена са масивним волуменима овог здања. Њена отвореност, наративност и симболизам сведоче



Сл. 7. Зграда Поште 2 у Београду

о другом начину примене монументализма, који није глорификовао друштвени поредак, који није био унапред задата норма, о монументализму који је извирао директно из неспутаног ауторског приступа, где језик архитектонског обликовања говори о монументалном формату градитеља и његовог архитектонског израза.

Међутим, прави увод у монументализам модернистичког периода пружио је један други објекат, Завод за осигурање радника (1929–1931), који је подигнут по пројекту арх. Лавослава Хорвата (Кадилевић 2011: 471). Монументална замисао водила је реализацији комплексног слободностојећег објекта умерене елевације. Строга рашчлањеност фасадних платана, издвајање хоризонталних зона са подеоним и кровним венцима, са затвореним унутрашњим двориштима, проистекли су из академских метода пројектовања. Корак ка модернизму учињен је слободном интерпретацијом градитељских елемената, у којој је једнака пажња посвећена главној фасади и осталим фасадама, али и у заобљеним угаоним решењима. Добро простудирана просторна позиција овог здања на почетку Немањине улице и крупни потези у композиционој поставци овог вишеспратног објекта извориште су његове монументалности, уочљиве, али ненаметљиве.

Потпуно другачија идеја монументалности реализована је у архитектури зграде Ратничког дома (1929–1932, дограђена 1938), саграђене по пројекту арх. Јована Јовановића и Живка Пиперског (Игњатовић 2005: 313–332; Стефановић 2014: 203–204; Божовић 2015). Модернистичко је овде прожето романтичарским патосом и пратећим симболичним наративима, својственим војном карактеру објекта. Модерна структура здања постигнута је плошношћу фасадних потеза и увођењем више композиционих мотива. Модерним

језиком, стилизовани су елементи преузети из романтичарско-академског миљеа, који су садржани у угаоној кули и монолитном лучном прочељу које композицији дају два равноправна акцента. У архитектури зграде заступљени су и типични модернистички мотиви, кружни окулуси на бочним крилима. Тежња ка модерном изразу превладала је романтизоване конкурсне предлоге, који нису били по укусу изградње новог идентитета југословенске војске. Очекивано се тежило увођењу симболистичких репера, какав је била кула-сат, симбол нове војне и политичке доктрине која је остварена у специфичним друштвеним околностима (Игњатовић 2005: 327). Монументална црта ове архитектуре била је најпогодније средство исказивања вредносних становишта новог друштвено-политичког поретка који је парламентарну демократију заменио диктатуром, режима чије су прве градитељске амбиције биле показане управо у архитектури овог здања.

На сличним идеолошким позицијама била је заснована и архитектура Министарства социјалне политике и народног здравља (1932), дело арх. Димитрија Лека (Кадијевић 1998–1999: 270). Ни овде се није у потпуности одступило од раније академске праксе, будући да је улични фронт ове зграде компонован у строгом академском маниру, са монолитном колонадом неојонских стубова и фасадном скулптуром. Међутим, на масивним бочним странама осећало се модернистичко ослобађање у тражењу нове монументалне форме јавног објекта. Она је била досегнута у решењу плошних фасадних платана. Зграда је просторно оријентисана тако да својим уздржаним и строгим линијама нагласи доњи потез Улице кнеза Милоша.



Сл. 8. Зграда Француске амбасаде

Пробој модернизма у монументалној архитектури међуратног Београда настављен је у архитектури зграде Амбасаде Француске чија је изградња завршена 1933. по пројекту арх. Анрија Експера (Јовановић 2001: 73–74; Просен 2014: 149) (сл. 8). Масивна степенована структура прилагођена је терену у паду. У централној оси истакнут је овални зидни испуст профилисан прислоњеним стубовима, док је прочелна зона завршена засецањем бочних крила. Белина мермерних фасадних платана opleмењена је елементима ар декоа, којима су у модернистичку структуру здања уведене рељефне и скулптуралне пред-

ставе из француске историје. Подигнута на углу улица Париске и Грачаничке она се суверено наметнула у урбаном амбијенту калемегданског гребена.

Било да се обрађала језиком симбола, естетским или теоријским становиштима, архитектура монументализма одражавала је стање у друштву, културу, менталитет народа, позицију власти, а делимично и опредељење домаћих градитеља и наручилаца. Потпуно ослобађање модернистичког монументалног израза приметно је у делу Драгише Брашована, аутора зграде Ратног ваздухопловства у Земуну (1935) (Кадијевић 1990: 159–162;

Дабижић 2012) (сл. 9) и Државне штампарије у Београду (1935–1938) (Илијевски 2012; Михалов 2016). Монументални обриси земунског здања упућују на један посебан сензибилитет аутора који је био својеврсни виртуоз српске архитектуре, аутора чија се дела одликују препознатљивим градитељским рукописом. Зграда Ратног ваздухопловства специфичан је пример монументализма који је формулисан експресионистичко-модернистичким волуменима. Масивна заобљена крила здања и хоризонтални ток фасадних платана који је прекинут масивним стакленим прамцем, дефинишу наративну симболистичко-експресионистичку целину. Монументалност објекта јасно је потенцирана његовим великим размерама које и висином и површином надмашују целокупни фонд историјског наслеђа Земуна, али и потпуном отвореношћу његове главне фасаде према парку.



Сл. 9. Зграда Ратног ваздухопловства у Земуну

Сличну обликовну логику Брашован је применио и у архитектури зграде Државне штампарије чија монументална форма извире из аутентичног модернистичког обликовања. Специфична локација на којој је изграђен овај објекат није пружала велике могућности монументалног изражавања због просторне ограничености и нагнутости терена, али је Брашован успео то превазићи и остварити дело изразите ауторске архитектуре. Из динамичног односа хоризонталних и вертикалних партија добијена је аутентична угаона зона која је завршена заобљеним стакленим прамцем. Тиме је грађевина добила тражену монументалну црту, која ово здање и данас издваја у урбаној целини савског приобаља.

Милан Злоковић аутор је монументалног београдског здања Дечје клинике (1933–1936) (МАНЕВИЋ 1989: 26–29; ЂУРЂЕВИЋ 1991: 159–160; СТЕФАНОВИЋ 2014: 126–127), ремек-дела српског међуратног модернизма које се одликује експресивним детаљима који су усађени у модернистичке кубусе и плохе који граде масивну монументалну структуру. Градивни елементи функционалистичког обликовања и плошна фасадна платна са нивовима густо распоређених прозорских отвора подвукли су ауторски карактер ове архитектуре, која је представљена у монументалном формату.

Између модерности и закаснелих националних концепција, монументализам је престоничкој архитектури оставио и специфично остварење, зграду Патријаршије (1933–1935), дело арх. Виктора Лукомског (сл. 10). Монументалност је тражена у простирању, масивности и потенцирању централног мотива са патријаршијском капелом и масивним бочним крилима. Реминисценције широко интерпретираног традиционалног црквеног градитељства решене су на модеран начин, па су постале градивни елемент једне необичне структуре са белим плохама фасадних платана, строгим ритмом хоризонтала спратних зона и масивном улазном партијом са доминантном лучном конструкцијом балкона.

Подизање монументалне зграде Патријаршије у српској престоници имало је и велики друштвени значај, будући да је пресељењем целокупног управног апарата из Сремских Карловаца у Београд Српска православна црква отворено испољавала све важнију улогу коју је имала у државном и националном простору српског народа. Својим архитектонским програмом, ова палата представља цркву као стожер националног и верског идентитета, и као део православне хришћанске културе на овим просторима (КАДИЛЕВИЋ 1994: 170–173; БОЖОВИЋ 2011; СТЕФАНОВИЋ 2014: 422–424).



Сл. 10. Зграда Патријаршије у Београду

Карактеристичан пример међуратног монументализма у београдској архитектури је и палата Призад (1938), запажено остварење арх. Богдана Несторовића (СТЕФАНОВИЋ 2014: 246–247). Реализована као слободностојећи објекат, смештена у ужем градском језгру на углу Обилићевог и Топличиног венца, својом експресионистичко-модернистичком силуетом, волуменима разуђених и збијених облика истиче се снажна ауторска имагинација. За разлику од већине сродних објеката где је монументалност тражена у површини, простирању, овде је примењен један другачији приступ, где је архитекта прилагођавајући се нагнутом терену монументалност тражио у вертикалним потезима и овалним облицима.



Сл. 11. Палата Албанија у Београду

Уже градско језгро Београда краси још једно ремек-дело аутентично монументалног израза – Палата „Албанија” (1938–1940), објекат неразјашњеног ауторства, приписана архитектама Миладину Прљевићу, Бранку Бону и Милану Гракалићу (ЦЕРАНИЋ 2005: 147–162; ИГЊАТОВИЋ 2013: 29–32; СТЕФАНОВИЋ 2014: 243–246) (сл. 11). Позиционирана на почетку Улице кнеза Михаила, ова грађевина дефинише визуелни идентитет најужег језгра српске престонице. Смелим модернистичким волуменима са ритмично распоређеним хоризонталама и вертикалама, те наглашеном вертикалношћу масивног кубуса прочелног угаоног фронта, Палата „Албанија” се убраја међу најуспелија остварења београдског међуратног монументализма.

Монументалним потезима обликована је зграда Правног факултета у Београду (1936–1938), дело арх. Петра Бајаловића (СТЕФАНОВИЋ 2014: 97–98). Подигнута на углу Булевар краља Александра и Београдске улице, зграда Правног факултета доминира урбаним амбијентом овог потеза. Наглашени угао са заобљеним вертикалним сег-

ментима проистеклим из структуралног склопа грађевине и монолитним стубовима подвлаче монументалну црту овог здања. Донекле сценографски и циљан монументалистички ефекат овог здања произашао је из дугогодишње академске праксе арх. Петра Бајаловића. Стога је архитектура зграде Правног факултета у извесном смислу била Бајаловићев закаснили сусрет са међуратним модернизмом па је и зграда Правног факултета изашла као компромисно монументално решење проистекло из две градитељске естетике, академске коју је архитекта следио током читаве своје градитељске каријере и модернистичке која је у овом периоду била главно обележје српске архитектуре.

На сличним основама почива и архитектура зграде Поште 1, дело градитеља изразите академске културе, арх. Василија Андросова (1935–1938) (Михаллов, Мишић 2008: 239–264; Стефановић 2014: 144–145) (сл. 12). Док је у архитектури Правног факултета умереним истицањем централног мотива академска традиција увођена у модернистичку структуру, архитектура Поште 1 замишљена је и реализована на потпуно другачији начин. Њена естетика настала је из потребе да се монументализам истакне у целини здања. То је и остварено применом масивне камене структуре здања са наглашеном подужношћу главне фасаде у Таковској улици. У структури је дискретно подвучен прочелни фронт са монолитним редом прислоњених стубова и мотивом степеноване куле, који су нагостили нову естетику строгих стилова, која ће до изражаја доћи у наредним годинама. Модернизована варијанта академског обликовања стопљена је са разуђеном модернистичком основом која се огледа и у благој закривљености главне фасаде. Архаични волумени проистекли су из Андросовљевих богатих искустава у црквеној и меморијалној архитектури у којој је остварио и више него запажене опусе.



Сл. 12. Зграда Поште 1 у Београду

## ТОТАЛИТАРНИ ТОК МЕЂУРАТНОГ МОНУМЕНТАЛИЗМА

Из покушаја да се идеолошке пројекције материјализују у градитељском смислу, монументализам је у српској архитектури био препознат у настојањима да буде прагматичан, а уједно и политички делотворан. То је архитектонски монументализам одвело у нежељеном смеру постепене деградације, која је нарочито интензивна била крајем међуратног доба, када су у српској архитектури манифестовани све јаснији трагови тоталитарне линије монументализма.

Тоталитарна начела нове традиције су у престоничкој архитектури превасходно остала нереализоване идеје, са мањим бројем остварења. Преовладаше су умерене концепције испољавања симбола монолитне власти, у коме естетичко није било подређено пропагандистичком (Кадилевић 2005: 46).

Структура српског монументализма која је грађена по угледу на тоталитарне примере тежила је реализацији просторних униформних грађевина, али се брзо показало да овај градитељски модел није био примењив у урбаном миљеу српских градова. Класична линија историзма била је усвојена доктрина изражавања континуитета државне моћи, мада није имала конкретних паралела у националној прошлости српског народа, која је била базични принцип у потврђивању њене друштвене доминације. Била је вештачки конструкт, којим су политичке и идеолошке конотације монументализма тек посредно упућивале на континуитет националне традиције, приписивањем атрибута које она заправо никада није ни имала, а који су проистекли из класичних и академских градитељских начела (Кадиевић 1998–1999: 257–258).

Његов идеолошки контекст проистекао је из друштвенополитичке хијерархије. Према томе, ова архитектура није била идеологизована сама по себи, већ искључиво у одређеним контекстима примене. У српској архитектури позног међуратног доба, идеолошки постулати тоталитарног монументализма развијени су у склопу укупних стратегија политичког деловања, којима је власт настојала показати јединство југословенског националног простора. Епилог ових настојања није био крунисан достизањем унитарне форме југословенског монументализма, већ кроз издвајање градитељских програма на којима је почивао његов хетерогени карактер. Међу њиховим карактеристикама, потребно је издвојити оне које су упућивале на слободну интерпретацију монументалности, и оне које су следиле тоталитарну мисао с краја четврте и почетка пете деценије прошлог века. Тоталитарни модел београдског архитектонског монументализма се најпотпуније развио крајем тридесетих година, али на малом броју реализованих грађевина, па стога није имао већег одјека у престоничкој архитектури.

Веза са контекстом монументалне архитектуре остварена је највише кроз усвајање монументалистичких формулација класицистичког наслеђа и примењивањем академских принципа пројектовања на монументалне модернистичке структуре. Утицаји су ширени културном и стручном разменом, посетом немачких неимара, позитивном оценом у публицистици и изложбеним активностима. Штавише, прва изложба националсоцијалистичке архитектуре ван немачких граница одржана је у Немачком павиљону на Сајму у Београду 1940. „под покровитељством, Њ. Кр. Вис. Кнеза Намесника Павла” (Аноним 2. 10. 1940: 6). Немачке власти су изложби посветиле велику пажњу и приказале најзначајније примере нове архитектуре. Изложбу је организовао „генерални инспектор јавних радова престонице Рајха г. професор Алберт Шпер према директивама министра спољних послова Рајха ф. фон Рибентрона и министра пропаганде ... г. др. Гебелса” (Аноним 2. 10. 1940: 6). Друштвенополитичка пажња коју су српске и југословенске власти посветиле овој изложби осведочена је присуством кнеза Павла, који је лично отворио изложбу, кнегиње Олге, читавог државног врха и дипломатског кора (Аноним 6. 10. 1940: 5–6).

Овим гестом, намесничка власт се недвосмислено определила за правац у коме је требало развити југословенску државну архитектуру, и широм отворила врата продору идеологије националсоцијалистичке архитектуре. Међутим, с обзиром на то да је ово уследило исувише касно, у сам освит рата, није било времена да Павлов режим створи услове за шири продор тоталитарне естетике новог немачког монументализма у српску архитектуру.



Ширењу идеологије нове немачке архитектуре допринела су и предавања професора Данијела Кренкера, Вилхелма Пиндера и арх. Ханса Штефана која су била одржана поводом изложбе нове немачке архитектуре (Аноним 9. 10. 1940: 10; 13. 10. 1940: 21; 13. 10. 1940: 5). О изложби и предавањима афирмативно је писано у међуратној штампи. Интересовање није изостало ни у стучним круговима, где су арх. Драгомир Поповић и Милица Крстић дали крајње позитивне оцене (Крстић 1938: 7; Поповић 1939: 312–315). Такође, планиране су и монументалне реализације Олимпијског стадиона у Старом граду, по пројекту арх. Вернера Марха, а актуелно је било и подизање Београдске опере (Здравковић 1940: 144–148; УЛАГА 1940: 7).

Строга линија тоталитарног монументализма у српској архитектури имала је мањи број следбеника и међу домаћим градитељима. Међу њима је предњачио арх. Гојко Тодић, који је пројектовао зграду Министарства грађевина у Београду (1939), установе која је требало да трасира званични правац државне архитектуре (Банковић 2005: 163–174) (сл. 13). Тиме је ова реализација имала и недвосмислене симболичне конотације, будући да је сопственим примером струци и јавности могла показати правац у коме је требало усмерити београдску међуратну архитектуру. Грађевина је подигнута у Немањиној улици, у урбаном амбијенту са преовлађујућом истористичком архитектуром, у коме се истакла као изузетно монументално остварење. Монументални неокоринтски стубови pročеља са ентаблатуром и профилисаним венцем прислоњени су уз масивни правоугаони кубус сведених плошних фасада са строгим ритмом прозорских отвора. То главној фасади даје усиљен сценографски карактер, који се и могао очекивати у оваквим програмским решењима, где је идеологија директно одредила естетику здања.



Сл. 13. Зграда Министарства грађевина у Београду

Остали примери строге линије тоталитарне естетике београдског монументализма показују да други аутори, попут Предрага Зрнића, Миливоја Тричковића, Јованке Катеринић и Јосифа Најмана, нису овако доследно следили идеолошке постулате тотализујуће монументалистичке естетике. Зрнић и Тричковић, пројектанти Клинике кнеза Павла за лечење рака у Београду (1939–1940) (СТЕФАНОВИЋ 2014: 128–129), са више слободе приступили су реализацији овог здања. Монументалност зграде произлази из њених димензија и строге естетике њене симетричне композиције. Плошна фасадна платна развијена су око централног мотива улазне партије и завршена издвојеним бочним крилима. Архитектура зграде је укалупљена у преовлађујући манир позномодернистичког функционализма, чија је естетизација водила у смеру брисања ауторских црта и стандардизације форми, али и ка све већој монументализацији.

Сличне тежње испољене су у архитектури зграде Ветеринарског факултета у Београду (1939–1940) (СТЕФАНОВИЋ 2014: 98–99), која је саграђена по пројекту арх. Јованке Катеринић. Као и на претходном примеру, композиција је организована око централно постављене улазне партије. Хоризонтално развијена главна фасада оивичена је масивним бочним крилима, која подвлаче строгу црту ове зграде. Монументализам овог здања садржан је у великим димензијама и простирању, којима оно суверено доминира доњим потезом Булевара ослобођења.



Сл. 14. Зграда Државне маркарнице у Београду

Међу поменутих ауторима, највише ауторских амбиција у пројектовању оваквих зграда испољио је арх. Јосиф Најман, пројектант зграде Државне маркарнице у Београду (1939–1941) (СТЕФАНОВИЋ 2014: 190) (сл. 14). Монументални карактер овог здања добијен је како у екстеријеру тако и у ентеријеру ове масивне зграде. У њеној симетричној основи, осим функционално организованог унутрашњег простора, посебно се истичу пространи холови са централно постављеним степеништима која се свечано пружају дуж средишње осе здања. Репрезентативност унутрашњег простора остварена је мермерним зидним оплатама, а амбијент је употпуњен раскошним витражним прозорима. Споља-

шњи волумени главне фасаде, са развијеном степенишном етажом као главним композиционим мотивом, решени су сучељавањем великих површина подужних плоча и вертикалних уоквирених прозора. Строге линије оцртавају збијену форму прочелног фронта, кроз чију је волуминозност и масивност била пласирана монументална идеја којом се пројектант руководио у компоновању овог здања.

#### МОНУМЕНТАЛИЗАМ У САКРАЛНОЈ И МЕМОРИЈАЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ

У којем је облику монументализам био остварен у црквеној и меморијалној архитектури Београда откривају Црква Св. Марка, Храм Св. Саве и авалски споменик Незнаног јунака. Одмах уз монументално здање Поште 1 подигнута је Црква Св. Марка (1932–1939), дело арх. Петра и Бранка Крстића (Ђурђевић 1996: 34–40; Кадиљевић 1997: 75–80; Стефановић 2014: 344–346; Туцић 2015) (сл. 15). Монументалност ове цркве постигнута је репрезентативном петокуполном композицијом и наглашеном вертикалношћу куле звоника која је истакла њену висинску доминацију у односу на околне објекте, посебно на зграду Поште 1. Монументалну димензију овог објекта истакли су наративност полихромних фасадних платана и отвореност према ташмајданском парку.

Ову цркву, али и све друге грађевине које су између два светска рата пројектоване и реализоване у Београду, засениће Храм Св. Саве (1936–1941), коауторско дело арх. Богдана Несторовића и Александра Дерока (Јовановић 2007; Кадијевић 2007: 224–225; Стефановић 2014: 341–344). Храм Св. Саве се кроз дуги период подизања својим монументалним обрисима постепено наметнуо у урбаној структури Београда којом је наставио да суверено доминира и у данашње време. Монументализам се препознаје у импозантним димензијама храма, масивним потезима збијених и разуђених форми фасадне елевације, кубетима и кулама,



Сл. 15. Црква Св. Марка у Београду

и великом средишњом куполом која даје завршни монументални акценат овом здању. Монументалност је такође истакнута у завршној декоративној обради белим мермерним зидним платнима, али и у монументално обликованом унутрашњем простору који нема пандан у српској архитектури међуратног доба.

Специфична нота меморијалног монументализма испољена је у делу Ивана Мештровића, аутора маузолеја Незнаног јунака на Авали (1934–1938) (Игњатовић 2006: 229–252; Туцић 2008; Обреновић 2013: 313–320; Стефановић 2014: 477–480) (сл. 16). Маузолеј има једноставну правоугаону основу, двосливни кров и наглашене углове, кариде на улазу и постављен је на ступованом постаменту. Зидан је од сивог гранита, којим је наговештена његова репрезентативна црта. Монументалност се осећа у свечаној процесији са дугим степеништем које је оивичено монолитним стубовима са буктињама, и маузолејем као врхунцем ове изразито упадљиве поставке (Р 1938: 9). Символична порука тога је била да се гробу Незнаног јунака приђе у свечаној процесији која се уздизала до маузолеја. Монументалношћу одише и доминантна позиција маузолеја у центру заравњеног платоа једног од авалских висова који ефектно пркоси њеној неукроћеној природи.



Сл. 16. Споменик Незнаног јунака на Авали

## ЗАКЉУЧАК

Афирмисани кроз стратегије културног, уметничког и политичког деловања, стилски неодређени, монументално и монументализам су у српској архитектури били део градитељске културе међуратног света, прожети националним, политичким, идеолошким и симболичким значењима. Различитост примене и манифестованости у српској архитектури, стилски плурализам и дуалитет идеолошких позиција били су главне карактеристике монументалистичких градитељских програма између два светска рата. Стилски плурализам и идеолошка некохерентност нису погодовали развоју јединственог програма монументалног градитељства које је настало сабирањем историјских искустава. У светлу ових различитости, монументално и монументалистичко издвојили су се као специфичне друштвене, културне и уметничке појаве, јединствене у своме времену.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Дух нове немачке у монументалним грађевинама.” *Време* (ANONIM. „Duh nove nemačke u monumentalnim građevinama.” *Vreme*) 13. 10. 1940: 5.
- Аноним. „Изложба ‘Нова немачка архитектура’ биће свечано отворена 5 октобра у Немачком павиљону на Сајмишту.” *Политика* (ANONIM. „Izložba ‘Nova nemačka arhitektura’ biće svečano otvorena 5 oktobra u Nemačkom paviljonu na Sajmištu.” *Politika*) 2. 10. 1940: 6.
- Аноним. „У присуству њ. кр. вис. кнеза Намесника и кнегиње Олге јуче је свечано отворена велика изложба нове немачке архитектуре.” *Политика* (ANONIM. „U prisustvu nj. kr. vis. kneza Namesnika i knjeginje Olge juče је svečano otvorena velika izložba nove nemačke arhitekture.” *Politika*) 6. 10. 1940: 5–6.
- Аноним. „Берлински професор за историју архитектуре г. Др. Кренкер одржао је синоћ предавање о новој грађевинској уметности. Ово предавање приређено је поводом немачке архитектонске изложбе у Београду.” *Политика* (ANONIM. „Berlinski profesor за istoriju arhitekture g. Dr. Krenker održao је sinoć predavanje о novoj građevinskoј umetnosti. Ovo predavanje priređeno је povodom nemačke arhitektonske izložbe u Beogradu.” *Politika*) 9. 10. 1940: 10.
- Аноним. „Немачка пластика у средњем веку.” *Политика* (ANONIM. „Nemačka plastika u srednjem veku.” *Politika*) 13. 10. 1940: 21.
- Банковић, Весна. „Нова зграда министарства грађевина Краљевине Југославије.” *Наслеђе* (BANKOVIĆ, Vesna. „Nova zgrada ministarstva građevina Kraljevine Jugoslavije.” *Nasleđe*) VI (2005): 163–174.
- Божовић, Александар. *Зграда патријаршије*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (BOŽOVIĆ, Aleksandar. *Zgrada patrijaršije*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2011.
- Божовић, Александар. *Рајнички дом*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (BOŽOVIĆ, Aleksandar. *Ratnički dom*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2015.
- ГАЗИБАРА-ИБРАЈТЕР, Бојана. „Архитектура зграде Техничког факултета у Београду.” *Наслеђе* (GAZIBARA-IBRAJTER, Bojana. „Arhitektura zgrade Tehničkog fakulteta u Beogradu.” *Nasleđe*) VII (2006): 69–85.
- ДАБИЖИЋ, Александра. *Зграда Команде ваздухопловства*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (DAVIŽIĆ, Aleksandra. *Zgrada Komande vazduhoplovstva*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2012.
- ЂУРЂЕВИЋ, Марина. „Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898–1965).” *Годишњак зграда Београда* (ЂУРЂЕВИЋ, Marina. „Život i delo arhitekте Milana Zlokovića (1898–1965).” *Godišnjak grada Beograda*) XXXVIII (1991): 159–160.
- ЂУРЂЕВИЋ, Марина. *Петар и Бранко Крстић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (ЂУРЂЕВИЋ, Marina. *Petar i Branko Krstić*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1996.
- ЗДРАВКОВИЋ, Иван. „Исход конкурса за београдску Оперу.” *Уметнички преглед* III, бр. 4–5 (ZDRAVKOVIĆ, Ivan. „Ishod konkursa za beogradsku Operu.” *Umetnički pregled* III, br. 4–5) (1940): 144–148.

- ИГЊАТОВИЋ, Александар. „Између универзалног и аутентичног: о архитектури Ратничког дома у Београду.” *Годишњак града Београда* (IGNJATOVIĆ, Aleksandar. „Između univerzalnog i autentičnog: o arhitekturi Ratničkog doma u Beogradu.” *Godišnjak grada Beograda*) LII (2005): 313–332.
- IGNJATOVIĆ, Aleksandar. „Od istorijskog sećanja do zamišljanja nacionalne tradicije: Spomenik Neznamom junaku na Avali, 1934–1938.” *У: Историја и сећање: студије историјске свести*. Београд: Институт за нову историју Србије, 2006, 229–252.
- IGNJATOVIĆ, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Београд: Грађевинска књига, 2007.
- IGNJATOVIĆ, Aleksandar. “From Constructed Memory to Imagined National Tradition: Tomb of the Unknown Yugoslav Hero (1934–1938).” *Slavonic and East European Review* 88 (2010): 624–651.
- IGNJATOVIĆ, Aleksandar. „Dve kule: Uspon, hibris i pad.” *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti filozofskog fakulteta u Beogradu* 9 (2013): 29–32.
- ИЛИЈЕВСКИ, Александра. „Државна штампарија архитекте Драгише Брашована: значај архивских и хемеротечких извора за афирмацију и очување индустријског наслеђа.” *У: Индустријско наслеђе – проблеми и могућности интегративне заштите, презентације и ревитализације*. cd-rom. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (ИЛИЈЕВСКИ, Aleksandra. „Državna štamparija arhitekте Dragiše Brašovana: značaj arhivskih i hemerotečkih izvora za afirmaciju i očuvanje industrijskog nasleđa.” *U: Industrijsko nasleđe – problemi i mogućnosti integrativne zaštite, prezentacije i revitalizacije*. cd-rom. Београд: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2012.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. „Француски архитект Експер и ар деко у Београду.” *Наслеђе* (JOVANOVIĆ, Miodrag. „Francuski arhitekt Ekspert i ar deko u Beogradu.” *Nasleđe*) III (2001): 67–83.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг. *Храм Светог Саве у Београду*. Београд: Задужбина Илије М. Коларца (JOVANOVIĆ, Miodrag. *Hram Svetog Save u Beogradu*. Београд: Zadužbina Ilije M. Kolarca), 2007.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887–1965).” *Годишњак града Београда* (KADIJEVIĆ, Aleksandar. „Život i delo arhitekте Dragiše Brašovana (1887–1965).” *Godišnjak grada Beograda*) XXXVII (1990): 159–165.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Архитектура Патријаршијске зграде у Београду.” *Гласник Друштва конзерватора Србије* (KADIJEVIĆ, Aleksandar. „Arhitektura Patrijarsijske zgrade u Beogradu.” *Glasnik Društva konzervatora Srbije*) 18 (1994): 170–173.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (KADIJEVIĆ, Aleksandar. *Momir Korunović*. Београд: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1996.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Рад Николаја Краснова у Министарству грађевина краљевине Југославије.” *Годишњак града Београда* (KADIJEVIĆ, Aleksandar. „Rad Nikolaja Krasnova u Ministarstvu građevina kraljevine Jugoslavije.” *Godišnjak grada Beograda*) XLIV (1997): 221–255.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Прилог проучавању архитектуре цркве Св. Марка на београдском Ташмајдану.” *Наслеђе* (KADIJEVIĆ, Aleksandar. „Prilog proučavanju arhitekте crkve Sv. Marka na beogradskom Tašmajdanu.” *Nasleđe*) I (1997): 75–80.
- КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Ideološke i estetske osnove uspona evropske monumentalne arhitekте u četvrtoj deceniji dvadesetog veka.” *Istorijski časopis* XLV–XLVI (1998–1999): 255–277.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*. Београд: Грађевинска књига (KADIJEVIĆ, Aleksandar. *Estetika arhitekте akademizma (XIX–XX vek)*. Београд: Грађевинска књига), 2005.
- КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Одјеси архитектуре totalitarizma u Srbiji.” *DaNS* 51 (2005): 44–47.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX–XX века)*. 2. изд. Београд: Грађевинска књига (KADIJEVIĆ, Aleksandar. *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX–XX veka)*. 2. izd. Београд: Грађевинска књига), 2007.
- КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoljeću.” *Prostor* 19, 2 [42] (2011): 466–477.
- КРСТИЋ, Милица. „Прва немачка изложба архитектуре у Минхену. Немачка гради огроман број монументалних зграда, стадиона, путева и мостова.” *Време* (KRSTIĆ, Milica. „Prva nemačka izložba arhitekте u Minhenu. Nemačka gradi ogroman broj monumentalnih zgrada, stadiona, puteva i mostova.” *Vreme*) 4. 6. 1938: 7.
- КРСТИЋ, Милица. „Изложба немачке архитектуре у Београду.” *Правда* (KRSTIĆ, Milica. „Izložba nemačke arhitekте u Beogradu.” *Pravda*) 16. 10. 1940: 5.
- ЛЕКО, Dimitrije. „Nove zgrade Tehničkog fakulteta beogradskog Univerziteta.” *Tehnički list* 5 (1926): 65–66.

- MANEVIĆ, Zoran. „Novija srpska arhitektura.” У: *Jugoslovenska umetnost XX veka. Srpska arhitektura 1900–1970*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- МАНЕВИЋ, Зоран. „Архитектура и политика (1937–1941).” *Зборник за ликовне уметности* (MANEVIĆ, Zoran. „Arhitektura i politika (1937–1941).” *Zbornik za likovne umetnosti*) 20 (1984): 293–308.
- МАНЕВИЋ, Зоран. *Архитектура Милан Злоковић*. Београд: Музеј савремене уметности (MANEVIĆ, Zoran. *Arhitekt Milan Zloковић*. Beograd: Muzej savremene umetnosti), 1989.
- МАЂАНОВИЋ, Milica В. „Architectural shaping of Belgrade University centar (1921–1931).” *Зборник Маџице српске за ликовне уметности* (МАЂАНОВИЋ, Milica В. „Architectural shaping of Belgrade University centar (1921–1931).” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 44 (2016): 317–332.
- МИХАЛЛОВ, Саша, Биљана Мишић. „Палата Главне поште у Београду.” *Наслеђе* (МИХАЛЛОВ, Saša, Biljana Mišić. „Palata Glavne pošte u Beogradu.” *Nasleđe*) IX (2008): 239–264.
- МИХАЛЛОВ, Саша. *Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (МИХАЛЛОВ, Saša. *Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković”*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2009.
- МИХАЛЛОВ, Саша. *Зграда државне штампарје*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (МИХАЛЛОВ, Saša. *Zgrada državne štamparije*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2016.
- НЕСТОРОВИЋ, Богдан. „Постакадемизам у архитектури Београда (1919–1941).” *Годишњак зграда Београда* (NESTOROVIC, Bogdan. „Postakademizam u arhitekturi Beograda (1919–1941).” *Godišnjak grada Beograda*) XX (1973): 339–381.
- ОБРЕНОВИЋ, Виолета. *Српска меморијална архитектура 1918–1955*” Докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет (OBRENOVIC, Violeta. *Srpska memorijalna arhitektura 1918–1955*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), 2013.
- ПОПОВИЋ, Драгомир М. „Нова немачка архитектура.” *Уметнички преглед* II, бр. 10 (POPOVIC, Dragomir M. „Nova nemačka arhitektura.” *Umetnički pregled* II, br. 10) (1939): 312–315.
- ПОПОВИЋ, Драгомир М. „Изложба новог немачког грађевинарства.” *Уметнички преглед* III, бр. 8 (POPOVIC, Dragomir M. „Izložba novog nemačkog građevinarstva.” *Umetnički pregled* III, br. 8) (1940): 249–252.
- ПРОСЕН, Милан И. *Ар-деко у српској архитектури*. Докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет (PROSEN, Milan I. *Ar-deko u srpskoj arhitekturi*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), 2014.
- Р. „Завршен је велелепни споменик незаном јунаку на Авали.” *Политика* (R. „Završen je velelepni spomenik neznanom junaku na Avali.” *Politika*) 25. 9. 1938: 9.
- СТЕФАНОВИЋ, Тадија. *Токови у српској архитектури (1935–1941)*. Докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет (STEFANOVIC, Tadija. *Tokovi u srpskoj arhitekturi (1935–1941)*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), 2014.
- ТУЦИЋ, Хајна. *Споменик Незаном јунаку на Авали*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (TUCIC, Hajna. *Spomenik Neznanom junaku na Avali*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2008.
- ТУЦИЋ, Хајна. *Црква Светог Марка*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (TUCIC, Hajna. *Crkva Svetog Marka*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2015.
- УЛАГА, Драго. „Олимпијски стадион у Београду по замисли професора Вернера Марха.” *Време* (ULAGA, Drago. „Olimpijski stadion u Beogradu po zamisli profesora Venera Marha.” *Vreme*) 10. 10. 1940: 7.
- ЦЕРАНИЋ, Милица. „Историја и архитектура палате ‘Албанија’ у Београду.” *Наслеђе* (CERANIC, Milica. „Istorija i arhitektura palate ‘Albanija’ u Beogradu.” *Nasleđe*) VI (2005): 147–162.

Tadija B. Stefanović

MONUMENTAL AND MONUMENTALISM IN THE ARCHITECTURE  
OF INTERWAR BELGRADE

Summary

In this paper, the aesthetics of monumental and monumentalism in the architecture of interwar Belgrade was considered. Numerous monumental buildings constructed in this period confirmed the high aesthetic scopes of monumentalism in the architecture of the capital. The most successful examples of architectural monumentalism are public state buildings, in academic and modernist style, but there was also a decadent streak, manifested through totalitarian building programs. Monumentalism was permeated by national, political, ideological and symbolic meanings that formed characteristic architectural culture of interwar Belgrade.

Keywords: architecture, monumental, monumentalism, interwar, Belgrade.

---

\* Уредништво је примило рад 15. III 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.





**МАРИЈА К. ПОКРАЈАЦ**  
Универзитет у Београду, Филозофски факултет\*  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## **„На углу код златног човека”: зграда бившег Централног кредитног завода у Новом Саду архитектке Франца Воруде**

**САЖЕТАК:** Централни кредитни завод у Новом Саду је крајем XIX века био и најзначајнија финансијска установа Срба у Аустроугарској монархији. Као таквој, јавила се потреба за подизање палате која би одсликавала њен значај и моћ. Зграду је подигао бечки архитекта Франц Воруда 1895. године у духу тадашњих владајућих стилова у архитектури Средње Европе, академизма и сецесије. Како је подигнута у централном делу Новог Сада, на углу улица Милетићеве и Грчкошколске, убрзо је постала један од препознатљивих симбола града, пре свега по слободностојећој скулптури Меркура, вајара Ђорђа Јовановића, која се налази на врху куполе зграде. Због те скулптуре, староседеоци Новог Сада су често говорили за укрштање улица Милетићеве и Грчкошколске: „На углу код златног човека”. Зграда углавном није мењала своју намену до данас, када се њене просторије издају за потребе пословног простора. Због значаја ове установе за развој финансијске моћи Срба у Угарској, и зграде подигнуте за њене потребе која је значајан представник академског начина архитектонског обликовања у Новом Саду крајем XIX и почетком XX века, циљ овог рада јесте да овом јединственом објекту посвети посебну пажњу, и да га контекстуализује и пружи му заслужено место у архитектонској историографији и Новог Сада и Србије.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Нови Сад, Централни кредитни завод, Франц Воруда, академизам.

### **ДРУШТВЕНИ И КУЛТУРНИ УСЛОВИ ЗА ПОДИЗАЊЕ ЗГРАДЕ ЦЕНТРАЛНОГ КРЕДИТНОГ ЗАВОДА У НОВОМ САДУ**

Архитектуру друге половине XIX и почетка XX века у Новом Саду чиниле су претежно зграде рационалних решења основе, јасног архитектонског језика заснованог на познавању заната и уметничких стилова. У ово време се Нови Сад конституисао као градско седиште аустроугарске панонске вароши и значајан трговачки, занатлијски и

---

\* marijak059@gmail.com

културни центар. Уз централни део града који подразумева сплет улица око Дунавске, Змај Јовине, Грчкошколске и Златне греде стварала су се посебна насеља (Брдар 2003: 7). Центар града се као историјско средиште није ширио, иако је у њему концентрисан већи број јавних, културних, трговачких и занатских објеката, док су остали делови града константно тежили експанзији. Одлуке о подизању зграда у Новом Саду је доносио Магистрат, а од 1900. године усвојен је Грађевински статут за град Нови Сад којим је у потпуности дефинисан садржај пројекта за нову изградњу (Станчић 2005: 33). Период до 1918. године карактеришу знатне интервенције и инвестиције тадашњих државних власти па је архитектура тада настајалих кућа примерена политици инвеститора као и моћи и укусу тадашње елите. Школе, новчани заводи, болнички комплекси, касарне и други садржаји обликовали су архитектуру по угледу на архитектуру Беча и Пеште (Јовановић 1999: 14–15). Кад је реч о архитектури Новог Сада, битно је споменути и оквирну стилску хронологију градитељског наслеђа: 1. барок који траје од 1740. до 1780. године; 2. прелазно доба из барока у класицизам 1780–1820; 3. класицизам 1820–1860; 4. романтизам 1850–1880; 5. еклектицизам и нео стилови 1880–1930; 6. сецесија 1900–1930. и 7. модерна архитектура која почиње од 1920. године (Станчић 2014: 123). Историзам на бази еклектицизма је, дакле, присутан од девете деценије XIX века. У овом периоду, угледање на архитектуру минулих времена постаје императив. Као доминантно опредељење високошколских установа у Европи, академизам на бази историзма и еклектицизма подразумевао је конгломерат свеукупног архитектонског стваралаштва, па се тако на грађевинама XIX века академизам испољавао кроз хијерархијску организацију репрезентативних фасада и ентеријера (Кадилевић 2005: 107). Из европских градова, пре свега из Беча и Будимпеште, у то време враћају се први школовани архитекти са академским знањем (Станчић 2005: 28). Пред крај XIX века сви јавни објекти у Новом Саду грађени су доследно са одликама академизма на бази еклектицизма<sup>1</sup> и били су његови типични представници, а то су: Магистрат, палата Суда, Велика српска гимназија, Централни кредитни завод архитекте Франца Воруде, који је тема овог рада, Хотел „Централ мајер”, као и Епископски двор (Станчић 2005: 29). Најзначајнији градитељи тог периода били су: Алојз и Јозеф Цоцек, Антон Тикмајер, Ђерђ Молнар, Франц Воруда, Пекло Бела, Владимир Николић, Липот Баумхорн до Првог светског рата (Митровић 1999: 13–31).

## АРХИТЕКТА ФРАНЦ ВОРУДА

Франц Воруда се у архитектонској историографији сматра мање познатим чешким и бечким архитектом који је део свог живота професионално био везан за Загреб, а највећи део живота је провео живећи и радећи на подручју јужних провинција Аустроугарске монархије (Митровић 1999: 26; 2010: 97). Рођен је 1857. године у Брну (Милосављевић 1971). У Бечу је живео од 1886. до 1890. године, и у Бечу се први пут и оженио.<sup>2</sup> Уколико је у Бечу похађао студије архитектуре, такав податак није сачуван ни на Техничком

<sup>1</sup> Академизам подразумева покоравање нормама које је установила одређена утицајна академија, који је проистекао из недостатка иновације или њеног свесног обуздавања (Кадилевић 2005: 24). Еклектицизам у уметности значи српети на свим изворима и примати све утицаје (Дероко 1962: 503).

<sup>2</sup> Више о томе на: LEHMANN'S ADREBUCH, Wienbibliothek digital, Adolph Lehmann's allgemeiner Woungs-Anyeiger-1881-1890 (<https://www.digital.wienbiblio>).

факултету, ни на Академији лепих уметности, као ни на Академији примењених уметности.<sup>3</sup> Исто тако, није познато ни да ли је студирао архитектуру на Универзитету у Прагу, па стога извори везани за његове студије, за сада, остају непознаница. Према речима његовог унука Ђорђа Ромоде, економисте из Београда, Франц Воруца је деведесетих година XIX века био надзорник градње Бечке опере (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1971). У истом периоду, колега инжењер Владимир Николић позвао га је да дође у Војводину да би помогао у изградњи Владичанског двора у Новом Саду, при чему су његови статички прорачуни помогли да се балкон двора, који се до тад често рушио, постави по замисли тадашњег владике (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1971). Једно време је сигурно боравио и у Београду, где се оженио по други пут, Терезом Шрајбер са којом је имао шесторо деце: ћерке Олгу, Вики, Мици, Паулу и Еугенију и сина Оскара.<sup>4</sup> Његова ћерка Еугенија радила је у једном ресторану у Раковици за који се верује да га је изградио Франц Воруца.<sup>5</sup> Кад је реч о његовој смрти, у штампи тог времена је објављено да је „Фрањо Воруца архитекта преминуо 28. јануара 1937. године”, а да је сахрањен 29. јануара на Новом гробљу („Читуља” 1937: 11); према штампи из каснијег периода, наводи се да је преминуо у Сушаку у Хрватској, око 1940. године (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1971).

Кад је реч о стваралаштву, Франц Воруца је углавном био везан за Нови Сад, где је радио мало али квалитетно, уводећи у новосадску архитектуру дух Средње Европе у виду академизма и сецесије. Његово прво дело у Новом Саду зграда је Централног кредитног завода, коју је подигао 1896. године, а надоградио између 1921. и 1924. године. Између 1903. и 1910. године, Воруца је за породицу Шоман, у духу академизма са примесама сецесије, пројектовао две спратне куће у Дунавској улици (MITROVIĆ 1999: 26). Такође је пројектовао Патријаршију у Сремским Карловцима, Вакуф у Сарајеву, а поред зграда које је подигао у Новом Саду, Београду, Ријечи и Брну, израдио је пројекте за бањске зграде у Карловим Варима и Маријанским Лазнима (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1971).

## НАСТАНАК ЦЕНТРАЛНОГ КРЕДИТНОГ ЗАВОДА У НОВОМ САДУ И ПОДИЗАЊЕ ПАЛАТЕ

Развој банкарског сектора у Војводини ишао је руку под руку са прелазом са робно-новчане привреде на развој банкарског и индустријског сектора. У јужним деловима монархије ова транзиција се није десила све до друге половине XIX века (KRŠEV 2013: 1). Супротно српским територијама са десне стране Дунава које су остале под отоманском влашћу, северни регион око Дунава је био веома развијен у економском смислу. Захваљујући плодном тлу и доброј инфраструктури, у овој области је била присутна снажна акумулација капитала. Банке су играле значајну улогу у финансирању, производњи и трговини агрокултурним производима.

<sup>3</sup> Према информацији добијеној од: Mag. Alexandra Wieser (Archiv der Technischen Universität Wien), Dr. Eva Schober (Universität der Akademie der bildenden Künste Wien), Nathalie Feitsch (University of Applied Arts Vienna).

<sup>4</sup> Према речима Ненси Хеиб, која се бавила генеалогijом и која је била удата за Хермана Хеиба, сина Еугеније и Јозефа Хеиба, унука Франца Воруца (FRANZ WORUDA. <https://www.findagrave.com>.)

<sup>5</sup> Еугенија је у ресторану у ком је радила упознала Јозефа Хеиба који је радио у оближњој фабрици, за њега се удала 1933. године у Бешки и емигрирала у Мичиген у Америку 1958. године. Умрла је 1999. године (према речима Ненси Хеиб).

Године 1864. група угледних грађана основала је Новосадску штедионицу. Убрзо након тога инвеститори у другим градовима Војводине су се прикључили отварању банкарских штедионица. Мађарски Законски акт о трговини из 1875. довео је до отварања банака као јавних институција, које су убрзо успоставиле своје франшизе у значајним трговинским центрима у јужној Мађарској. Кад је реч о развоју банака у Војводини, потребно је напоменути да, у почетку, Аустроугарска том процесу није придавала већи значај. Тек је на крају XIX века показала интересовање за ову регију, кад су основане франшиза Аустроугарске банке и Пештанске комерцијалне банке у Суботици и Новом Саду. Значајна одлика банкарског система у Војводини је било константно диференцирање разних етничких група и њиховог капитала, односно, развој финансијских институција је био уско везан за етничке групе којима су припадале.<sup>6</sup>

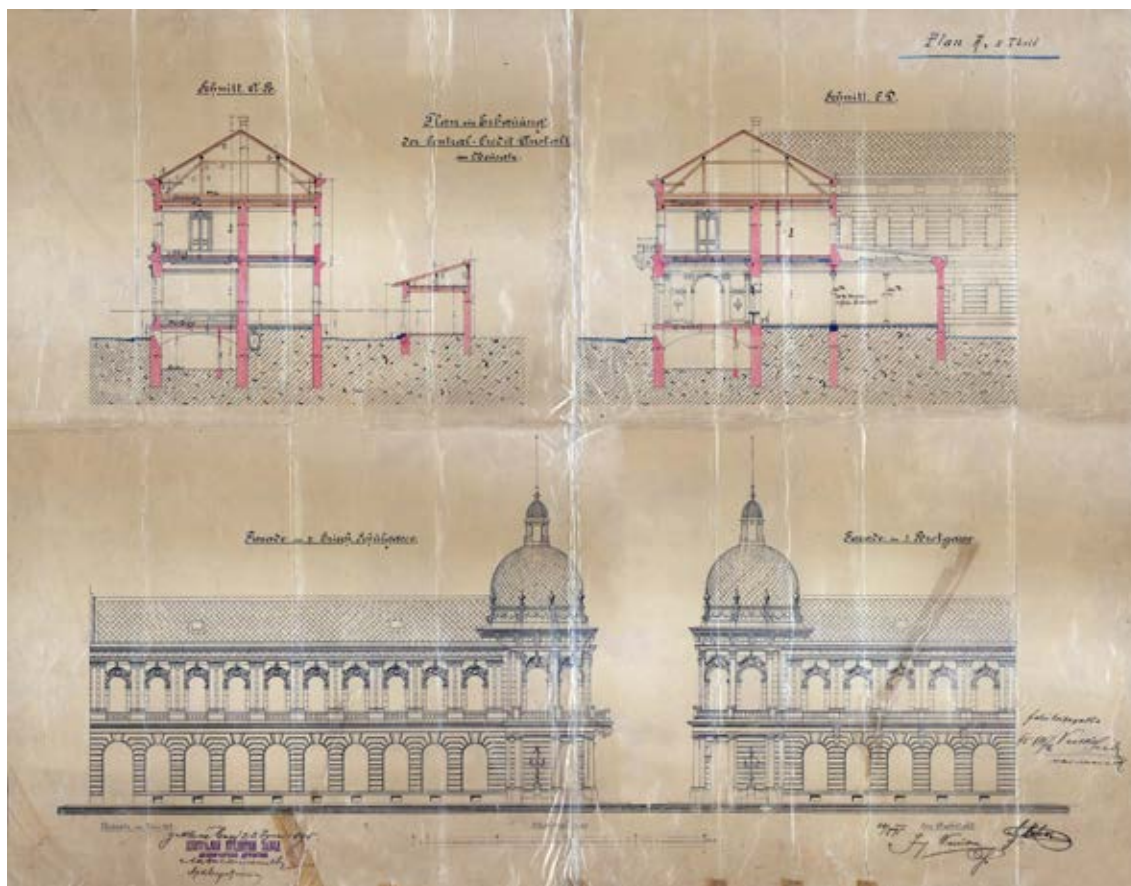
Најзначајнија финансијска установа у Новом Саду и Војводини био је Централни кредитни завод, који су 1890. године основали угледни грађани Новог Сада: велепоседник Лазар Дунђерски, публициста и политичар Миша Димитријевић и трговац Љуба Стефановић. Као финансијска институција заузео је водећу улогу у развоју ексклузивно српског банкарског сектора. Ова институција је била кључна пре свега јер су њене активности омогућиле стварање већине српских кредитних институција у Војводини. Године 1914. Централни кредитни завод се ујединио са Српском банком из Загребa која је помагала привредни покрет Срба у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. Ова новоформирана банка је носила назив „Филијала српске банке” у Новом Саду (ВАСНЕР, ВЕИТЛ и др. 2015: 44–45). Након Другог светског рата све финансијске институције су национализоване или ликвидиране, а формиране су централне државне банке. Прва је била Привредна банка Војводине основана 1944. године (ВАСНЕР, ВЕИТЛ и др. 2015: 44–45). Како је крајем XIX века Централни кредитни завод био најважнија финансијска институција Срба у Угарској, као таквом било је потребно да се за његове потребе подигне велелепна зграда чији би изглед био репрезентација његове делатности и моћи.

Зграда Централног кредитног завода подигнута је 1896. године према пројекту архитекте Франца Воруде, на углу улица Грчкошколске број 2 и Светозара Милетића у централном делу Новог Сада, као прва велика финансијска установа имућних новосадских Срба (СТАНЧИЋ 2005: 182; ВАБИЋ, ЗАГОРИЋНИК и др. 2005: 8). На овом месту се до тад налазио срески суд („Новости из места” 1895). Лазар Дунђерски, Миша Димитријевић и Љуба Стефановића су за подизање зграде издвојили 700.000 форинти (СТАНЧИЋ 2005: 182; 2014: 147; ВАСНЕР, ВЕИТЛ и др. 2015: 44–45). Према прорачуну који је Воруда израдио, трошкови за зидање здања износили су 48.892 форинте, при чему се за куповину зграде суда до тад већ издвојило 15.000 форинти, па су према томе трошкови за зграду Централног кредитног завода износили више од 63.000 форинта („Новости из места” 1895). Ова зграда, након што је била седиште Централног кредитног завода, била је седиште Привредне банке Војводине, Љубљанске банке, Цептер банке, Факултета за правне и пословне студије, а данас као пословни простор за изнајмљивање чека нову намену (СТАНЧИЋ 2014: 147).

Кад је реч о архитектонској композицији, према плановима које је приложио Франц Воруда (сл. 1), зграда је пројектована 1895. године као једноспратница на углу двеју улица,

<sup>6</sup> Национална дистрибуција финансијских институција је подразумевала 38% Срба, 30,5% Мађара, 25% Немаца, 3,9% Румуна и 2,6% Словака. Од тога су Срби располагали са 12.817 милиона круна (вид.: KRŠEV 1998: 34).

\* „НА УГЛУ КОД ЗЛАТНОГ ЧОВЕКА”: ЗГРАДА БИВШЕГ ЦЕНТРАЛНОГ КРЕДИТНОГ ЗАВОДА У НОВОМ САДУ...



Сл. 1. План попречног пресека и изгледа фасада зграде Централног кредитног завода који се чува у Архиву Војводине у Збирци Ф. 373, „Збирка планова и мапа 1718–1956”

и као типичан представник академске архитектуре на бази еkleктицизма, која је тад била заступљена у градовима Средње Европе. Изградњу је одобрио новосадски мерник Александар Вулко (Станчић 2005: 185).

Зграда је решена двотрактно, при чему је постављена на регулацију двеју улица у централној зони града. Фасаде зграде обрађене су у необарокном стилу. У приземљу је присутна имитација рустике, док је спрат решен богатијом орнаментиком, пре свега прозорских отвора. Фасада која прати регулацију улице Грчкошколске је поред рустичног приземља разбијеног са десет полукружно завршених отвора, од којих је један био колски улаз са дрвеним крилима, на спрату имала поновљен низ отвора вертикално рашчлањених са двојним коринтским пиластрима и необарокним тимпанонима са флоралном декорацијом. Угаона кула, која у основи има кружницу, била је и остала најбогатије декорисани део зграде. У приземљу, у средишњем делу куле налази се раскошан портал од кованог гвожђа и стакла који поседује иницијале изливене у лигатури „ЦКЗ”

а до ког се долази полукружним степеништем. Са бочних страна, у приземљу, налазиле су се светиљке израђене од кованог гвожђа. Висина куле акцентована је јонским пиластрима, који су били део вертикалне поделе фасаде приземља, и коринтским, који су се налазили на првом спрату. Први спрат куле посебно је био наглашен балконом са балустрадам и богато декорисаним прозорским отворима. Завршни венац фасаде куле поседо-



Сл. 2. Фотографија угаоне куле зграде бившег Централног кредитног завода на углу Грчкошколске и Улице Светозара Милетића (лична колекција)

вао је декорацију у виду завршног камена са волутом и гирландама. На врху куле налазила се купола звонастог облика која је почињала декоративним венцем са гирландама и волутама који је завршен скулптурама сферног облика, а купола се завршавала лантерном и копљем које се пружало у висину. Фасада која прати регулацију Улице Светозара Милетића, у основном ансамблу вертикалне и хоризонталне поделе фасада, али са мањим бројем отвора и без колског улаза, понављала је изглед фасаде која излази на Грчкошколску улицу. Међутим, главни акценат ове фасаде је монументални балкон са балустрадом на првом спрату који доприноси симетрији и складу овог дела зграде.<sup>7</sup>

Године 1921. на згради је надзидан спрат и промењена је купола. Реализација градње започела је у јануару 1921. године, а изведена је по плановима Франца Воруде. Уз аутора пројекта, потписан је и Нандор Цоцек, који је био задужен за предузимачке послове (Станчић 2005: 185). Надзиђивањем спрата, најдрастичније промене изведене су на кули (сл. 2). У приземљу, светиљке од кованог гвожђа замењене су скулптурама ћупова, док је спрату поред надзиданог спрата додата декорација у виду маскерона у тонду, изнад прозора првог спрата са обе стране куле. Купола са богатом необарокном декорацијом замењена је сведенијом, са окулусима и лантерном на којој је додат један од

<sup>7</sup> Опис дат према плану зграде Централног кредитног завода који се чува у Архиву Војводине у Збирци Ф. 373, „Збирка планова и мапа 1718–1956“.

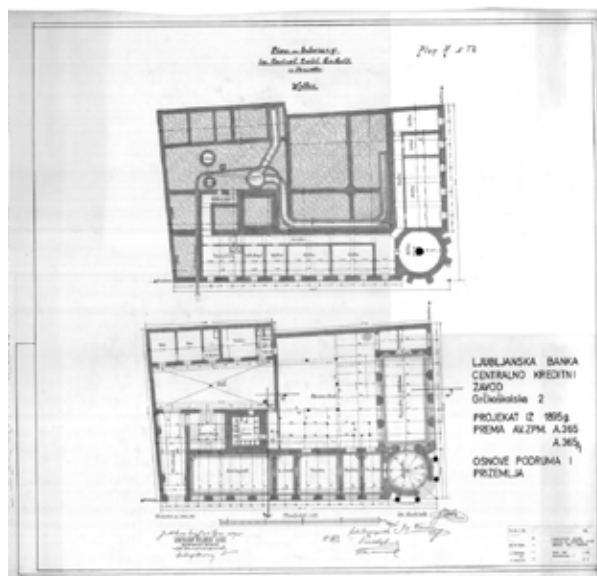
\* „НА УГЛУ КОД ЗЛАТНОГ ЧОВЕКА“: ЗГРАДА БИВШЕГ ЦЕНТРАЛНОГ КРЕДИТНОГ ЗАВОДА У НОВОМ САДУ...

репрезентативних симбола Новог Сада, бронзана скулптура грчког бога трговине Хермеса, односно римског бога Меркура,<sup>8</sup> рад вајара Ђорђа Јовановића. То је једина слободностојећа фигура римског бога Меркура у Новом Саду. Ова бронзана фигура приказује бога у покрету са шлемом, односно путним шеширом петасосом и сандалама са крилима, док у једној руци носи кадуцеј<sup>9</sup> а у другој врећицу са новцем високо подигнуту. У овом случају, Меркур представља заштитника зграде и делатности која се у њој обављала (Станчић 2005: 182).

У Новом Саду има неколико примера акротерија и атика изнад крова са фигуративном декоративном скулптуром, али је ипак посебан пример куполе са скулптуром Хермес на врху зграде банке, према којој су староседеоци Новог Сада за раскршће Грчкошколске и Улице Светозара Милетића знали да кажу „На углу код златног човека“ (СВЕЈАНОВИЋ 2004: 51), што је ову скулптуру учинило значајним, препознатљивим симболом овог дела града.

Почетком осме деценије XX века, када је палата постала седиште Љубљанске банке, спроведена је велика обнова и фасаде су обојене у плаво, што је била пословна боја ове словеначке финансијске установе (Станчић 2005: 187).

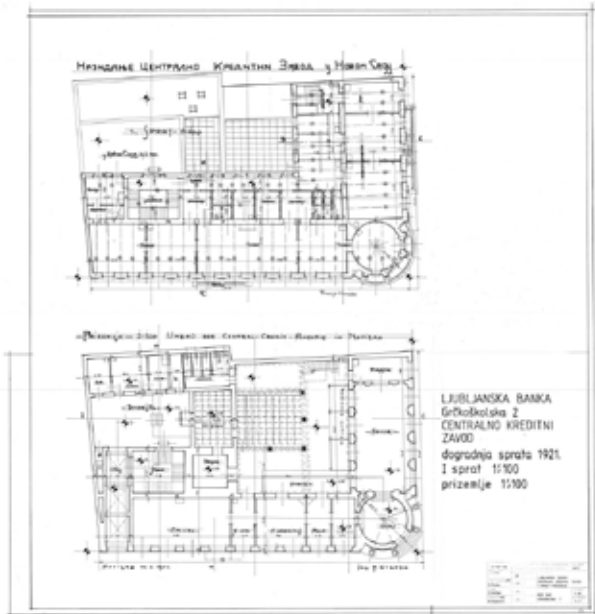
Зграда обухвата 599 метара квадратних, а према плановима из 1895. (сл. 3) и из 1921. године (сл. 4), у ентеријеру је следећа организација простора. Улаз у зграду који се налази на углу зграде који води у просторије које су служиле за управитеља, хол, потом колски улаз који је водио ка степеницама, зидом одвојених од трезора, који је имао излаз ка унутрашњем дворишту које је служило за проветравање. У делу зграде који је оријентисан према Улици Светозара Милетића, улаз је водио ка фоајеу и благајни која је била отворена према шалтер-сали која је према првобитном пројекту подељена са пет гвоздених стубова од којих је у надоградњи из 1921. године сачувано четири. Репрезентативно



Сл. 3. План основе приземља и спрата из 1895. године који се чува у Заводу за заштиту споменика културе града Новог Сада

<sup>8</sup> Меркур је римски бог трговине чији је култ уведен у Рим захваљујући живој трговинској размени с јужноиталским и сицилијанским градовима. Њега су пре свих славила трговачка удружења чији су се чланови звали меркуралес, а име Меркур вероватно потиче од латинске именице мерх која у преводу значи роба, трговина (вид. у: МАЈСТОРОВИЋ 2008: 106).

<sup>9</sup> Кадуцеј представља Хермесов штап. Хермес је у грчкој митологији бог трговине док му је пандан у римској митологији Меркур. Графичка структура кадуцеја састоји се од две змије усмерене према горе и симетрично увијене око усправног штапа са купом. На врху је екстраполиран пар крила. Симбол потиче из Месопотамије а представља борбу две змије чију ће победу да пресуди бог Хермес. Овај штап данас је један од симбола медицине (HEGEDUŠ 2008: 80).



Сл. 4. План основе приземља и спрата из 1921. године који се чува у Заводу за заштиту споменика културе града Новог Сада

степениште у приземљу водило је на спрат, где су били станови за чиновнике банке. Подрум је смештен дуж уличног дела зграде, а у њему су се некада, поред дела где је чуван угаљ, налазиле праонице и централна касина (Станчић 2005: 187).

Кад је реч о декорацији ентеријера, присуство богате штучо декорације наглашава значај ове зграде. Претенциозна декорација је присутна само на предњем делу простора, док је део зграде који је служио пратећој служби остао без орнаментике. Колски пролаз је пресвођен крстастим сводом са ребрима на укрсници. Приликом усељавања Љубљанске банке у палату, штучо декорација шалтер-сале је обновљена и, на основу сачуваних трагова, прекривена позлатом. Године 1984. објекат је комплетно обновљен. Том приликом задржана је затечена фасадна орнаментика, која је очишћена, ретуширана и заштићена од атмосферфилија. Купола која

је обложена каменим шкриљцима у доњој зони а азбест цементним плочама конусно сеченим у горњој зони, само је очишћена и префарбана. За молерско-фарбарске радове коришћене су флугер боје. У ентеријеру су задржани постојећи декоративни елементи, где су комбиновани, у складу са потребама новог власника, савремени материјали као што су алуминијум, медијанпан и стакло (Вавић, Загорићник и др. 2005: 8). Одлуком о утврђивању за споменик културе бр. 633-2659/97 од 22. јула 1997. године, према *Службеном гласнику Републике Србије* бр. 37/97, зграда је проглашена за споменик културе.<sup>10</sup> Током 2004. године нови власник зграде, Цептер банка, предузео је још једну велику обнову када су у шалтер-сали, до тада скривени испод разноврсне оплате, откривени гвоздени стубови са јонским капителима. Три стуба су остала као слободностојећа у средишту простора, док су два током неке од наредних обнова уграђени у преградни зид којим је овај простор смањен и претворен у узан ходник са санитарним просторијама. Такође је током обнове објекта за Цептер банку откривен и првобитни слој црвене боје на зидовима шалтер-сале која одаје ефекат зидова вила у Помпеји. Остале просторије су новим корисницима зграде биле потребне за пословни простор, а зграда се и данас издаје за пословне потребе (Станчић 2005: 187).

<sup>10</sup> Вид.: [www.zzskgns.rs/nepokretna-kulturna-dobra/](http://www.zzskgns.rs/nepokretna-kulturna-dobra/)



## ЗАКЉУЧАК

Централни кредитни завод у Новом Саду је крајем XIX века представљао најзначајнију финансијску установу Срба у Аустроугарској монархији. Из тог разлога је за његове потребе подигнута импозантна грађевина у духу тадашњих владајућих стилова у архитектури, која и данас представља значајан репер овог дела града Новог Сада. Зграда Централног кредитног завода подигнута према плановима бечког архитекта Франца Воруде, чији опус како у Србији тако и у другим градовима где је радио није довољно истражен, представља значајан прилог изучавању дела овог архитекта. Због свог многоструког значаја, као седиште једне од најмоћнијих финансијских установа у Новом Саду у време кад је настала, као дело недовољно истраженог опуса архитекта Франца Воруде и као репрезентативан пример архитектонског обликовања у Новом Саду крајем XIX и почетком XX века, ова зграда представља јединствени објекат који заслужује да се проучи самостално и заузме своје место у архитектонској историографији Новог Сада и Србије, што је и био циљ овог рада.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВАВИЋ, Slobodanka, Tatjana Zagoričnik, Miodrag Mišljenović, Vladimir Mitrović. „Novi Sad: Novo lice fasada.” *DaNs* 49 (2005): 8.
- WASCHER, Norbert, Matthias Beitzl, Nadia Rapp-Wimberger, Aleksandra Aleksić. *The CEE History Project: The History of Savings Banks in Central and Eastern Europe and the History of Erste Group's subsidiaries in the Czech Republic, Slovak Republic, Hungary, Croatia, Serbia, Romania, Ukraine*. Vienna: ERSTE Foundation and fourcon, 2015.
- БРДАР, Валентина. *Архитектура јавних здања у Новом Саду између два светска рата: Од Париса до Брашована*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског (BRDAR, Valentina. *Arhitektura javnih zdanja u Novom Sadu između dva svetska rata: Od Parisa do Brašovana*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog), 2003.
- ГРЧКОШКОЛСКА 2. <[www.zzzskgns.rs/kulturna-dobra-online/](http://www.zzzskgns.rs/kulturna-dobra-online/)> 20. 12. 2017.
- ДЕРОКО, Александар. *Архитектура стварног века*. Београд: Научна књига (DEROKO, Aleksandar. *Arhitektura starog veka*. Beograd: Naučna knjiga), 1962.
- “EUGENIE HEIV LAWTON.” *The Saline Reporter* Vol. 50, No. 26 (03. 02. 1999): 17.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Естетика архитектуре академизма*. Београд: Грађевинска књига (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. *Estetika arhitekture akademizma*. Beograd: Građevinska knjiga), 2005.
- KRŠEV, Boris. *Bankarstvo u Dunavskoj banovini*. Novi Sad: Prometej, 1998.
- KRŠEV, Boris. *Kratak pregled istorije bankarstva u Vojvodini s posebnim osvrtom na nastanak i razvoj Novosadskih banaka*. Novi Sad: Prometej, 2013.
- LEHMANN'S ADREBBUCH. Wienbibliothek digital, Adolph Lehmann's allgemeiner Woungs-Anyeiger-1881–1890. <<https://www.digital.wienbiblio/>> 28. 12. 2017.
- МАЈСТОРОВИЋ, Мина. „Најчешћи антички мотиви у архитектонској пластици Београда.” *Наслеђе* (МАЈСТОРОВИЋ, Mina. „Најчешћи антички мотиви у архитектонској пластици Београда.” *Nasleđe*) IX (2008): 105–115.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Драган. „Барокни трезор – знамење богатства.” *Дневник* (МИЛОСАВЉЕВИЋ, Dragan. „Barokni trezor – znamenje bogatstva.” *Dnevnik*) 12. 9. 1971.
- МИТРОВИЋ, Vladimir. „Graditelji Novog Sada druge polovine XIX i prve polovine XX veka.” *DaNs* 30 (1999): 19–52.
- МИТРОВИЋ, Vladimir. *Arhitektura XX veka u Vojvodini*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2010.
- „НОВОСТИ ИЗ МЕСТА.” *Браник* („NOVOSTI IZ MESTA.” *Branik*) 24. 6. 1895.
- СТАНЧИЋ, Донка. *Нови Сад: од куће до куће*. Нови Сад: Завод за заштиту споменика културе града Новог Сада (STANČIĆ, Donka. *Novi Sad: od kuće do kuće*. Novi Sad: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Novog Sada), 2005.

- СТАНЧИЋ, Донка. *Уметничка топографија Новог Сада*. Нови Сад: Матица српска (STANČIĆ, Donka. *Umetnička topografija Novog Sada*. Novi Sad: Matica Srpska), 2014.
- FRANZ WORUDA. <<https://www.findagrave.com>> 28. 12. 2017.
- HEGEDUŠ, Pavle. „10 godina kaduceja, Asklepija, Hermesa i Medicinskoga fakulteta u Osijeku.” *Med Vjesn* (2008): 79–80.
- СВЕЈАНОВИЋ, Igor. „Skulptura u arhitekturi Novog Sada.” *DaNS* 47 (2004): 50–51.
- „ЧИТУЉА.” *Време* („ЋИТУЉА.” *Vreme*) 29. 01. 1937 : 11.

## ИЗВОРИ

- План попречног пресека и изгледа фасада зграде Централног кредитног завода који се чува у Архиву Војводине у Збирци Ф. 373, „Збирка планова и мапа 1718–1956.”
- План основе приземља и спрата из 1895. године који се чува у Заводу за заштиту споменика културе града Новог Сада.
- План основе приземља и спрата из 1921. године који се чува у Заводу за заштиту споменика културе града Новог Сада.

Marija K. Pokrajac

### “AT THE GOLDEN MAN’S CORNER”: BUILDING OF THE FORMER CENTRAL CREDIT INSTITUTION IN NOVI SAD DESIGNED BY ARCHITECT FRANZ WORUDA

#### Summary

The building of the former Central Credit Institution in Novi Sad, on the corner of Miletićeva and Grčkoškolska Streets, was designed in 1895 by Franz Woruda, a little-known architect from Vienna. He built another floor of the building in 1921 in the same, academic style. In Novi Sad, Woruda worked on a smaller scale, but with a high standard, incorporating the elements of the Central European styles of academism and secession into Novi Sad architectural tradition. Although he originated from Vienna, no sources on Woruda’s education were found at the University of Vienna. He came to Novi Sad at the end of the 19<sup>th</sup> century, and the building for the needs of the Central Credit Institution was certainly his most important work in this city. Because of the bronze sculpture of the Roman god of trade, Mercury, at the top of the corner dome, made by sculptor Đorđe Jovanović, the old residents of Novi Sad used to say for the corner of Miletićeva and Grčkoškolska Streets: “At the golden man’s corner”.

The Central Credit Institution was the most powerful financial institution of the Serbs in the Austro-Hungarian Monarchy. This financial institution, founded by prominent citizens of Novi Sad, was the key one, primarily because its operations enabled the establishment of the majority of Serbian credit institutions in Vojvodina and beyond. As the purpose-built building for the headquarters of financial operations, its appearance and equipment were the embodiments of power. The building did not change its banking purpose until today, when its premises are leased. Due to the importance of this institution for the development of the financial power of the Serbs in Hungary, as an important representative of the academic style of architectural design in Novi Sad, this building deserves to be studied independently and take its place in the architectural historiography of Novi Sad.

Keywords: Novi Sad, Central Credit Institution, Franz Woruda, academism.

---

\* Уредништво је примило рад 28. III 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.

**МАРИЈА Т. ПАВЛОВИЋ**

Уметничко продукцијска група Ноћ музеја, Београд\*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

## **Архитектура београдских спортских објеката (1918–1941)**

**САЖЕТАК:** Рад је посвећен анализи развоја спортских објеката у Београду у међуратном периоду. Одмах након Првог светског рата приступило се обнови порушених грађевина, као и подизању нових, од којих су се поједине издвајале својим карактеристичним изгледом. Имајући у виду да не постоји студија која обједињује ово поље архитектуре, нарочит значај је дат постављању целовите слике укупног фонда подигнутих спортских објеката. С друге стране, спорт је имао велику улогу у друштвеним приликама између два светска рата због чега је и улога архитектуре ових објеката постала важан сегмент у обликовању урбаног идентитета града.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** архитектура, спортски објекти, Београд, међуратни период.

### **УВОД**

Архитектура спортских објеката у Београду у периоду између два светска рата даје пресек различитих архитектонских стилова, који представљају важан део целокупног архитектонског наслеђа тог периода.

Након Првог светског рата значај спортске архитектуре постаје све већи. Долази до наглог просперитета спорта, а самим тим и обнове старих и изградње нових спортских објеката у Београду, који је постао центар ондашње Југославије. Са Соколским покретом почиње развој соколске архитектуре, у којој се неговало неколико стилских праваца, карактеристичних за међуратни период. Уочава се повезаност владарске моћи и покрета, која је нарочито истицана кроз слетске манифестације, а естетика соколских домова подигнутих у тадашњој Југославији, као и у Београду, пример је утицаја политике на архитектуру. Велика пажња била је посвећена и подизању клупских зграда, које су градили значајни архитекти међуратног периода, а чија је архитектоника јединствена и упечатљива. Својим облицима, конструктивним системима и садржајем уклапале су се у постојеће архитектонске правце.

---

\* marijablagojevicpavlovic@gmail.com

У формирању целокупне слике о спортској архитектури међуратног периода било је неопходно анализирати све подигнуте објекте у Београду. Подизани са различитим мотивима и у посебним друштвеним околностима, сведочанства су свог времена.

### ДУНАВСКО КОЛО ЈАХАЧА „КНЕЗ МИХАИЛО”

Прво београдско Тркалиште изградио је кнез Михаило 1862. године (Тодоровић 2009: 39) око простора на којем се данас налазе зграде Правног, Техничког, Технолошко-металуршког и Машинског факултета.<sup>1</sup> По оснивању Дунавског кола јахача „Кнез Михаило” 1890. године, оно је пребачено у Бару Венецију, која се налазила на месту данашње железничке станице (Тодоровић 2009: 21). Већ следеће године премештено је на Бањицу,<sup>2</sup> а потом се, почетком 1912, сели на Цареву ћуприју, где је свечано отворено на Видовдан 28. јуна 1914. године, пред Први светски рат. Нажалост, хиподром је у рату срушен, а обновљен је тек 1920. Тада је терен изнивелисан, постављен је водовод за поливање стазе, изграђене су нове кладионице и мерионице, стављене су нове старт-машине на свим поласцима и засађени су дрвеће и жива ограда око хиподрома и унутар њега (Милосављевић 1940: 32–42).

Дунавско коло јахача „Кнез Михаило” је било централа свим друштвима и као такво признао га је енглески џокеј-клуб, чиме је добило интернационални карактер. Под окриљем Кола је основан и Џокеј-клуб, а председник централне управе је био кнез Павле (Живановић 1930: 33).

Колико је коњарство било озбиљан спорт и колико му се посвећивало пажње, осим чињенице да су виђенији људи Београда били у управи Кола, говори и податак да је београдски Џокеј-клуб славио своју крсну славу, Светог Ђорђа. Постоје сведочанства да је



Сл. 1. Дерби на Царевој ћуприји, одржан 1936. (приватна збирка Милоша Јуришића)

Дунавско коло јахача позивало Његово величанство краља на богослужење и сечење славског колача 6. маја 1931. на Светог Ђорђа у просторије Џокеј-клуба у Грачаничкој улици број 18 у Београду.<sup>3</sup> Ову породичну кућу пројектовао је архитекта Никола Несторовић (1868–1957) 1911. године у стилу сецесије и историзма. Године 1928. она је продата Дунавском колу јахача „Кнез Михаило” за потребе Џокеј-клуба, а ангажован је архитекта Иван Белић (1887–1968) да пројекат прилагоди намени. Касније су промене извршене и 1932. године, према пројекту Александра Јанковића, као

<sup>1</sup> Више о историјату Тркалишта: <<http://www.hipodrombeograd.rs/istorijat.php>> 23. 12. 2014.

<sup>2</sup> „Историјат.” Званична веб презентација Београдског хиподрома: <<http://www.hipodrombeograd.rs/istorijat.php>> 28. 10. 2015.

<sup>3</sup> Детаљни подаци могу се пронаћи у Архиву Југославије: АЈ – 74 – 259 – 109.

и 1939, према пројекту архитектке Александра Ђорђевића (1890–1952) (Недић 2004: 97–100).<sup>4</sup>

У периоду између два светска рата можемо пратити најбоље године коњичког спорта (сл. 1), а на хиподрому код Цареве ћуприје 15. септембра 1940. обележена је педесето-годишњица Дунавског кола јахача „Кнез Михаило”. Влада Илић, први потпредседник Кола, сенатор и индустријалац, открио је спомен-бисту Владислава Рибникара (Милосављевић 1940: 9–10). Након Другог светског рата хиподром је остао на Царевој ћуприји и на њему се мало шта изменило, осим што је интересовање за овај спорт у знатној мери опало.

## БЕОГРАДСКА КУПАТИЛА

Први спортски објекти подигнути у Београду били су јавна купатила, изграђена на десној обали Саве четрдесетих година XIX века (Пауновић 1971: 1219; Тодоровић 2009: 22). Њих су у почетку подизала приватна лица, а имала су ограђене базене за пливаче и непливаче и ангажоване учитеље пливања на услузи посетиоцима. Београдска јавна купатила представљала су претече градских базена.

У наредним деценијама, између два рата, изграђено је 18 купатила на дрвеним сплавовима на десној обали Саве (сл. 2). Највеће је било ново „Народно купатило Општине града Београда” (Вогуновић 2005: 36), изграђено према пројекту архитектке Ђорђа Лукића. Састојало од десет делова распрострањених на 2500 м<sup>2</sup>, на 2000 празних дрвених буради, спојених конструкцијом од три реда греда. Купатило је имало 425 кабина и три базена за непливаче, засебно за мушкарце, жене и децу. Изградња је започета 18. маја 1933. године, а купатило је отворено након два месеца, 29. јула.<sup>5</sup>



Сл. 2. Купатила на Сави између два рата  
(приватна збирка Милоша Јуришића)

Први спортски центар у Београду, „Ђачко купатило”, изграђен је одмах после Првог светског рата, 1919. године, на простору где се данас налази Спортски центар „Милан Гале Мушкатировић”. Иницијатори изградње били су директор Друге мушке гимназије Мирко Поповић и директор Реалке Илија Ђукановић. Следеће године је званично отворено. До купатила се долазило са простора где се данас налази Зоолошки врт, а на улазу је стајала дрвена кућица, у којој је био контролор за карте (Лимић 1980: 279–280). Током година купатило је добило

<sup>4</sup> Више о пројектима реконструкција vile: Недић 2004: 97–100.

<sup>5</sup> Више о изгледу купатила: Аноним. „Народна купатила О.г.Б.” *БОН* 1–3 (1934).

нову зграду, затим базене у дубљем делу обале за пливаче и у плићем за непливаче, трамболине, терене за спортске активности, као и справе за вежбање. Ово омиљено место Београђана је срушено у Другом светском рату, а на његовом месту је почетком седамдесетих година саграђен спортски центар (Павловић 2017а: 194–195).

## СОКОЛСКИ ДОМОВИ

Соколски домови подизани су као мултифункционални објекти који су, осим историја у којима су се одвијале спортске активности чланова друштва,<sup>6</sup> били организовани и као културни центри. Они су пројектовани по узору на турнерске домове.<sup>7</sup> У међуратном периоду уочљива је и експанзија сличних објеката, као што су фашистички домови у Италији и народни домови у Турској. И у једној и у другој земљи владали су тоталитарни режими који су у овим објектима видели место окупљања истомишљеника, где су могле да се спроводе национално-политичке идеје владајућег режима (Путник 2015: 41–42).

У међуратној Југославији најзначајнији градитељ соколских дома био је архитекта Момир Коруновић (1883–1969). Први спортски објекат, соколску вежбаоницу при Другој мушкој гимназији у Македонској улици, изградио је 1924. године за Соколско друштво Београд I. Објекат је имао високо приземље и два ниска спрата, а у централном делу је била вежбаоница правоугаоне основе са галеријама (Кадиљевић 1996: 50–52). Нажалост, ова зграда је срушена у савезничком бомбардовању 1941. а на њеном месту данас се налази зграда „Политике”.

Године 1929. Коруновић је пројектовао соколски стадион за потребе Свесоколскг слета, који је одржан следеће године. Изграђен иза зграде Техничког факултета, у то време био је највећи дрвени стадион у централној Европи чије трибине су имале капацитет за 40.000 гледалаца. По завршетку слета стадион је демонтиран (Аноним 1937: 2; Кадиљевић 1996: 70–71; Путник 2013: 77; Павловић 2017а: 199).

Све до 1931. године Београд није имао ниједан соколски дом, због чега је покренут низ акција како би се створили услови за изградњу чак три соколска дома. То су Соколски дом Друштва Београд – Матица у Делиградској улици, затим Соколско друштво Београд II на углу Југовићеве и Вишњићеве улице и Соколско друштво Београд III<sup>8</sup> (сл. 3) у Војвођанској улици (Тошева 1998: 51–52).

<sup>6</sup> Идеологија соколства имала је национални значај и подразумевала је борбу за ослобођење и уједињење свих Словена. Настала је код Чеха (Праг 1862) услед вишевековног ропства и потребе да се спасе и очува нација. Развијајући се у окупираној земљи, на самим почецима, соколска друштва су била принуђена да раде под маском гимнастичких друштава. Срби који су у то време живели на окупираним територијама схватили су праву суштину соколске идеологије и стварајући удружења, под привидом гимнастике и спорта, искористили је у остварењу слободе и уједињења са осталим југословенским народима. Соколски покрет је у међуратном периоду, на тај начин, постао главно упориште идеологије југословенства и владавине краља Александра I Карађорђевића. Више о томе: Brozović 1934: 155; Žutić 1991: 5–6; Столић 2008: 129–133; Путник 2013: 69–70.

<sup>7</sup> Настанку соколске идеологије претходило је оснивање немачких Турнера (Turner), гимнастичког удружења, које је настало 1811. као реакција на Наполеонову окупацију. Оснивач овог удружења био је немачки филозоф и педагог Фридрих Лудвиг Јан, чија је идеја била да преко гимнастике ојача физичку и моралну снагу немачке нације која је пала под француску окупацију. Овај принцип је довео до бујања националне свести и ослобођења земље. Више о томе: Путник 2015: 10–11.

<sup>8</sup> Више о изградњи Дома Соколског друштва Београд III: Аноним. „Освећење темеља Соколског друштва Београд III” (1931): 6; „Освећење камена темељца нове соколане” (1931): 6; „Подизање Соколског дома на Сме-

Момир Коруновић је за свој први соколски дом „Матица”, уједно и први пројектовани дом у Београду, израдио неколико нацрта. Изградња је трајала неколико година, од 1929. до 1935. „Матица” је представљала један од најзначајнијих примера националног стила у архитектури, који је пропагирао Коруновић. Пројектујући четвороводни кров и шаре које подсећају на ручни рад, унео је фолклорни карактер у грађевину (Кадилевић 1996: 85–87; Путник 2010: 197; Столић 2008: 147). Соколско друштво „Земун Матица” је такође имало сопствену соколану, саграђену 1933. године, на чијем месту је након рушења 1974. изграђена Хала „Пинки” (Путник 2015: 79).

Године 1934. Коруновић је подигао на београдској Чукарици Соколски дом друштва Београд IV у модернизованом фолклористичком духу (Кадилевић 1996: 73–82). Дом је био правоугаоног облика, малих димензија, са четвороводним кровом. Године 1938. архитекта Иван Грбац је урадио пројекат проширења, са позорницом, мушком и женском свлационицом и једном мањом двораном. На основу садашњег стања грађевине, можемо да изведемо закључак да је објекат далеко скромнији од предвиђеног пројекта (Путник 2015: 77–79).

Иако су Коруновићеви соколски домови прилично тесни за данашње потребе, многи се и даље користе као спортски објекти (Кадилевић 1994: 108–109). Соколски домови су најснажнији пример за сагледавање сложености југословенског идентитета у међуратној архитектури. Они нису били стилски уједначени, већ су коришћени историјски и локални стилови и традиције, као и модерна архитектура. То је разлог због којег се не може говорити о конструисању јединственог југословенског идентитета у архитектури соколских дома (ИГЊАТОВИЋ 2007: 399–426).

## БЕОГРАДСКИ СТАДИОНИ

Први фудбалски стадиони у Београду изграђени су почетком XX века. Они временом добијају све модерније облике, проширују своје капацитете и све више постају култна места главног града. Фудбал постаје феномен око којег се окупља нација.

Први прави стадион у Београду био је стадион Фудбалског клуба „Соко” подигнут на Кошутњаку 1904. године (Тодић 2006: 41–42; Павловић 2017а: 202). Већ 1923. године, на стадиону је подигнута луксузна ложа за високе званичнике. У досадашњим истраживањима нису пронађени архивски документи који би потврдили ко је аутор ложе, али



Сл. 3. Соко III Београд са летњим вежбаљистем (1932)  
(приватна збирка Милоша Јуришића)

древском Ђерму” (1931): 6; „Освећење темеља Соколског дома у Београду” (1931): 7; „Освећење темеља Соколског дома на Смедеревском Ђерму” (1931): 909; Тошева 1998: 51; Путник 2013: 74; 2015: 51.

постоји могућност, на основу поређења са његовим дотадашњим радовима, да је пројектант био архитекта Момир Коруновић, који је био и члан Фудбалског клуба „Соко” (Зец 2014: 271).

Почетком XX века на простору некадашњег Тркалишта и око њега изграђена су три стадиона. Први је подигнут 1907. на месту садашњег Парка Ђирило и Методије код Вуковог споменика. Након Првог светског рата, на овом терену се фудбал играо све до краја двадесетих година, када је поново претворен у парк.

На простору садашњег Хотела „Метропол” и Архива Србије је 1911. започета изградња другог стадиона на Тркалишту, Стадиона „БСК”, на којем су се одржавале утакмице све до званичног отварања стадиона на Ускрс 1914, на дан објаве рата (Андрејевић 1989: 29). Након рата, ово игралиште је обновљено. Недуго потом је због изградње Државног архива терен морао да се ротира за 90 степени. Нове нацрте је израдио председник клуба Андра Јовић, са Бошком Симоновићем, студентом архитектуре, према којима су 1921. године подигнуте покривене дрвене трибине, са око 2000 седишта и централном ложом (Тодић 2006: 60–61; Миловановић 2011: 10; Павловић 2017б: 7–14). Због изградње Техничког факултета, Универзитетске библиотеке и Архива Србије, Игралиште „БСК” је 1927. године премештено на Топчидерско брдо. Две године касније, захваљујући донацијама угледних Београђана, отворен је, за оно време, веома модеран стадион од дрвене грађе

(сл. 4), са атлетском стазом и капацитетом за преко 25.000 гледалаца. На југу је имао величанствену дрвену капију, док су се на западу налазили мала кућа чувара стадиона, две свлачионице и туш-кабине. Био је то први стадион са тако великом покривеном трибином од 120 метара, а држала се само на два предња стуба, уз посебна учвршћења на угловима крова, што је тада представљало новитет у архитектури Београда (Андрејевић 1980: 31). Пројектанти су били архитекти Михаило Радовановић (1899–1980) и Бранислав Маринковић (1903–1985), док је конструктор био Кошнер (Зец 2014: 275). Након Другог светског рата на месту некадашњег Игралишта „БСК” подигнут је Стадион „ЈНА”, који касније мења име у Стадион ФК „Партизан”.



Сл. 4. Улаз на Стадион „БСК” (1928)  
(<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=999472>)

Трећи стадион на простору Тркалишта подигнут је 1913. године преко пута Стадиона „БСК”, на месту садашњег Техничког факултета, под првобитним именом СК „Велика Србија” (Зец 2007: 7). Клуб је након Првог светског рата обновљен под именом Спортски клуб „Југославија” и на истом месту је подигнуто ново, лепше, игралиште са 2500 седишта. Оно је срушено 1925. године због изградње Техничког факултета, а следеће



године клуб добија терен иза тзв. Топовских шупа, изнад Аутокоманде. У априлу 1927. је отворен нови, тада највећи, стадион у Београду (Стојановић 1953: 56–68). На стадиону је постављено око 15.000 седишта, део трибина је био покривен, а у изградњи је коришћен бетон (Ружић 1973: 53–57). Име архитекте овог, за то време врло модерног стадиона, нажалост се не помиње.

Капацитети оба стадиона у Топчидеру су стално расли, тако да је крајем тридесетих година XX века Стадион „БСК” могао да прими 35.000, а „Југославија” чак 30.000 гледалаца (Зец 2014: 275). Године 1938. урађен је пројекат реконструкције Стадиона „Југославија”. Пројекат је израдио млади архитекта Драган Гудовић (1904–1989),<sup>9</sup> који је био и члан клуба. Најважнији део реконструкције односио се на терен, који се држао последњих европских стандарда, тако да је дренажни систем конструисан са порозном земљом, покривен специјалном врстом траве. После терена, важно је било саградити нових 25 редова од бетона, 17 метара широких, око целог стадиона. Планирано је да радови буду завршени тек 1943. године. Због тога је обустављен овакав амбициозни план и у априлу 1941, неколико дана пре бомбардовања Београда, управа је објавила велико отварање надограђеног стадиона (Зец 2014: 277). Након Другог светског рата, стадион је уступљен новоформираном Фудбалском клубу „Црвена звезда”.

## БЕОГРАДСКИ СПОРТСКИ КЛУБОВИ

Колико се Београд као престоница Краљевине угледао на западне метрополе између два рата говори и чињеница да су, поред бројних фудбалских клубова, соколских друштава и чувеног Џокеј-клуба, који је био признат од стране енглеског џокеј-клуба и имао интернационални карактер, постојали и Боб-клуб, Тенис-клуб „Шумадија”, Београдски тенис-клуб, Голф-клуб, Руски јахт-клуб и Веслачки клуб „Београд”. Од нарочито је значаја истаћи да су планове за њихове објекте радили тада једни од водећих архитеката. На основу тога може се пратити значај развоја спортске архитектуре у међуратном периоду.

*Боб-клуб* је основан са идејом да се у њему негују зимски спортови, посебно „боб – sleigh”, по којем је добио име, али и други спортови. Одмах по оснивању пливачке секције 1926. године, на десној обали Саве, код Ресторана „Шест топола”, подигнута је зграда са свлачионицама, рестораном и хангарима за чамце, као и пливалиште 25 м дужине и 12 м ширине. Београдски трговац и оснивач клуба Милован Радојловић о свом трошку

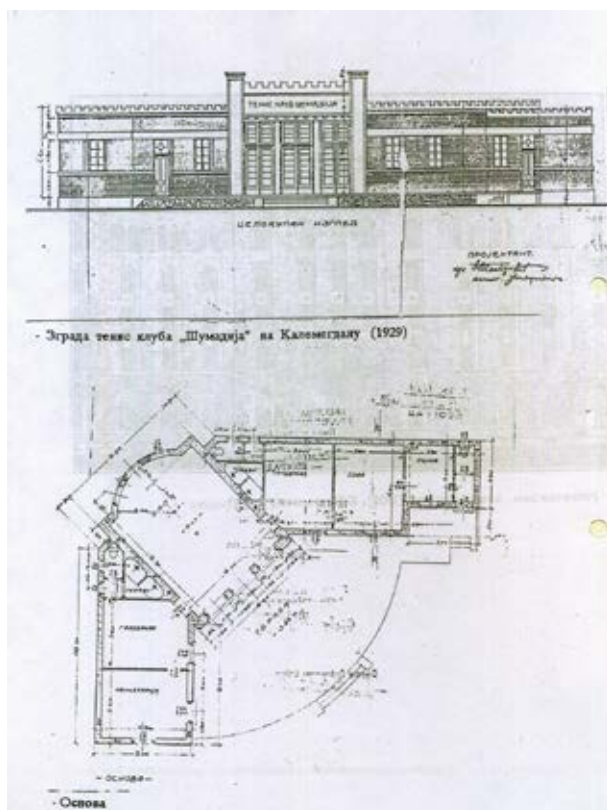
<sup>9</sup> Архитекта Драган Гудовић био је значајна личност архитектонске сцене у Београду између два рата и након Другог светског рата. На самом почетку каријере радио је у бироу Драгише Брашована, са којим је био и близак пријатељ, и чији рад је умногоме утицао на правац његовог стваралаштва. Радио је углавном стамбене зграде за приватне инвеститоре и грађевине јавне намене, а у мањој мери се бавио и урбанизмом. Издвајају се његови конкурсни пројекти, крајем тридесетих година XX века, за зграду Министарства грађевина (у сарадњи са хрватским архитектом А. Лоренцином) и Етнографски музеј, као и пројекат реконструкције Народне позоришта. Од изведених дела, издвајају се, из међуратног периода, пројекат за Боб-клуб на Малом Калемегдану и пројекат надоградње клупске куће Голф-клуба „Београд” у Кошутњаку, потом стамбена зграда за предузеће „Југометал”, у Косовској улици, пројектована средином педесетих година, затим стамбено-управна зграда за предузеће „Јанко Лисјак”, на углу улица 29. новембра и Дринчићеве, као и комплекс ремонтног предузећа „Компресор” у Француској улици, који је пројектовао крајем шездесетих година. Почетком седамдесетих година урадио је пројекат за реконструкцију стамбеног блока на Врачару. Више о Гудовићу и његовим објектима: Килибарда 2010: 211–240.

саградио је ову клупску зграду и набавио реквизите. Године 1928. у оквиру спортског Боб-клуба се оснива веслачка и тенис-секција. Следеће године, клуб добија у закуп земљиште на Малом Калемегдану и 1930. подиже модерну централну тениску зграду за своје чланове (Живановић 1930: 33). Зграду Боб-клуба је пројектовао архитекта Драган Гудовић као своју прву самосталну грађевину. Објекат је постављен у угао, тако да су видљиве само две фасаде. Пројектована као асиметрична троделна грађевина, представља пример „комбинованог перспективног и аперспективног експресионизма” (Кадилевић 2012: 71).

Грађевина је у току рата доста страдала (Шошкић 2012: 48), а у реновирану зграду је усељен Кошаркашки клуб „Црвена звезда”, одмах по оснивању 1945. године. Боб-клуб је расформиран, а некадашњи објекат модернизма умногоме је променио свој изглед.

Преко пута Боб-клуба, 1925. су изграђени и терени Тенис-клуба „Шумадија” (сл. 5). Управну зграду клуба пројектовао је Богдан Несторовић (1901–1975) 1929. године, а зграда је зидана између 1929. и 1930. године (Максић 2000: 145). Претпоставља се да је овај објекат срушен у току рата, а од њега је остало само једно крило које је након надоградње непрепознатљиво (Шошкић 2012: 48). Зграда је била постављена у угао, с тим што је главна фасада била угаона, подељена на три дела, доминантна у односу на две мале бочне фасаде које су имале споредну улогу, а задња, због зидина, није била видљива. Средишњи део корпуса је био виши у односу на два бочна и на њему је био главни улаз са три пара двокрилних врата и три пара прозора горе у наставку врата, такође двокрилни. Оваква структура и форма грађевине је имала академску традицију. Данас се на истом месту налазе тениски терени Одбојкашког клуба „Партизан” са централном зградом, на месту некадашње.

Године 1926. је основан *Београдски тенис-клуб*, а од Београдске општине је добијен простор на Ташмајдану. Већ крајем следеће године, изграђено је пет терена у некадашњем турском каменолому (Шошкић 2012: 53). На овим теренима између два светска рата су се одржавали бројни међународни турнири, као и домаћа такмичења. Године 1938. су од дрвене тесане



Сл. 5. Пројекат за Тенис-клуб „Шумадија” архитекте Богдана Несторовића (Максић 2000: 145) (рад се налази у Историјском архиву Београда)

грађе подигнуте трибине на тениском терену, а планове је израдио инжењер Миленко Савчић.<sup>10</sup> Након Другог светског рата, још једном су прављене трибине за тениски клуб на Ташмајдану, али су уништене падом стене.<sup>11</sup> Педесетих година XX века на том месту је изграђен Стадион „Ташмајдан”.

Игралиште *Голф-клуба „Београд”*, првог таквог клуба у Краљевини Југославији, свечано је отворено на Духове, 31. маја 1936. године, под покровитељством кнеза Павла. Тадашњи премијер Стојадиновић је био иницијатор изградње првог терена, а клуб је функционисао све до почетка Другог светског рата.<sup>12</sup> Кнез Павле је потписао клупску повељу, која је узидана у темеље „клубске куће”, за коју је добијена дозвола за градњу, након претходно поднетих планова, 24. октобра 1936. године.<sup>13</sup> Клубску кућу на Кошутњаку, у којој се данас налази Ресторан „Голф”, пројектовао је архитекта Александар Ђорђевић (1890–1952). Ђорђевић је био један од најпознатијих српских архитеката између два рата, а пројектовао је за краља Александра I Карађорђевића, кнеза Павла, за индустријалце, чланове владе и другу српску елиту. Кућа грађена у стилу фолклоризма зидана је од јула 1936. до новембра 1937. године. Она је слободностојећа, приземна зграда, која има сутерен и подрум. Предња фасада, на којој је затворен трем, подељена је аркадама на три дела, где се на средишњем делу налази улаз до којег се долази степеништем. Кућу са три стране опасује широки, покривени трем, који је зими био застакљен, и на свакој страни се налазе приступне степенице. Објекат је касније надограђен према пројекту Рајка Татића (1900–1979)<sup>14</sup> (ПРОСЕН 2006: 191).

*Руски јахт-клуб* императора Петра Великог у Београду имао је своју привремену дрвену бараку у Београду, у којој су се налазиле свлачионице. Подигнута је 1933. године на десној обали Саве, код Топчидерске реке, према пројекту руског емигранта, архитекте Валерија Сташевског (1882–1945). Пред почетак Другог светског рата на место командора Руског јахт-клуба у Београду долази Игор Блуменау, који је био последњи командор овог клуба (БЛУМЕНАУ 1997: 89–90).

Изградња *Веслачког клуба „Београд”*, на Ади Циганлији, започета је 26. августа 1935. године, према пројекту архитеката Валерија и Ђорђа Сташевског (ЂУРЂЕВИЋ 1998–1999: 170; ЛАТИНЧИЋ 2011: 186). Завршена је већ наредне године и представљала је један од најмодернијих спортских објеката на Балкану. Слободностојећи објекат клуба је изграђен као троделни корпус различитих нивоа. Највиши ниво објекта је била кула квадратне основе у којој се налазило степениште, а на слободној ивици фасаде стајали су уски

<sup>10</sup> Планови се налазе у Историјском архиву Београда: ИАБ, ОГБ (6), ф34 – 19 – 1938.

<sup>11</sup> Погледи у Историјском архиву Београда: ИАБ, СГБ (17), 5 – 3 – 1951.

<sup>12</sup> „Istorijat golfa.” <<http://www.golfclubcentar.rs/index.php?page=96&lang=1>> 21. 4. 2010.

<sup>13</sup> Документација се налази у Историјском архиву Београда: ИАБ, ОГБ (6), ф23 – 15 – 1936.

<sup>14</sup> Архитектонски опус Рајка Татића представља важан сегмент српске архитектуре XX века. Татић је пројектовао неке од најзначајнијих грађевина престонице, међу којима се издвајају: улаз, капеле и ограда Новог и Француског гробља, Основна школа „Матија Бан”, Старо сајмиште, Градски дом деље заштите у Звечанској улици, потом пројекат за вилу изнад Милочера, Ђачку трпезу у Београду и краљевски двор на Бледу. Од нарочитог је значаја Татићево послератно стваралаштво, међу које спадају пројекти за Пионирски град, Летњу позорницу у Топчидеру, али и бројни задружни домови и раднички станови, као и стамбене, пословне и индустријске зграде. Више о пројектима Татића: МИХАЛЛОВ 2013; каталог изложбе „На врелу неимарства: архитекти породице Татић”, где је рецензију написала Владана Путник Прица: <<http://hek.rs/index.php/izlozbe/55-na-vrelu-neimarstva>> 29. 3. 2018.

прозорски отвори у облику траке који су пратили висину унутрашњег степеништа. Део објекта, квадратне основе, према Сави, имао је два нивоа, а био је подигнут на носеће стубове испод којих се налазио простор отворен са три стране, док је на четвртој страни био затворен и виши са три нивоа, споља назначена кружним прозорским отворима. Некадашња зграда данас је непрепознатљива, од 1945. припада Веслачком клубу „Црвена звезда”.

## ПРОЈЕКАТ ЗА ОЛИМПИЈСКИ СТАДИОН У БЕОГРАДУ

Када је реч о београдским спортским објектима међуратног периода, значајно је поменути пројекат за Олимпијски стадион са пратећим објектима који је израдио признати немачки архитекта Вернер Марх (Werner March, 1894–1976), аутор Олимпијског стадиона у Берлину. Постојала је иницијатива да се у Београду организују Летње олимпијске игре 1948. године (одржане у Лондону), због чега је ангажован Марх и то за пројекат олимпијског комплекса са репрезентативним стадионом и изградом плана детаљне регулације Београдске тврђаве (Марковић 2013: 166–173).<sup>15</sup>

Око овог пројекта постојале су бројне контроверзе. Архитектонска јавност је водила свакодневне полемике око избора мегаломанског пројекта, локације, а нарочито око избора страног архитекте, сматрајући да су на тај начин омаловажени домаћи стручњаци. Највећи проблем је представљала чињеница да је југословенска влада ангажовала Марха мимо конкурса, а тек накнадно о томе обавестила јавност.

У октобру 1940. на Београдском сајму одржана је изложба „Нова немачка уметност грађења” у Немачком павиљону, на којој је представљена архитектонска продукција Трећег рајха, заједно са макетама и плановима Алберта Шпера (Albert Speer, 1905–1981) за реконструкцију Берлина (Благолевић 2012: 105–107). На овој изложби Марх је лично представио пројекат Олимпијског стадиона кнезу Павлу Карађорђевићу и кнегињи Олги, као и члановима владе. Изложба је била приказана у Минхену 1938. године и по први пут је била представљена ван своје земље (Илиевски 2011: 192).

Због почетка Другог светског рата изградња стадиона је била одложена, а касније се, услед свих околности, одустало од пројекта.

## АРХИТЕКТУРА И СПОРТ У СЛУЖБИ ПОЛИТИКЕ – ГРАН-ПРИ ТРКА

Последњи велики спортски догађај међуратног периода била је гран-при трка, одржана у Београду 3. септембра 1939. године. Трајала је један дан и за ту прилику су изграђене монтажне трибине за посетиоце. Импозантан број гледалаца који су присуствовали трци говори о важности и значају догађаја. Осим спортских резултата, на основу датума, односно чињенице да је трка одржана упркос објави рата, али и фотографијама на којима се виде нацистички поздравни, можемо да пратимо и тадашњи друштвени и политички тренутак и став владајуће елите у земљи.

<sup>15</sup> Југословенска влада је Марху поверила и пројектовање Тријумфалног поља на Бањици за војне параде и соколске слетове са трибинама за 100.000 гледалаца. Поље је било предвиђено на простору између некадашње Шумадијске улице и Бањичког венца. Данас се на том простору налази комплекс базена, фудбалских терена и стамбених зграда, док је већи део планираног поља празан: Марковић 2013: 174–176.

Гран-при трка била је најатрактивнија од девет које су биле део Међународне аутомобилске и мото-трке. Многи данас сматрају да је ова трка претеча формуле 1, због чега је често тако и називају. Стаза је имала старт код Хотела „Српска круна” (данашња Библиотека града Београда)<sup>16</sup> и ишла је поред Зоолошког врта, око Калемегдана и назад. Овај спортски догађај организован је у част рођендана младог краља Петра II Карађорђевића, а организатори су били Аутомобилски клуб Краљевине Југославије и новине *Политика*. Оно што је било веома занимљиво је да је рат објављен и да су немачке трупе ушле у Пољску три дана раније, али да је трка ипак одржана. Учесници су били и Немци и Италијани, док су француски и мађарски такмичари, неколико дана пред трку, отказали због објаве рата. Југославија је такође имала свог представника, Бошка Миленковића, богатог београдског наследника, који је возио бугати 51. Трци је присуствовало 80.000 људи, а за ту потребу су направљене и монтажне трибине око кружне стазе (сл. 6).<sup>17</sup> Италијан Тацио Нуволари је освојио прво место и добио је пехар краља Петра II, златну плакету, диплому и новчану награду, а освојени пехар се и данас може видети у његовом музеју у Мантови у Италији.<sup>18</sup>



Сл. 6. Израда монтажних трибина за Гран-при трку (1939) <<http://staribeograd.weebly.com/trke-na-kalemegdanu.html>>

## ЗАКЉУЧАК

Период између два светска рата има посебно место у развоју архитектуре, а посебно развоју и интензивној изградњи спортских објеката. Обнављају се постојећи терени порушени у Првом светском рату, а граде нови објекти за новоформиране клубове. Пројектанти ових грађевина били су истакнути архитекти међуратног периода. Посебно је значајна и интензивна градња соколских домова у целој Југославији, који су били мултифункционални и, осим као спортски, организовани и као културни центри.

То је уједно био и период када се све више медијски промовисала архитектонска пракса. Београдска штампа је редовно читаоце извештавала о новим објектима и пројектима. Постојало је велико интересовање јавности за стремљења у области архитектуре, стилове градње и, уопште, расла је свест о значају архитектонске струке. У том раздобљу изграђена су два велика стадиона у Топчидеру, „БСК” и „Југославија”, који су

<sup>16</sup> Више о Хотелу: „Српска круна.” *Калалог нејокејних културних добара на јодручју града Београда*. <[http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari\\_grad/srpska\\_kruna.html](http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari_grad/srpska_kruna.html)> 10. 2. 2016.

<sup>17</sup> „Аутомобил је слобода”, Дани Београда, 17. 4. 2016. У оквиру Дана Београда организована је тура о историји аутомобилизма са посебним освртом на прву трку око Калемегдана. Занимљив је податак да је Београд тада имао само 360.000 становника, а да је трку гледало 75.000 људи.

<sup>18</sup> „Трка око Калемегдана 1939. године.” <<http://staribeograd.weebly.com/trke-na-kalemegdanu.html>> 2. 4. 2015.

означили прекретницу у изградњи стадиона главног града. Такође, по узору на развијене земље Европе, отварају се бројни спортски клубови и граде модерне управне зграде. Крајем тридесетих година, упркос објави рата, у Београду се одржало најзначајније европско такмичење у аутомобилизму, трка гран-при, која га је ставила на светску спортску мапу, али и заувек обележила тадашњи политички став власти. С тим у вези и избор немачког архитекте Вернера Марха, за израду пројекта за планирани Олимпијски стадион у Доњем граду, остао је запамћен као извор вишегодишњих сукоба власти и југословенских архитеката.

Сагледавајући целокупан архитектонски фонд спортских објеката међуратног периода у Београду, може се закључити да су они чинили значајан сегмент архитектонског стваралаштва града. Простори на којима су подигнути постали су препознатљива места, а избор различитих стилова градње и њихово уклапање у градску целину иде у прилог овој тврдњи.

### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНДРЕЈЕВИЋ, Михајло. „Успон београдског фудбала после Првог светског рата.” У: САВИЋ, Павле, Милан Ђоковић (ур.). *Београд у сећањима 1919–1929*. Београд: Српска књижевна задруга (ANDREJEVIĆ, Mihajlo. „Uspón beogradskog fudbala posle Prvog svetskog rata.” U: SAVIĆ, Pavle, Milan Đoković (ur.). *Beograd u sećanjima 1919–1929*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1980, 203–215.
- АНДРЕЈЕВИЋ, Михајло. *Дуго путовање кроз фудбал и медицину*. Горњи Милановац: Дечје новине (ANDREJEVIĆ, Mihajlo. *Dugo putovanje kroz fudbal i medicinu*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1989.
- АНОНИМ. „Освећење темеља Соколског друштва Београд III.” *Време* (ANONIM. „Osvećenje temelja Sokolskog društva Beograd III.” *Vreme*) 19. VI 1931: 6.
- АНОНИМ. „Освећење камена темељца нове соколане.” *Правда* (ANONIM. „Osvećenje kamena temeljca nove sokolane.” *Pravda*) 21. VI 1931: 6.
- АНОНИМ. „Подизање Соколског дома на Смедеревском Ђерму.” *Правда* (ANONIM. „Podizanje Sokolskog doma na Smederevskom Đermu.” *Pravda*) 22. VI 1931: 6.
- АНОНИМ. „Освећење темеља Соколског дома у Београду.” *Политика* (ANONIM. „Osvećenje temelja Sokolskog doma u Beogradu.” *Politika*) 22. VI 1931: 7.
- АНОНИМ. „Освећење темеља Соколског дома на Смедеревском Ђерму” *БОН* (ANONIM. „Osvećenje temelja Sokolskog doma na Smederevskom Đermu.” *BON*) 13–14 (1931): 909.
- АНОНИМ. „Народна купатила О.г.Б.” *БОН* (ANONIM. „Narodna kupatila O.g.B.” *BON*) 1–3 (1934).
- АНОНИМ. „Финансијски одбор изгласао је буџет Министарства физичког васпитања.” *Сколски гласник* 3, год. VIII (1937): 2.
- ВЛАГОЈЕВИЋ, Лјилјана. „Модерна архитектура Београда у освит Другог светског рата: сајам, стадион, логор.” У: ШУВАКОВИЋ, Мишко (ур.). *Историја уметности у Србији XX век*. II. Београд: Orion Art, 2012, 105–107.
- БЛУМЕНАУ, Игор. *Судбине руских емиграната у Београду*. Београд–Москва: Историјски архив Београда – Обједињени Московски архив (BLUMENAU, Igor. *Sudbine ruskih emigranata u Beogradu*. Beograd–Moskva: Istorijски архив Београда – Objedinjeni Moskovski arhiv), 1997.
- БОГУНОВИЋ, Слободан. *Архитектонска енциклопедија Београда XIX и XX века, архитектура, архитекти, појмови*. Књ. I–III. Београд: Београдска књига, 2005.
- БОЈАНИЋ, Џивко. *BSK – Jugoslavija, Prvi večiti derbi*. Београд: Klasa doo, 2007.
- БРОЗОВИЋ, Анте (ур.). *Сколски зборник*. Београд: Графички уметнички завод „Планета”, 1934.
- ЂУРЂЕВИЋ, Марина. „Прилог проучавању делатности архитекте Валерија Владимировича Сташевског у Београду.” *Годишњак града Београда* (ĐURĐEVIĆ, Marina. „Prilog proučavanju delatnosti arhitekta Vale-rija Vladimiroviča Staševskog u Beogradu.” *Godišnjak grada Beograda*) XLV–XLVI (1998–1999): 257–272.
- ЖИВАНОВИЋ, Славољуб (ур.). *Први југословенски спортички алманах*. Београд: Јован К. Николић (ŽIVANOVIĆ, Slavoljub (ur.). *Prvi jugoslovenski sportski almanah*. Beograd: Jovan K. Nikolić), 1930.

- ŽUTIĆ, Nikola. *Sokoli*. Beograd: Angrotrade, 1991.
- ЗЕЦ, Дејан. „Оаза нормалности или тужна слика стварности? Фудбал у окупираној Србији (1941–1944).” *Годишњак за друштвену историју* (ЗЕЦ, Дејан. „Oaza normalnosti ili tužna slika stvarnosti? Fudbal u okupiranoj Srbiji (1941–1944).” *Godišnjak za društvenu istoriju*) 3 (2011): 49–70.
- ЗЕЦ, Дејан. “Money, Politics and Sports: Stadium Architecture in Interwar Serbia.” U: BOGDANOVIĆ, Jelena, Lilien Filipovitch Robinson, Igor Marjanović (ur.). *On the Very Edge, Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*. Leuven University press (Belgium), 2014, 269–289.
- ИГНАТОВИЋ, Александар. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.
- ИЛИЈЕВИЋ, Александар. „Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда између два светска рата.” *Годишњак града Београда* (ИЛИЈЕВИЋ, Aleksandra. „Đurđe Bošković kao savremenik i tumač arhitekture Beograda između dva svetska rata.” *Godišnjak grada Beograda*) LVIII (2011): 171–203.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Прилог проучавању дела архитекте Николе Краснова у Југославији (1922–1939).” *Саопштења* (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Prilog proučavanju dela arhitekta Nikole Krasnova u Jugoslaviji (1922–1939).” *Saopštenja*) XXVI (1994): 108–109.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. *Momir Korunović*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1996.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. „Експресионизам у београдској архитектури (1918–1941).” *Наслеђе* (КАДИЈЕВИЋ, Aleksandar. „Ekspresionizam u beogradskoj arhitekturi (1918–1941).” *Nasleđe*) XIII (2012): 59–77.
- КИЛИВАРДА, Никола З. „Преглед делатности и улога Драгана Гудовића у београдској архитектури.” *Годишњак града Београда* (КИЛИВАРДА, Nikola Z. „Pregled delatnosti i uloga Dragana Gudovića u beogradskoj arhitekturi.” *Godišnjak grada Beograda*) LVII (2010): 211–240.
- ЛАТИНЧИЋ, Олга. „Валериј Владимирович Сташевски (1882–?) у Београду.” *Наслеђе* (ЛАТИНЧИЋ, Olga. „Valerij Vladimirovič Staševski (1882–?) u Beogradu.” *Nasleđe*) XII (2011): 169–196.
- ЛИМИЋ, Владета. „Ђачко купатило на Дунаву.” U: САВИЋ, Павле, Милан Ђоковић (ур.). *Београд у сећањима 1919–1929*. Београд: Српска књижевна задруга (ЛИМИЋ, Vladeta. „Đačko kupatilo na Dunavu.” U: SAVIĆ, Pavle, Milan Đoković (ur.). *Beograd u sećanjima 1919–1929*. Beograd: Srpska književna zadruka), 1980, 279–280.
- МАКСИЋ, Снежана. *Живот и дело архитекте Богдана Несторовића*. Београд: Филозофски факултет, магистарски рад (МАКСИЋ, Snežana. *Život i delo arhitekta Bogdana Nestorovića*. Beograd: Filozofski fakultet, magistarski rad), 2000.
- МАРКОВИЋ, Иван. „Провокација нове естетике: два пројекта архитекте Вернера Марха у Београду.” *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* (МАРКОВИЋ, Ivan. „Provokacija nove estetike: dva projekta arhitekta Vernera Marha u Beogradu.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 41 (2013): 163–180.
- МИЛОВАНОВИЋ, Мирослав. *Наш плави буквар*. Београд: Клуб пријатеља ОФК Београда (МИЛОВАНОВИЋ, Miroslav. *Naš plavi bukvar*. Beograd: Klub prijatelja OFK Beograda), 2011.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Андра (ур.). *Витез*. Београд: Дунавско коло јахача „Кнез Михаило” (МИЛОСАВЉЕВИЋ, Andra (ur.). *Vitez*. Beograd: Dunavsko kolo jahača „Knez Mihailo”), 1940.
- МИХАЛЛОВ, Саша. *Рајко М. Татић 1900–1979*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (МИХАЛЛОВ, Saša. *Rajko M. Tatić 1900–1979*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2013.
- НЕДИЋ, Светлана. „Зграда Џокеј клуба.” *Наслеђе* (НЕДИЋ, Svetlana. „Zgrada Džokej kluba.” *Nasleđe*) V (2004): 97–100.
- ПАВЛОВИЋ, Марија. „Улога, обликовање и преображај спортских објеката у Београду у XIX и XX веку у односу на потребе града.” *Култура* (ПАВЛОВИЋ, Marija. „Uloga, oblikovanje i preobražaj sportskih objekata u Beogradu u XIX i XX veku u odnosu na potrebe grada.” *Kultura*) 154 (2017a): 190–214.
- ПАВЛОВИЋ, Марија. „Изградња и уређење Тркалишта: од првих галопских трка 1863. год. до првих фудбалских игралишта у Београду почетком 20. века.” *Архитектура и урбанизам* (ПАВЛОВИЋ, Marija. „Izgradnja i uređenje Trkališta: od prvih galopskih trka 1863. god. do prvih fudbalskih igrališta u Beogradu početkom 20. veka.” *Arhitektura i urbanizam*) 45 (2017b): 7–14.
- ПАУНОВИЋ, Маринко. *Београд кроз векове*. Београд: Светозар Марковић (ПАУНОВИЋ, Marinko. *Beograd kroz vekove*. Beograd: Svetozar Marković), 1971.
- ПЕТРОВИЋ, Коста. *Уређење градова*. Београд: Савез сокола Краљевине Југославије (ПЕТРОВИЋ, Kosta. *Uređenje gradova*. Beograd: Savez sokola Kraljevine Jugoslavije), 1938.

- ПРОСЕН, Милан. „Градитељски опус архитекте Александра Ђорђевића (1890–1952).” *Наслеђе* (PROSEN, Milan. „Graditeljski opus arhitekta Aleksandra Đorđevića (1890–1952).” *Nasleđe* 7 (2006): 167–203.
- ПУТНИК, Владана. „Фолклоризам у архитектури Београда (1918–1950).” *Годишњак града Београда* (ПУТНИК, Vladana. „Folklorizam u arhitekturi Beograda (1918–1950).” *Godišnjak grada Beograda*) LVII (2010): 175–210.
- ПУТНИК, Владана. „Соколски домови и стадиони у Београду.” *Наслеђе* (ПУТНИК, Vladana. „Sokolski domovi i stadioni u Beogradu.” *Nasleđe*) XIV (2013): 69–82.
- ПУТНИК, Владана. *Архитектура соколских домова у Краљевини СХС и Краљевини Југославији*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду (ПУТНИК, Vladana. *Arhitektura sokolskih domova u Kraljevini SHS i Kraljevini Jugoslaviji*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu), 2015.
- ПУТНИК Прица, Владана (рецензент каталога изложбе). Изложба „На врелу неимарства: архитекти породице Татић (1843–2013).” Марковић Иван Р. и Миловановић Милан П., аутори изложбе одржане у Галерији Народне банке Србије, у периоду од 20. маја до 2. јуна 2017. <<http://hek.rs/index.php/izlozbe/55-na-vreleu-neimarstva>> 29. 3. 2018.
- РУЖИЋ, Јован. *Сећања и усјомене*. Београд: СОФК Београда (RUŽIĆ, Jovan. *Sećanja i uspomene*. Beograd: SOFK Beograda), 1973.
- СТОЈАНОВИЋ, Данило. *Чика Дачине усјомене 1903–1953*. Београд: СД Црвена звезда (STOJANOVIĆ, Danilo. *Čika Dačine uspomene 1903–1953*. Beograd: SD Crvena zvezda), 1953.
- СТОЈИЋ, Марија. „Визуелна култура Сокола.” *Новопазарски зборник* (СТОЈИЋ, Marija. „Vizuelna kultura Sokola.” *Novopazarски zbornik*) 31 (2008): 130–155.
- ТОДИЋ, Михајло (ур.). *110 година фудбала у Србији*. Београд: Фудбалски савез Србије (ТОДИЋ, Mihajlo (ur.). *110 godina fudbala u Srbiji*. Beograd: Fudbalski savez Srbije), 2006.
- ТОДОРОВИЋ, Србислав. *Спорти у старој Београду (XIX век)*. Београд: Zepter Book World (ТОДОРОВИЋ, Srbslav. *Sport u starom Beogradu (XIX vek)*. Beograd: Zepter Book World), 2009.
- ТОШЕВА, Снежана. *Бранислав Којић*. Београд: Грађевинска књига (ТОШЕВА, Snežana. *Branislav Kojić*. Beograd: Građevinska knjiga), 1998.
- ШОШКИЋ, Чедомир. *Тенис без граница 1922–2012*. Београд: Тениски савез Србије (ŠOŠKIĆ, Čedomir. *Tenis bez granica 1922–2012*. Beograd: Teniski savez Srbije), 2012.
- <<http://www.golfclubcentar.rs/index.php?page=96&lang=1>> 21. 4. 2010.
- <<http://www.hipodrombeograd.rs/istorijat.php>> 23. 12. 2014.
- <<http://www.hipodrombeograd.rs/istorijat.php>> 28. 10. 2015.
- <[http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari\\_grad/srpska\\_kruna.html](http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/stari_grad/srpska_kruna.html)> 10. 2. 2016.
- <<http://staribeograd.weebly.com/trke-na-kalemegdanu.html>> 2. 4. 2015.

Marija T. Pavlović

## ARCHITECTURE OF BELGRADE SPORTS FACILITIES (1918–1941)

### Summary

The paper is devoted to the analysis of the development of sports facilities in Belgrade in the period between the two world wars. Immediately after the First World War, the reconstruction of demolished buildings began, as well as the construction of new buildings for newly formed clubs. Designers of these buildings were prominent architects of the interwar period. Particularly important is the construction of Sokol houses, which were multifunctional and except for sports, they also served as cultural centers. In that period, two large stadiums were built in Topčider, “BSK” and “Yugoslavia”, thus marking a milestone in the construction of the stadiums in the capital. Also, following the example of the European developed countries, numerous sports clubs were being opened and modern administrative buildings were built. At the end of the 1930s, despite the war threat, the most important European automobile competition, the Grand Prix race, was held in Belgrade, which placed it on the sports map of the world, but also marked the political position of the state at the time. In connection with this, the choice of the German architect Werner



\* АРХИТЕКТУРА БЕОГРАДСКИХ СПОРТСКИХ ОБЈЕКАТА (1918–1941)

March to develop a project for the planned Olympic Stadium in the Lower Town remained a source of many years of conflicts between the authorities and Yugoslav architects.

Bearing in mind that there is no study dealing with this aspect of architecture, it was particularly important to provide a complete picture of the total number of erected sports facilities. On the other hand, sport played a major role in the social conditions between the two world wars, and the role of the architecture of these facilities became an important segment in shaping the urban identity of the city.

Keywords: architecture, sports facilities, Belgrade, interwar period.

---

\* Уредништво је примило рад 1. III 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.



ДУШКО Р. КУЗОВИЋ  
 Dhofar University, Salalah, Sultanate of Oman  
 Faculty of Civil and Environmental Engineering\*  
 Оригинални научни рад / Original scientific paper

## Просторне релације бронзане фигуре и архитектуре Трга партизана у Ужицу

**САЖЕТАК:** На Тргу партизана, отвореном 1961, урбанизам, архитектура и бронзана фигура истовремено формирају складну целину. Бронзана фигура је уклоњена 1991. године и депонована у двориште Народног музеја у Ужицу. Међутим, на Тргу се и даље осећа велика присутност бронзане фигуре. Трагови су остали на објектима и партеру. Према пројекту архитектура објеката на Тргу комуницира са формом бронзане фигуре. Истовремено, форма фигуре прима fine архитектонске детаље са објеката и фокусира их у једну тачку. Постепено кадрирање визуре посматрача је спроведено елементима партера: попличавање, зеленило и решење објеката у нивоу приземља постепено уводи око посматрача према бронзаној фигури. Сви непотребни архитектонски елементи су редуковани да не би засметали перцепцији бронзане фигуре. Како би презентовао бронзану фигуру и формирао динамику простора, архитекта је разрађивао, корак по корак, слику по слику, слике у оку пешака који се приближава фигури. У овом раду анализирају се многобројни односи урбанистичког/архитектонског решења и бронзане фигуре на Тргу партизана у Ужицу.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** архитектура Трга партизана, бронзана фигура и архитектура, урбанистички положај скулптуре, архитектура модерне у Србији, Станко Мандић.

### УВОД

Трг партизана у Ужицу, отворен 1961. године, сложена је урбанистичка и архитектонска целина која се налази у централној зони града. Значајно место у композицији Трга заузима, веома промишљено постављена, бронзана фигура.<sup>1</sup> Пажљиво посматрајући, у тренутку када је са Трга уклоњена бронзана скулптура, и даље се осећа њено присуство. Односно, делови фасаде Народног позоришта, Блока Исток и Блока Запад садрже детаље који изгледају као отисци фигуре или вајарски дефинисаног волумена који се налазио у непосредној близини.

\* dusko.kuzovic@gmail.com

<sup>1</sup> Бронзана фигура представља Јосипа Броза Тита.

Бронзана фигура је нивелацијом партера, организацијом јавног простора, обликовањем волумена околних зграда, обликовањем и материјализацијом фасада околних објеката успешно укључена у архитектонско-урбанистичку целину. Фигура је 1991. године, након неколико покушаја њеног физичког уништења, одлуком градске управе, премештена у двориште Народног музеја у Ужицу.

О бронзаној скулптури на Тргу партизана у Ужицу објављен је рад у којем се у начелу говори о архитектонским релацијама и скулптури не упуштајући се у детаље који би били корисни за разумевање и даље пројектовање архитектонских објеката (Кузовић 2015а: 43–47). За ову расправу потребно је поменути две веома битне студије Ериха Бринкмана о питању скулптуре у јавном простору (Бринкман 1935) и питању односа трга и споменика кроз векове (Бринкман 2010). Обе студије анализирају за овај рад сличне ситуације кроз призму концепције и анализе теоријског естетског приступа.

Када је реч о Тргу партизана као урбанистичком и архитектонском питању, треба најпре поменути хабилитациони рад Станка Мандића (Мандић 1959), потом осврте у оквиру студија ширег обухвата (Бркић 1992), као и анализе за потребе идентификовања културног наслеђа у граду Ужицу (Марковић, Стаматовић 1990). Извесне назнаке и препоруке за обликовање јавног простора и лоцирање скулптура (али и бунара, запрека и томе слично) можемо наћи у студији Камила Зитеа (Зите 2011), потом књизи-речнику класичне архитектуре Џона Самерсона (САМЕРСОН 2004), као и уџбеницима за наставу класичне архитектуре са краја XIX и почетка XX века у Русији Дурова (Дуровъ 1904) и



Сл. 1. Трг партизана у Ужицу, бронзана фигура (Архива М. Познаногића из Ужица)

Михаиловског (Михаиловский 1937). Од литературе у области историје за ову студију је кориштена документација из књиге Жељка Марковића (Марковић 2008). Треба поменути зборник радова Станка Мандића који је приредио Дејан Миливојевић (Миливојевић 2014).

У оквиру научних чланака који говоре о Тргу партизана корисне су анализе појединих објеката или целина које су објавили Цигановић (Цигановић 2013: 486–497), Миливојевић (Миливојевић 2013: 314–328) и Кузовић (Кузовић 2015в: 178–183; 2015г: 121–131; 2015д: 81–86; 2015ђ: 235–245; 2016: 107–120; 2017а: 29–37; 2017б: 1–6; 2017в: 183–185; 2017г: 179–186; 2017д: 186–188; 2017ђ: 300–314; 2017е: 339–347).

Рад има за циљ да се идентификују архитектонска средства којим архитекта повезује архитектуру и скулптуру, односно начин на који их спреже у смислену и артикулисану целину. Анализирајући даље у том правцу, посебно је важно идентификовати конкретне елементе урбаног и архитектонског обликовања којима се ствара визуелна комуникација са скулптуром. Циљ је да се начини потенцијална листа обликовних решења која могу да функционишу у пракси, у другим сличним ситуацијама, и служе као основа за надоградњу до сада постигнутих остварења у овој области архитектонског и урбанистичког обликовања.

## ДОКУМЕНТАЦИЈА И ДИСКУСИЈА

### Комуникација архитекта–вајар

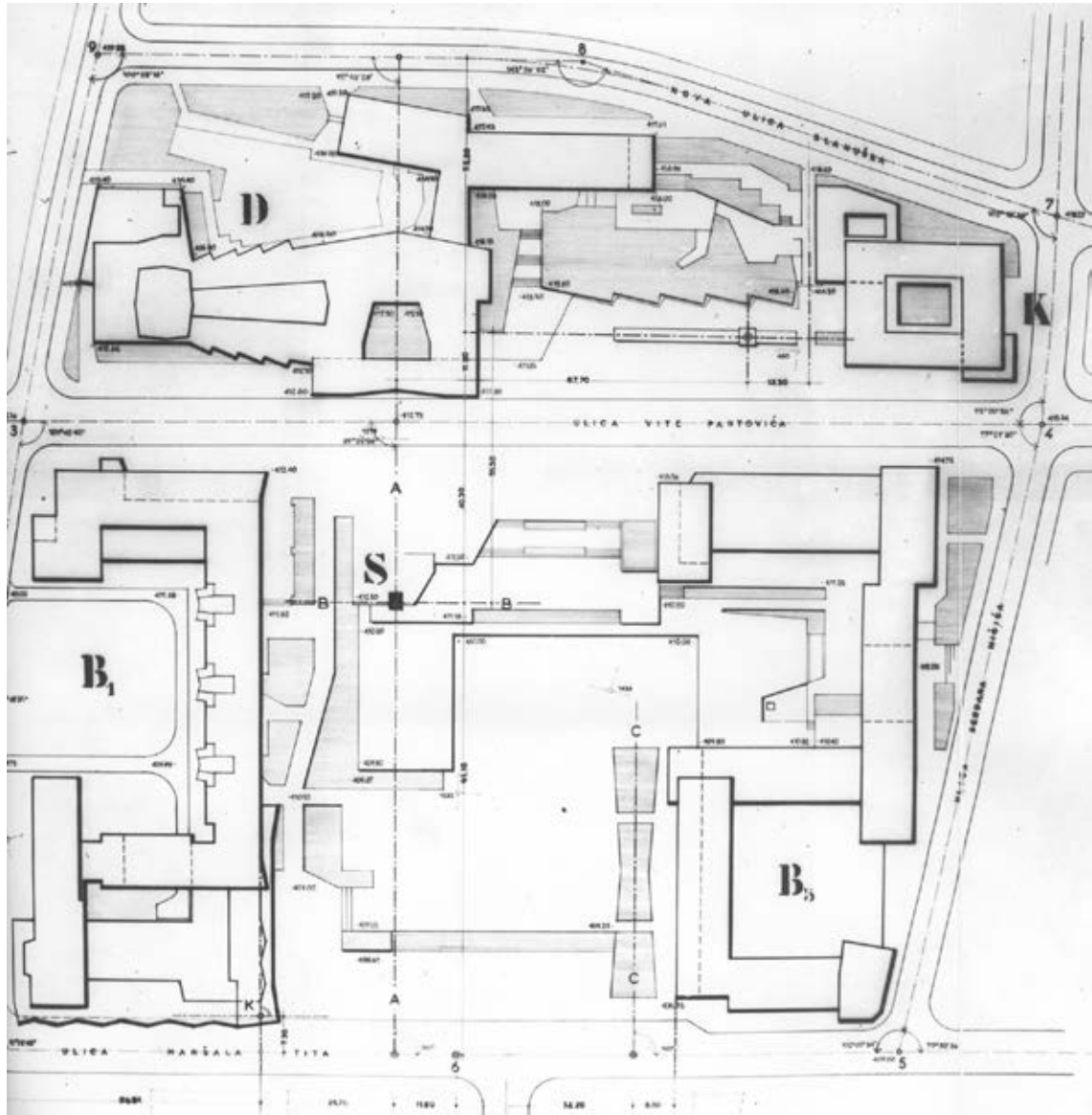
Током пројектовања Трга партизана архитекта Станко Мандић<sup>1</sup> је планирао да фигура буде део композиције комплекса и за њу су разрађивани многобројни детаљи архитектуре и партерног уређења. Димензије фигуре су опредељене у односу на димензије простора, денivelацију између југа и севера партера и особине објеката који формирају простор Трга (висина, волумен, боја). Трг партизана је локација на којој је вајар унапред знао где поставља скулптуру, који су приоритетни правци сагледавања и на који начин архитектура сарађује са скулптуром:

Титово Ужице је редак изузетак код кога је скулптор унапред био упознат са детаљима и карактером простора и архитектуром амбијента у којој ће мировати његово дело (Мандић 1959).

Простор је захтевао да се посебно обликују две стране фигуре које ће бити најчешће сагледаване: предња и задња. Како је задња страна фигуре иза себе имала велики

<sup>1</sup> Станко Мандић (1915–1987) је завршио Технички факултет Универзитета у Београду 1937. године. На студијском усавршавању у Италији је био 1938/39. године а у земљама северозападне Африке (Алжир, Мароко, Тунис) 1939. године. Други светски рат, као официр војске Краљевине Југославије, провео је у заробљеништву у Норвешкој. Након рата је радио у фирми „Силоси” а 1954. године запослио се као асистент а након тога доцент и ванредни професор на Архитектонском факултету Универзитета у Београду до 1980. године. Поред ремоделације усвојеног урбанистичког решења Трга партизана у Ужицу и пројеката партера Трга партизана, објеката Робне куће, Стамбеног блока Запад, Народног позоришта, Народне библиотеке и Поште (1958–1961), блока „Златибор” у Ужицу (1969–1972), стамбене зграде у М. Магазиновић 1 у Ужицу (1965), пројектовао је стамбено насеље на Бањици (1951), стамбени центар са локалима у Призрену (1960), уређење реке Бистрице у Призрену (1963), Робну кућу у Призрену (1970), Железничку станицу у Ужицу (1970–1975). Аутор је Генералног плана Неготина (1947), Индустијског насеља у Панчевачком рити (1947–1948), пројекта Теразијске терасе (1950), урбанистичке студије Новог Београда (1954).

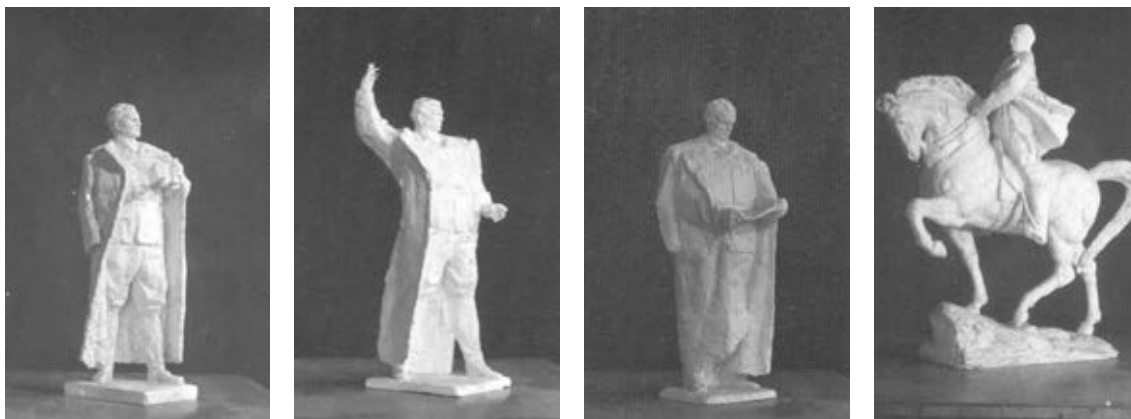
празан јавни простор одакле се могло очекивати да буде сагледавана (фигура није имала зид непосредно иза), морала је бити посебно обрађена да буде довољно атрактивна. Архитекта је дефинисао минимални услов у обликовању фигуре који су вајари морали задовољити.



Сл. 2. Осовина на којој се налази бронзана фигура није доминантна централна осовина Трга (аутор арх. Станко Мандић; Мандић 1959)

### Форма, експресивност и порука фигуре

Током потраге за најбољим решењем фигуре разматрано је неколико варијанти: од стојеће фигуре (у различитим одорама и гестикулацијом) до коњаничке фигуре. Према речима архитекте Станка Мандића, приликом избора начина приказивања најважније опредељење је била мисао која је требало да се у фигуру утисне.



Сл. 3. Трг партизана, бронзана фигура Јосипа Броза Тита, варијанте (Мандић 1959)

Специфичне емоције као што су став, идеја, статичност или динамичност су концепција која се „утискује” у фигуру:

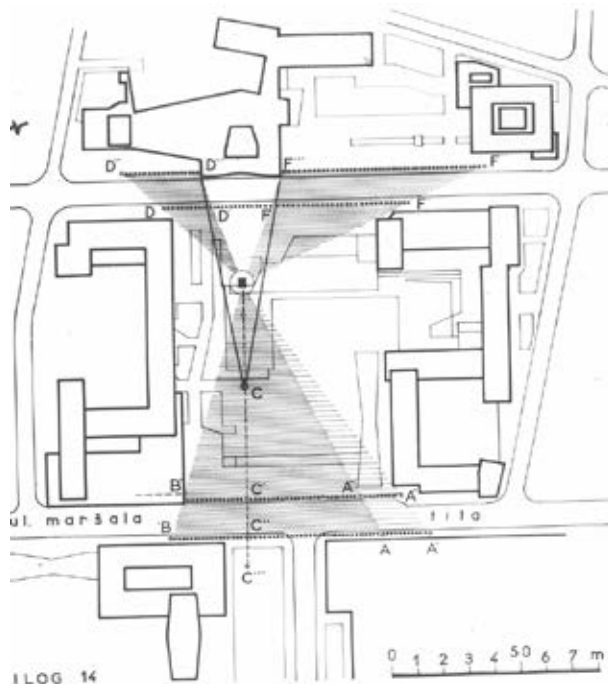
Управо савременост личности Маршала, намеће низ опречних гледишта како приказати његов лик и значај – кроз експресију једног градског споменика. И идејно – да ли као револуционара, вођу устанка, првог партизана, војсковођу, победника, мислиоца, државника, првог грађанина, и композиционо-фигурално, у акцентираном покрету вође једног бунта или пак у смиреном ставу једног државника (Мандић 1959: 107).

У оквиру анализе предложених решења фигуре занимљива је дискусија која је вођена око могућег решења у форми коњаничке фигуре. Наиме, коњаничка фигура приказује лик као епску личност: коњ је атрибут наших епских устаника и хајдука, део је епске поезије. Такође, коњаничка фигура није привилегија монарха, како се то веома често чуло у јавним дискусијама тада, јер коњ је симбол покрета, снаге, побуне, бунта, замаха и елана. Битно је истаћи да је такав начин у тренутку израде скулптуре приказивања процењен као неодговарајући и да има негативну конотацију (Мандић 1959: 109).

### Положај фигуре на Тргу

Положај бронзане фигуре је одређен у односу на три основна елемента: а) пешачке токове дуж ободних саобраћајница, б) пешачке токове преко површине трга и в) волумене

објеката који формирају простор Трга. Урбанистичким решењем, на Тргу партизана су планиране *две подужне осовине*, којима је комплекс „усидрен” у топографију терена. Прва



Сл. 4. Анализа зона сагледавања бронзане фигуре из улица Димитрија Туцовића и Краља Петра (аутор арх. Станко Мандић; Мандић 1959)



Сл. 5. Дефинисање висине и волумена бронзане фигуре током изградње комплекса (Архива М. Познановића из Ужица)

подужна осовина, најдужа и најважнија, пружа се од севера ка југу и њена путања је следећа: од улаза у Народну библиотеку, преко свих пет платоа Трга, поред Хотела „Златибор”, преко реке Тетиње и завршава се на планираном (али не и на истом месту изграђеном) објекту Железничке станице. Друга подужна осовина је краћа, пружа се такође у правцу север–југ, али је компонована око бронзане фигуре као централног мотива, и на северу почиње од зида-паноа Народног позоришта а на југу се завршава на улазу у пројектовани (али не и према планираном решењу изграђени)<sup>2</sup> хотел. Према речима архитекте Станка Мандића, намера је била да се измештањем фигуре из централног положаја на Тргу избегне уобичајена пракса стварања атмосфере апсолутистичких тргова, која је владала на већини решења јавних простора у XIX и XX веку. Најважнија идеја, која се налази документована у списима архитекте, јесте да се измештањем фигуре нагласи човек-грађанин као централни мотив Трга а не владар (Мандић 1959).

#### Фигура и архитектонска околина

Бронзана фигура на Тргу партизана је повезана детаљима обликовања објеката: слободно приземље укључено у јавни партер, колонаде тремоа у приземљу зграда и обрадом фасадног платна објеката. Све је то учињено како би се формирале карактеристичне визуре према бронзаној фигури из појединих делова Трга. Визуре су подржане

<sup>2</sup> Планирано архитектонско решење хотела има мањи број спратова и другачије обликоване волумене. Вид.: Кузовић 2017а: 29–37.



и артикулисане елементима архитектуре (колонаде, отворене површине) и партерне обраде (камене подзиде, зеленило, денivelација). На тај начин је архитекта обликовао и драматизовао процес сагледавања бронзане фигуре. Поред тога, визуре су формиране тако да буду динамичне (уколико се пешаци крећу) и статичне (пешаци мирују – седе на посебно формираним платоима).

### Визуре према бронзаној фигури

Фигура и околина повезани су кроз четири главне визуре које се пружају из правца четири главна пешачка тока која тангирају Трг: севера, југа, истока и запада. Посебно велика пажња је посвећена висинској нивелацији између пешачких токова и бронзане фигуре, имајући у виду да је терен на коме је саграђен Трг партизана у паду (од севера ка југу). Дефинисавши главне пешачке правце који тангирају површину Трга партизана (са којих се очекује сагледавање бронзане фигуре), архитекта Станко Мандић је начинио спецификацију потребних особина које треба да поседују, с једне стране, бронзана фигура и постамент и, с друге стране, ближе и даље партерно уређење. Развијајући даље идеју, архитекта је дефинисао динамику сагледавања фигуре (брзину кретања посматрача и количину информација коју је у стању да региструје), висину фигуре, висину постамента, карактеристике непосредне партерне обраде (због мале висине постамента), позадину фигуре из сваког од карактеристичних углова сагледавања и материјал, текстуру материјала и боју сваке од референтних фасадних површина.

У зависности од положаја, путање и удаљености од бронзане фигуре визуре се могу груписати у *три карактеристичне групе*:

*Прва група визура* припада правцима главних пешачких токова дуж улица које тангирају Трг партизана (данашњи називи улица: Димитрија Туцовића са југа, Страхинића Бана са запада, Краља Петра са севера и Петра Ђеловића са истока). Према њима је дефинисан најквалитетнији положај у односу на путање наведених пешачких токова.

Посебну пажњу је архитекта обратио на динамику сагледавања фигуре. Наиме, током кретања саобраћајницом пешак нема континуалну непрекинуту визуру ка фигури, већ се визура повремено прекида елементима архитектуре и зеленила. На тај начин су формирана места са којих је могуће и са којих није могуће сагледати скулптуру и која се смењују у одређеном ритму. Потребно је нагласити да су током пројектовања анализирани визуре које се могу остварити са обе стране тротоара дуж наведених улица. Висинска разлика између места на коме је постављена фигура и тротоара околних улица узета је са посебном пажњом приликом одређивања особина фигуре и појединих решења партерне облоге.

*Друга група визура* према бронзаној фигури су визуре које настају са простора партера Трга. Како је партерно уређење сложено из неколико потцелина које су карактеристичне по висини и начину обраде, издвајају се две основе целине: а) визуре са главног платоа Трга и б) визуре са мањих тргова око централног платоа. У првој целини су визуре које настају са главног платоа Трга где скулптура доминира простором и сагледива је из сваке тачке. Међутим, минимално померање скулптуре из површински мале зоне на којој је постављена (која је сагледива из одређених праваца) доводи до тога да се она

не види. Сагледавање са бочних платоа и улица, то јест простора који се налазе дуж улица које тангирају комплекс, (ван „унутрашњег” простора Трга) омогућено је кроз отворене пасаже у нивоу приземља блокова Запад и Исток. Посматрајући са Запада, визура према скулптури, са Улице Страхињића Бана се пружа кроз благо надвишен плато у дворишту зграде, затим преко мале интерне улице, након тога кроз велики пасаж у приземљу Блока Запад, потом преко поплочаног партера Трга, потом озелењеног дела партера а на крају се завршава на скулптури која је постављена на висину која задовољава сагледивост из свих наведених праваца. Посматрајући са Истока, визура према скулптури има сличну композицију. Визура се са Улице Петра Ђеловића протеже кроз уски појас зеленила, затим кроз јавни пасаж у приземљу Блока Исток, након тога преко малог платоа, потом преко степеништа и, након дуге површине партера, визура се завршава на бронзаној фигури.

*Трећа зруја визура* настаје из непосредне близине бронзане фигуре и оне су, због потенцијалних визуелних деформација, ограничене на неколико површина које су дефинисане партерном обрадом и ограничене зеленилом. За ову групу, поред ограничавања површине одакле је могуће сагледати обрадом партера, битан елемент је положај скулптуре у односу на фасаде околних објеката. Део фасаде појединих објеката је брижљиво обликован како би послужио као позадина приликом сагледавања фигуре. На пример, визуре које настају са простора партера испред фигуре уједно сагледавају и зграду Народног позоришта, односно, њену јужну фасаду. Како услед нагиба и висинске разлике (платоа са кога се сагледава и места бронзане фигуре) пано-зид на јужној фасади Народног позоришта је подигнут на ниво првог спрата. Наиме, због перспективе, пано се на тој висини налази тачно иза скулптуре у оку посматрача. Све површине испод линије



Сл. 6. Бронзана фигура ниским постаменом доводи себе у интимну релацију са посматрачем на крајње специфичан начин (Архива М. Познановића из Ужица)

првог спрата зграде Народног позоришта, са овог места, у компоновању кадра визууре немају никакву корист.

### Одраз фигуре у архитектури околних објеката

Архитекта је пажљиво обликовао архитектуру непосредно око споменика водећи рачуна да буде усклађена по волумену, површини фасадног платна, фактури материјала, карактеру обраде и особинама материјала са потребама фигуре. Најважнија фасада од свих објеката који окружују бронзану фигуру је јужна фасада Народног позоришта. Бронзана фигура, имајући потребе сагледавања у виду, у својој околини захтева позадину која треба да је истакне, нагласи, учини је уочљивијом, заједно са фигуром створи динамику у простору, истакне форму фигуре, фактуру, материјал и боју. О особинама које мора да испуни позадина фигуре Станко Мандић пише:

позадина за пластику бира се између: неба, зеленила, пригодне архитектуре или нише. Критеријум за избор једног од ових елемената, свакако су карактер и место пластике, тј. да ли је она слободностојећа у простору (небо, зеленило), или је пак интимније везана за средину у којој стоји (нише, архитектура) (Мандић 1959: 104).

### Пано-зид на фасади Народног позоришта: први ниво

Међу најсложенија архитектонска решења на објектима око бронзане фигуре на Тргу партизана убраја се зид-пано на згради Народног позоришта који је планиран да буде позадина бронзаној фигури. Првобитно решење зида-паноа је планирано да се пружа од коте терена до крова зграде позоришта, кроз две етаже. Међутим, како се из јужних делова Трга, због висинске денивелације, зид у зони приземља не сагледава, архитекта је констатовао да га је непотребно градити. Такође, без потребе затвара визуру према бронзаној фигури у једном од најзначајнијих делова пешачког тока који се пружа улицом испред зграде, фасадно платно добија велику површину којом привлачи превише пажње у простору Трга (у поређењу са осталим фасадним равнима на зградама). Стога се архитекта определио да зид-пано буде само у зони првог спрата где испуњава све потребне захтеве у сагледавању бронзане фигуре и јавног простора уопште.

Сложени задатак стварања зида-драперије иза бронзане фигуре, на фасадној равни Народног позоришта,



Сл. 7. Бронзана фигура и њен однос са непосредним партерним решењем (камена подзида и зеленило) и зидом-паноом Народног позоришта (Архива М. Познановића из Ужица)

остварен је кроз неколико елемената архитектонског речника (облик, фасадна пластика, текстура и боја), потом број и распоред стубова (који носе зид-пано) и обликовање атријума (који се налази у објекту иза зида-паноа). О напору да правилно обликује и задовољи све потребне елементе најбоље сведоче речи архитекте:

За све време рада размишљао сам о томе како овом граду, на овом тргу, дати једно специфично обележје. Замислио сам пано-зид који чини позадину споменику председника Тита, овакав какав га видите. Али ја га нисам видео све до пре неколико дана када је скинут застор. То је за мене била најтежа ноћ, то исчекивање да видим како изгледа пано-зид (Рашковић, Ђурић 1961: 6).

Геометрија зида-паноа фасадног платна је опредељена у складу са потребама визууре са најнижег платоа Трга партизана. Висина фасадног платна је одређена са централног платоа Трга тако да се (приликом посматрања скулптуре) налази тачно иза бронзане фигуре, уколико се посматра са наведеног простора. При томе је узета у обзир висинска разлика места на коме се налази посматрач и места фигуре. Како би се подржала осовина на којој се налази споменик и начинила веза са фигуром, равна платна је, на месту пресека са осовином, благо преломљена ка унутра (није апсолутно равна). На тај начин, уколико се посматра из правца Трга, створен је визуелни утисак да се платно „повија” око фигуре. За површинску облогу фасадног платна је одабрана светла (крем) боја камена, која је у снажном контрасту са тамном бојом бронзе од које је начињена фигура. На фасади се јасно види прелом у равни, близу средине површине, чиме је наглашена осовина на којој је постављена фигура. Такође, са дистанце са које је начињена фотографија



Сл. 8. Пано-зид Народног позоришта и бронзана фигура (у левом делу фотографије; Архива М. Позновића из Ужица)

виде се просторни однос који се ствара услед денивелације терена и разлози за постављање зида-паноа на првом спрату зграде (сл. 7).

Фасадно платно (зид-пано) је подигнуто на стубове како би се ослободило приземље за поглед према Тргу и бронзаној фигури (из правца тротоара). Тротоар дуж Улице краља Петра је делом покривен тремом који је саставни део објекта Позоришта. Између стубова усвојен је уједначен размак, али је изостављен централни стуб, који се налази тачно на подужној осовини на којој се налази фигура, односно приликом сагледавања иза фигуре. Таквим обликовањем су стубови, који се налазе са леве и десне стране осовине, подељени у две једнаке групе са сваке стране бронзане фигуре. Стубови су обликовани са благом асоцијацијом на композицију стуба из класичне архитектуре јер су на њима дефинисани постамент, стабло (са условно ентазисом) и капител.

Атријум Позоришта се налази на крају осовине на којој се налази бронзана фигура. Има основу у облика трапеза чија се једна од страна сужава према унутрашњости објекта Позоришта. На тај начин је појачан осећај перспективе и дубине. У средишту атријума се налази неколико стабала брезе која се сагледавају у зони партера (стабла) и изнад објекта (крошња).

#### Пано-зид на фасади Народног позоришта – други ниво

Између бронзане фигуре и фасадног платна-драперије на згради Народног позоришта у партеру се налази велика површина. Са ње је могуће сагледати зид-пано без истовременог сагледавања бронзане фигуре. Због ове ситуације зид-пано мора да задовољи два нивоа обликовања: први ниво – позадина за бронзану фигуру, и други ниво – фасадна композиција која мора у очима посматрача да наступа самостално (и има своју динамику неvezано са бронзаном фигуром). Први ниво се задовољава положајем на коме се налази, ширином и висином, хомогеношћу површине, бојом и извесним композиционим напонам површине и он је у највећој мери појашњен. На другом нивоу фасадно платно се посматра самостално.<sup>3</sup> Стога је потребно да постоји композициона динамика на самом зиду-пану. Та динамика, према решењу архитектке, остварена је путем материјала (облоге од камених плочица), фактуре (буњаста површина плочице), геометрије (растера који се реализује кроз правилну геометрију плочице и распоред камене пластике), боје материјала (крем боја камена) и фасадне пластике. Боја камена је одабрана тако да буде једнака и за плочице и за камену пластику. На тај начин из даљине зид-пано делује као целина (што је и потребно) а из близине (када то оптике могућности дозвољавају) делује као површина која има свој унутрашњи живот и тако ствара динамику потребну за посматрање. Стога су за материјал плочица и фасадне пластике одабране различите врсте камена које имају сличну боју (како се не би нарушила потреба хомогености површине).

Зидом доминирају снажне сенке и светле површине. Велика површина, како би се умањила визуелна доминација простором, има специфичну текстуру захваљујући материјалу којим је обложена. За површинску обраду су кориштене камене плочице са буњасто

<sup>3</sup> При томе ниједног тренутка се не сме заборавити приоритетна урбанистичко-архитектонска улога зида-паноа – позадина бронзаној фигури.

обрађеном површином и равно резаним ивицама. Приближавајући се зиду-пануу иза бронзане фигуре, уочава се нова група детаља. У овом кораку утисак целовите површине (коју углавном карактерише подела светла и сенке) се губи. Уместо тога јасно се уочавају текстура фасадне површине од резаних камених плочица и рељефи камене пластике.



Сл. 9. Пано-зид Народног позоришта (Архива М. Познановића из Ужица)

Композициона динамика је постигнута помоћу сенки које настају из мреже хоризонталних и вертикалних спојница између плочица. При томе, како би генерисале сенку, између плочица су упуштене спојнице. Други начин производње сенки су плитке нише у којима се налазе камене плоче са пластиком на површини. На овај начин, када се зид-пано посматра из непосредне близине, добијена је динамика површине, а када се посматра из даљине (заједно са бронзаном фигуром), два блиска тона камене облоге се сагледавају као један. Приликом распоређивања камене пластике на зиду-пануу вођено је рачуна и о положају бронзане фигуре. Наиме, делови зида-панона са фасадном пластиком су компоновани као зоне које се налазе лево и десно од линије подужне осовине на којој

се налази бронзана фигура. Сасвим очекивано, како би се разбиле апсолутна симетрија и визуелна равнотежа, десна површина фасадног платна је незнатно визуелно тежа.

### Постамент

Бронзана фигура је постављена на низак постамент. На тај начин бронзана фигура је „интимније” уклопљена у партер и спуштена на ниво на којем се крећу корисници. Свесно је избегнуто коришћење високог постамента како би се избегао осећај апсолутистичких тргова (Мандић 1959: 104). Наиме, споменик који је постављен на висок постамент од нас захтева да подигнемо главу како би га сагледали и уједно схватили одређене друштвене односе и норме.

Постамент фигуре је низак и кроз малу денивелацију уклопљен у партер. На тај начин пешаци могу да приђу бронзаној скулптури, да је додирну, седну на постамент или стану поред ње. Фигура је део свакодневног живота а није пиједесталом одвојена од њега.

Архитекта Станко Мандић се определио за низак постамент минималне висине у односу на партер. Висина постамента је само онолика колико је потребно да се основа



Сл. 10. Постамент фигуре и непосредно партерно уређење (Архива М. Познановића из Ужица)



Сл. 11. Положај бронзане фигуре и партерно уређење (Архива М. Познановића из Ужица)

на којој је споменик одвоји од равни партера (20 цм). Непосредну околину фигуре архитекта је обрадио у притесаном камену (који је у хармоничном складу са бојом и материјалом фигуре). Како би повезао функцију Трга и фигуру, у околини ње је створио обиље простора у коме могу да седе одрасли и играју се деца. На тај начин је омогућио услове да се створи неформална атмосфера која привлачи посетиоце и којима је фигуру успешно укључио у свакодневни живот људи који одлазе на Трг. Такође, на потпорним зидовима партера постављен је велики број једноставних скулптура мањег формата које оживљавају поједине делове Трга. Површина партера је обрађена претежно у светлим нијансама камена којима је супротстављена тамна површина бронзане фигуре. Композицији партера доприносе уске траке обрађене у црном камену (из села Маће) које стварају геометријску форму и мерљивост кретања пешака у простору (попут улица и тргова у средњовековним европским градовима).



## ЗАКЉУЧАК

Архитектура објеката на Тргу партизана истовремено врши две улоге: формира простор Трга и служи као архитектонска позадина за бронзану фигуру. Фигура је уклоњена 1991. године. Међутим, захваљујући квалитетним архитектонским и урбанистичким решењима, остали су трагови на објектима и партеру којима се и даље осећа њена велика присутност. То довољно говори о квалитету и занатској вештини архитекте и пројектованих решења. Класични и модерни језик архитектуре су суптилно уклопљени у хармоничну целину. Обликом повезана архитектура и бронзана фигура производе визуелну снагу Трга партизана. Захваљујући обликовању, околна архитектура прихвата и визуелно испоручује посматрачу форму бронзане фигуре и обрнуто: форма фигуре прима fine детаље са околних објеката фокусирајући их у једну жижну тачку. Постепено кадрирање у презентовању фигуре у очима посматрача је спроведено обликовањем простора партера: поплочавања и зеленила. На тај начин партер и архитектура постепено уводе посматрача ка централном мотиву комплекса. При томе су редуковани сви непотребни елементи композиције из околине који могу да засметају перцепцији бронзане фигуре. Како би произвео динамику простора коју види посматрач током кретања, архитекта је разрађивао детаље партера, архитектуре и зеленила, корак по корак, слику по слику. Зато је овај комплекс ако не најбољи онда међу три најбоља решења урбане скулптуре на Балкану од далеке антике до данас.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бринкман, Альберт, Ерих. *Пластика и њен изражај*, Как основные формы художественного выражения. Москва: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935.
- Бринкман, Альберт, Ерих. *Площад и Моумент, как проблема художественной формы*. Москва: Издательство ЛКИ (репринт из 1935), 2010.
- Бркић, Алексеј. *Знакови у камену, српска модерна архитектура 1930–1980*. Београд: Савез архитеката Србије, 1992.
- Дуров, А. *Архитектурныя формы*. Москва, 1904.
- Зите, Камило. *Уметничко обликовање градова (City Planning According to Artistic Principles)*. Београд: Грађевинска књига, 2011.
- Илић, Ружица. „Титово Ужице.” У: Митровић, Михајло (ур.). *Градови и насеља у Србији*. Београд: Урбанистички завод Народне Републике Србије, 1953, 119–125.
- Кузовић, Душко. „Бронзана на Тргу партизана у Ужицу.” *Гласник Друштва конзерватора Србије* (2015а): 43–47.
- Кузовић, Душко. „Композиција волумена и фасада објеката на Тргу Партизана у Ужицу (1961).” *Зборник радова Грађевинског факултета* бр. 30 (2015б): 211–227.
- Кузовић, Душко. „Модерна архитектура у Србији – Трг партизана у Ужицу.” *Гласник Друштва конзерватора Србије* (2015в): 178–183.
- Кузовић, Душко. „Објекат ‘Кула’ на тргу Партизана у Ужицу (1961).” *Зборник радова Грађевинског факултета* бр. 28 (2015г): 121–131.
- Кузовић, Душко. „Трговачки објекти у Србији 19. и 20. века: Робна кућа ‘Прогрес’ на Тргу партизана у Ужицу.” *Наука & Praksa* бр. 18 (2015д): 81–86.
- Кузовић, Душко. „Угоститељски објекти у Србији 19. и 20. века: Градска кафана на Тргу Партизана у Ужицу (1961).” *Зборник радова Грађевинског факултета* бр. 30 (2015ђ): 235–245.
- Кузовић, Душко. „Архитектура народне библиотеке у Ужицу (1961).” *Зборник радова Грађевинског факултета* бр. 29 (2016): 107–120.
- Кузовић, Душко. „Архитектура брутализма у Србији – хотел ‘Златибор’ на Тргу партизана у Ужицу.” *Техника* бр. 72 (2017а): 29–37.

- Кузовић, Душко. „Архитектура зграде Команде гарнизона (Поште) на Тргу Партизана у Ужицу.” *Изградња* бр. 71 (2017б): 1–6.
- Кузовић, Душко. „Блок ‘Златибор’ у Ужицу – угрожено архитектонско наслеђе.” *Гласник Друштва конзерватора Србије* бр. 40 (2017в): 183–185.
- Кузовић, Душко. „Град и трг, промена композиционих начела у обликовању градског простора у Србији на примеру Трга партизана у Ужицу (1961).” *Техника* бр. 2 (2017г): 179–186.
- Кузовић, Душко. „Зграда ‘Пошта’ на Тргу партизана у Ужицу – угрожено архитектонско наслеђе.” *Гласник Друштва конзерватора Србије* бр. 40 (2017д): 186–188.
- Кузовић, Душко. „Културне основе архитектуре Модерне у Југославији (1945–1990), пример Трга партизана у Ужицу (1961)” *Култура* бр. 154 (2017ђ): 300–314.
- Кузовић, Душко. „Просторна композиција Трга партизана у Ужицу (1961).” *Техника* бр. 3 (2017е): 339–347.
- Мандић, Станко. *Градски центар у Титовом Ужицу, Размајрања, паралеле и огледа*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 1959.
- Марковић, Жељко. *Цариградски Меморио (Carigradski Memento)*. Ужице: Историјски архив, 2008.
- Марковић, Живота, Ангелина Стаматовић. „Културно-историјско споменичко наслеђе Титовог Ужица.” *Ужички зборник* бр. 19 (1990): 53–104.
- Миливојевић, Дејан. „Из историје настанка Трга партизана у Ужицу.” *Изградња* бр. 67 (2013): 314–328.
- Миливојевић, Дејан (ур.). *Између искорака и ѿмирења, архитетктура Сјанка Мандића*. Ужице: издање уредника, 2014.
- Михаиловский, Б. *Теория классических архитектурных форм*. Москва: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1937.
- Рашковић, Д., А. Бурић. „Трг партизана – велико дело.” *Весѿи* бр. 731 (31. 07. 1961): 5.
- САМЕРСОН, Џон. *Класични језик архитетктура (The Classical Language of Architecture)*. Београд: Грађевинска књига, 2004.
- Цигановић, Алекса. „Изградња Трга партизана у Ужицу: између идеје савремености и несавремености.” *Изградња* бр. 11–12 (2013): 486–497.

Duško R. Kuzović

## BRONZE FIGURE AND ARCHITECTURE SPATIAL RELATIONS ON THE PARTISANS’ SQUARE IN UŽICE (1961)

### Summary

At the Partisan Square in Užice, opened in 1961, urbanism, architecture and bronze figures simultaneously form a harmonious whole. The bronze figure was removed in 1991 and deposited in the courtyard of the Museum. However, the presence of a bronze figure still feels at the Square. Traces remained on buildings and parterre. According to the project, the architecture of the buildings on the Square communicates with the shape of a bronze figure. At the same time, the shape of the figure receives fine architectural details from objects and focuses them in one point. The gradual framing of the viewer’s vision was carried out by the elements of the parterre: the pavement, the greenery and the solution of the ground-level objects gradually introduced the observer towards the bronze figure. All unnecessary architectural elements have been reduced to avoid disturbing the perception of the bronze figure. In order to present the bronze figure and to form the dynamics of the architect’s space, he worked out, step by step, a frame by frame, an image in the eye of a pedestrian approaching to the figure. This paper analyzes numerous relationships of urban / architectural solutions and bronze figures on Partisan Square in Užice.

Keywords: Partisans Square, bronze figures and architecture, sculptures in urban space, Modern architecture in Serbia, Stanko Mandić.

\* Уредништво је примило рад 28. XII 2017. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.

VLADANA B. PUTNIK PRICA  
University in Belgrade, Faculty of Philosophy – Art History Department\*  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## New Belgrade – a Successful Concept?

**ABSTRACT:** The demolition of mass housing estates in Western countries initiated several questions regarding the heritage of Modern architecture, and how a global phenomenon failed in some countries. Regardless of their architectural values or even the fact that they are protected as cultural monuments, housing settlements in Great Britain, France etc. are under constant threat of being demolished, and a great many of them meet their fate as stigmatized places of poverty and crime. At the same time, similar architectural and urban achievements of the 1960s and 1970s in other countries have been recognized for their value and are treated as historic sites. New Belgrade was chosen as a case study for this article as an example of a more successfully realized concept. In this article we will try to determine whether New Belgrade was truly a successful concept, and if so, which factors influenced its positive development.

**KEY WORDS:** New Belgrade, architecture, mass housing, heritage.

### INTRODUCTION

“New Belgrade is practically a new city, a representative example of the scope of our wishes and imagination that goes into the period of Reconstruction and development; it is the heritage of the Socialist Yugoslavia.” (STOJANOVIĆ, MARTINOVIĆ 1978: 42)

In August 2017 *Robin Hood Gardens* housing complex in London was demolished. Even though this was one of the major examples of British Brutalism, the work of Alison and Peter Smithson was not sufficiently recognized as architecture worthy of preserving, apart from intensive campaigns organized by societies of art historians and architects, such as the *C20*. It was announced that only two maisonettes from the site would be salvaged from the site by the Victoria & Albert Museum.<sup>1</sup> Unfortunately, this was not the first example of a mass housing estate being demolished, nor it will be the last. One of the first examples of this practice that, according to Charles Janks, marked the ‘death of Modern architecture’, was the demolition of Minoru Yamasaki’s *Pruitt-Igoe Estate* in Saint Louis in the United States in 1971 (JENKS 1978: 9).

---

\* vladanaputnik@gmail.com

<sup>1</sup> About the campaign and the plan to preserve the maisonettes: <https://c20society.org.uk/news/v-a-plans-for-robinhood-gardens-is-bitter-sweet-news/> (accessed on 04.12.2017.)

When it was constructed in 1955, it was described as the settlement of the future, promoting the concept of a ‘vertical neighborhood’. However these high-rise developments soon became stigmatized places of poverty, criminal and social segregation (VON HOFFMANN 1996: 433–436; CUPERS 2016: 177). In 1961 Jane Jacobs initiated the critical approach towards ‘high Modernism’ in her publication *The Death and Life of Great American Cities*. Already in the late 1960s, American architects began to reject modern architecture for public housing (VON HOFFMANN 1996: 437). In the early 1970s, sociologists, such as Lee Rainwater, condemned mass housing settlements as disastrous consequences rising socio-economic inequality, especially with *Pruitt Igoe* was used as a case study (1973). That same year, the French Minister of public works, Olivier Guichard, officially ended any further constructions of the *Grands Ensembles* (LE NORMAND 2014: 5). In 1974, an episode of the BBC’s series *Horizon* was dedicated to the British and American public housing projects and the central question was: “Does Modern architecture actually encourage people to commit crime?” This theory was promoted by Oscar Newman, an American architect, who claimed that crime could be prevented through environmental design (CUPERS 2016: 165). The demolition of mass housing settlements continued throughout the United States during the end of the twentieth and the beginning of the twenty first century, another example would be the demolition of Robert Taylor Homes in Chicago in 2007. In Paris we are witnessing the threat of demolition for two *Grands Ensembles*: Les Damiers à Courbevoie and Les Tours-Nuages de Nanterre (1973-1981), which were declared cultural heritage since 2010.<sup>2</sup> There has been an effort in the United States since the 1990s to revitalize certain areas of public housing by introducing the concept of mixed-income communities, however it has met little success (EPP 1996: 570-578). Western Europe and North America have long proclaimed the death of Modern architecture and declared it as a failed attempt to reshape the society through architecture.

The British theorist of architecture, Royston Landau, described the post-war decades as a period of great optimism that was unfortunately insufficient. This period provoked the failure of this concept, from which only some factors could be predicted (1991: 54). On the other hand, architecture historian Elaine Harwood claimed that mass housing is the most important legacy of twentieth century architecture (2008: 9). Kenny Cupers noted that historical shortsightedness has helped to legitimize the current policies of massive demolition and that architectural history did little to challenge it (2014: 6-7). Brigitte Le Normand also concluded that the modernist approach was an attempt at social engineering that was fundamentally flawed because it misunderstood human societies (2014: 5). The Western society today mostly treats housing settlements of the 1960s and 1970s as a ‘monstrous catastrophe’ (CUPERS 2015). Although France and the United Kingdom demolished certain housing blocks in the recent past, they have also preserved a significant number of them, such as *Cité d’Étoile* in France (KLEIN 2016: 22-27) and the Trellick Tower in London, the Keeling House, Park Hill in United Kingdom (MONTANER 2014: 13). Other countries, like Switzerland, also initiated the preservation of postwar mass housing, where the satellite city Lignon has been preserved as a cultural and historic site in 2009 (JOVANOVIĆ 2017a: 30).

---

<sup>2</sup> About the potential demolition of Les Damiers à Courbevoie: [http://www.liberation.fr/futurs/2017/06/05/tours-hermitage-a-la-defence-un-horizon-toujours-lointain\\_1574693](http://www.liberation.fr/futurs/2017/06/05/tours-hermitage-a-la-defence-un-horizon-toujours-lointain_1574693). (accessed on 05.11.2017.) The news about the demolition threat for Les Tours-Nuages de Nanterre have been announced by Docomomo International with a petition to halt it: <https://www.docomomo-com/events?sec=4&id=456> (accessed on 05.11.2017.)

Another positive example that is the case study of this paper is New Belgrade in Serbia. While the Western countries are rapidly being deprived of some of their most valuable examples of mass housing, Serbia, a country which generally could not be associated with a good attitude towards cultural and architectural heritage, is in the process of giving the central zone of New Belgrade the status of cultural heritage (Figure 1). One must ask a question, why is this the case and how come New Belgrade, is treated and even celebrated, as a successful concept, while simultaneously here are numerous opposing examples in Western countries. In the case of New Belgrade, the reactions of the citizens and the professional views are different. What is the most unexpected in this constellation is the fact that New Belgrade as a paradigm of mass housing in Yugoslavia can be looked upon as a successful concept, unlike Yugoslav Socialism *per se*. If we claim it to be true, the first question would be what influenced the fact that New Belgrade did not become a ghetto zone associated with criminal and poverty.

After the Second World War most countries were in the process of rapid modernization and industrialization of residential housing. Housing experiments in both Western and Eastern Europe greatly contributed to the expansion of industrialized prefabricated mass housing. New Town projects simultaneously grew in Great Britain, France, Germany, but also in Yugoslavia, Romania, Czechoslovakia, Poland, the Soviet Union etc. (CUPERS 2014: 5). It is interesting to note that different states with different political systems had a very similar approach towards urban planning and mass housing. Architecture became a tool of state social projects, that rushed the construction of new houses and even entire towns for a new society, formed from the ashes of civilization, after the Second World War. The ideology of this phenomenon was based on the IV Congress of CIAM held in Athens in 1943 (BLAGOJEVIĆ 2007: 173). Modern architecture with the leading radical and often utopist ideas of Le Corbusier strived to enable better living conditions. Architecture was supposed to take over the social role of forming a new way of life, a life which would be turned towards the future. Modern architecture rested on the principles that could be labeled as left-winged and most certainly turned towards the need for human equality. Fortunately, this was one of the key reasons why New Belgrade succeeded as an urban and mass housing project.

It is important to determine for whom these new towns and settlements were constructed. Vera Backović noticed that the socialist urban development model differed from the capitalist one, where the middle and upper class lived in individual houses, while the mass-housing settlements were reserved for the lower class (2010: 69). *Les Grands Ensembles* planned in postwar France were mostly intended for working-class and middle-class French families from the provinces. In time they became racially segregated in a context of decolonization. In the United States public housing was from the beginning reserved for the poor and for racial segregation (CUPERS 2016: 170). The criminal activity and violence in the Western settlements did not occur only in recent years. However, today over 700 estates, or urban housing complexes, have been officially labeled as ‘urban problem areas’ by the French government, stigmatizing more than five million inhabitants, predominantly from ethnic minorities. The French *banlieues* mostly became synonymous to social and racial apartheid (CUPERS 2015).

#### NEW BELGRADE: A NEW TOWN FOR THE SOCIALIST ELITE

“...first we build the entire settlement, and then we find out (if we find out at all) who inhabited that settlement.” (DAVID 1975: 90-91)



Figure 1. Panorama of the housing block 21 and the central zone of New Belgrade, 2013  
(photo credit: Vladana Putnik Prica)

After the short episode of Socialist Realism, Yugoslav architecture turned towards Modernism in order to strengthen its international position (LE NORMAND 2014: 21). New Belgrade was designed to be a symbol of Yugoslav Modernization and Unity and also a tool for nation building (KULIĆ 2014: 130; LE NORMAND 2014: 126, 243). Therefore, the architecture of 'High Modernism' was chosen to represent Yugoslavia's political aspirations (KULIĆ, PARKER, PENICK 2014: 8-9).

Although most of the housing blocks in New Belgrade were designed with the same principal of industrial prefabrication as other similar settlements in Europe and the United States, one of the main reasons that makes the case of New Belgrade distinctive from the Western examples of urban housing complexes was the lack of racial and religious segregation (VUJOVIĆ 1990: 44; VON HOFFMANN 1996: 430). As Brigitte Le Normand stated, non-Western countries were attracted to Modern architecture for different reasons than the Western countries (2014: 11). Even though the aim was to solve the housing issue, New Belgrade was not built to be a low-income housing program. As the housing policy from 1964 determined: "it has been decided that third category apartments will be given priority, with the exception of New Belgrade, where no low-income apartments should be built and larger apartments should prevail."<sup>3</sup> (DAMJANOVIĆ CONELY, JOVANOVIĆ 2012: 295).<sup>3</sup> Certain architects, like Mihajlo Čanak,

<sup>3</sup> Hypotheses and opinions for determining the housing policy in Belgrade; Belgrade: Municipal Assembly of Belgrade, 1964, 3.

Božidar Janković, Branislav Karadžić and Aleksandar Stjepanović, designed the housing blocks and apartments in New Belgrade and some other settlements with a system of principles established by observing the relation between society and the family (DAMJANOVIĆ CONELY, JOVANOVIĆ 2012: 303). This was done in order to produce the most functional and pleasant residential areas.

New settlements were constructed for various professions, but mostly for the military, the police, University professors etc. In some cases, like the housing blocks 61-64, there was a mixed investor: The Agency for the Construction of Belgrade and Federal Secretariat for Affairs of National Defense. This often meant that various social structures inhabited the same settlements, unlike the housing blocks 21 and 23 (Fig. 2), which were build especially for the members of the Yugoslav National Army (DAMJANOVIĆ CONELY, JOVANOVIĆ 2012: 300, 302, 306). The general social structure was also rather heterogeneous, but with smaller percentage of working-class, while the majority of inhabitants were middle-class (BLAGOJEVIĆ 2007: 193), since industrial workers did not represent the majority of the workforce in central zones like New Belgrade (ARCHER 2016: 10). The housing policy in Socialist Yugoslavia was in theory based on the idea that everyone was entitled to an apartment. This was known as the ‘ideal of a free apartment for everyone’ and viewed as a part of social justice (BLAGOJEVIĆ 2007: 134). In reality, this principle was impossible to achieve, due to the numerous misuses of the housing policy and social discrimination. This led to a campaign “You have a house, return the flat” in 1982 (ARCHER 2013). It could be said that the ones who were employed in the state administration, regardless of their profession or class, were in a more privileged position by gaining a right to use a ‘state apartment’, unlike others who worked in private businesses (DAMJANOVIĆ CONELY, JOVANOVIĆ 2012: 310).

However, the idea of social equality generally influenced the mixed social structure of New Belgrade and other housing complexes/estates from the socialist period. Research from 1981 showed that 24.3% of citizens with university degrees lived in New Belgrade (VUJOVIĆ 1990: 81). According to the census from 1991, New Belgrade was the municipality with the largest percent of high income apartments equipped with all the modern necessities (BAKKOVIĆ 2010: 61). The same census showed that New Belgrade was among the top four Belgrade municipalities regarding level of education (BAKKOVIĆ 2010: 68-73). On the other hand, Sreten Vujović was among the first who highlighted that in reality there was a discrimination of the working class within the apartment distribution. In his research, Vujović noticed there was hardly any working-class families in an apartment over 80 m<sup>2</sup> (1990: 53-55). By 1969 80% of the residents of illegal settlements on the outskirts of Belgrade were members of the working-class (VUJOVIĆ 1990: 85).

Certain blocks in the central zone of New Belgrade were intended for the new socialist elite, mostly within political positions and the military. Apart from the numerous housing blocks, there were attempts to introduce other content, such as a museum zone (POPADIĆ 2010), industrial zone, community centers<sup>4</sup> and many other buildings and complexes of various content (BAKKOVIĆ 2010: 62-66). They however failed due to the general preference towards the newly built residential area on the left bank of the Sava river. New Belgrade was initially intended

---

<sup>4</sup> Центри месних заједница.

to be an administrative, commercial and cultural center of socialist Yugoslavia, but in the beginning it was perceived as the suburbs (BLAGOJEVIĆ 2007: 106) and just housing due to the lack of schools, markets, community and health centers (LE NORMAND 2014: 132-136). Mass housing projects in Yugoslavia were not always praised. From the 1960s to 1980s social scientists such as Milan Prelog and Vinko Jeržabek followed their colleagues in Western countries and criticized new settlements claiming they were destroying the traditional values of urban life (LE NORMAND 2014: 196-198). Architects such as Bogdan Bogdanović, Andrija Mutnjaković and Vjenceslav Rihter were criticizing the urban and architectural praxis, at the same time offering new perspectives (BLAGOJEVIĆ 2007: 198-206). Even Josip Broz Tito criticized certain aspects of New Belgrade's architecture.<sup>4</sup> Interestingly, it was the urban position of New Belgrade, settled between the two old cities, Belgrade and Zemun, that determined it to eventually become one of the central zones of the city (BLAGOJEVIĆ 2007: 127).

### THE POST-SOCIALIST TRANSFORMATION: CONCLUSION

The disintegration of Socialist Yugoslavia led to a civil war, inflation and general state of crisis. In such an environment, the beginning of the post-socialist period was marked by numerous devastating effects for the urban development and culture. One of the most important changes that occurred in the Post-Socialist period was the privatization of the apartments. By making the residents the actual owners of the apartments they lived in changed the perspective of the entire housing politics in Yugoslavia. Additional illegal building upgrades were conducted during this period, and this is still an unresolved issue. The Post-Socialist period was also marked by new investments, especially at the turn of the milenium. As Vladimir Kulić noted, New Belgrade became a hub for foreign banks and corporations (2014: 148). New Belgrade's good infrastructure enabled the investors to continue building new housing blocks, but also office space, shopping malls, supermarkets etc (BACKOVIĆ 2010: 38, 82-83). Although capitalization and globalization had negative consequences for New Belgrade and other similar settlements, the introduction of various contents, especially the ones regarding working areas, made New Belgrade a far more attractive living location. The 2002 census marked a rise in the population with University degrees (BACKOVIĆ 2010: 143). The variety of apartment typologies and their general quality and functionality made them very desirable to live in, especially when the Post-Socialist housing politics was marked by a general downfall in quality and functionality.

Despite all the positive parameters, the current condition of the existing housing blocks in New Belgrade is fairly bad, due to years of neglect of maintenance and illegal changes (JOVANOVIĆ 2017b: 7). Another threat, that has not yet fully manifested in New Belgrade, is the emerging *thermo-devastation*.<sup>5</sup> In order to gain more efficiency in saving energy, facades are being paneled with Styrofoam, thus transforming the exterior and destroying the original materialization and architectural identity (JOVANOVIĆ 2017a: 30). In the era of globalization and capitalism New Belgrade is suffering severe consequences: *investors' urbanism*, illegal changes,

---

<sup>5</sup> *Termodewastacja* is the term first introduced by Polish architectural critics. See more: <http://fragile-net-pl/home/bajzel-przyczyny-oblawy-i-postulaty-naprawy-dramatycznego-stanu-przestrzeni-w-polsce-cz-1/> (accessed on 13.02.2018.)





Figure 2. Panorama of the housing block 23, 2016 (photo credit: Vladana Putnik Prica)

construction of shopping malls designed with no artistic value, destroying green areas etc. Even though there is an initiative to preserve the central zone of New Belgrade as architectural heritage, there is a great divergence between the administrative and practical preservation. However, conducting a successful project for restoring mass housing complexes represents a challenge even in the countries of European Union.<sup>7</sup>

Another important question which initiated the writing of this article is how is New Belgrade perceived today by locals and by tourists? Despite the demographic statistics, a negative reception of New Belgrade as a ‘ghetto’ is still present in domestic popular culture, though largely exaggerated and romanticized in films such as ‘Apsolutnih Sto’ (2001) and ‘Ljubav i Drugi Zločini’ (2008). For example, the ‘new Paris’ is also perceived in the popular imagination as ‘the opposite of all that the image of “Paris” has long embodied and evoked’ (CUPERS 2014: 2). In reality, New Belgrade is perceived differently by the locals, depending on whether they are its residents or not. The general public tend to see New Belgrade’s architecture as Socialist Realism, a term for everything that was built during Socialism. On the other hand, with the rising popularity of Brutalism as a global phenomenon,<sup>6</sup> architectural enthusiasts tend to generalize Belgrade architecture of the 1970s and 1980s as Brutalist.<sup>7</sup> Finally, the interest of both domestic and foreign researchers and an even wider audience in the architecture of socialist Yugoslavia has steadily increased since the late 2000s. Since then a significant number of articles and books about the architecture of socialist Yugoslavia has been published. It could be said that the high peak of global focus in architectural heritage of former Yugoslavia will be the MoMA exhibition ‘Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980’ (July 15, 2018 – January 13, 2019).<sup>8</sup>

To conclude, the success of New Belgrade as a concept was the result of several equally important factors: the lack of severe social segregation, the quality of architectural production and good location and infrastructure. This led to the initiative for preservation of New Belgrade’s central zone. However, if we do not fully recognize its historical and artistic importance, New Belgrade will be threatened with various forms of devastation.

<sup>6</sup> There are projects like SOS Brutalism: <http://www.sosbrutalism.org/cms/15802395> (accessed 13.02.2018.)

<sup>7</sup> A manifestation called ‘Beogradski brutalizam’ was organized in 2016: <http://houes.mikser.rs/beogradski-brutalizam-u-kolektivu/>

<sup>8</sup> About the MoMA exhibition: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3931?locale=en> (accessed 10.02.2018.)

## LIST OF REFERENCES

- ARCHER, Rory. "Imaš kuću – vrati stan. Housing inequalities, socialist morality and discontent in 1980s Yugoslavia." *Годишњак за друшћивену историју* 3 (2013): 119-139.
- ARCHER, Rory. "Paid for by the Workers, Occupied by the Bureaucrats: Housing Inequalities in 1980s Belgrade." In: ARCHER, Rory, Igor Duda, Paul Stubbs (eds.). *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism*. Abingdon: Routledge, 2016.
- ВАСКОВИЋ, Vera. *Socioprostorni razvoj Novog Beograda*. Beograd: Čigoja, 2010.
- БЛАГОЈЕВИЋ, Љилјана. *Нови Београд: осуђени модернизам*. Beograd: Архитектонски факултет (БЛАГОЈЕВИЋ, Љилјана. *Novi Beograd: osporeni modernizam*. Beograd: Arhitektonski fakultet), 2007.
- CUPERS, Kenny. *The Social Project: Housing Postwar France*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- CUPERS, Kenny. "Why do we like to blame buildings." *OUPblog* 24. 8. 2015; 21. 9. 2017.
- CUPERS, Kenny. "Human Territoriality and the Downfall of Public Housing." *Public Culture* 29/1 (2016): 165–190.
- DAMJANOVIĆ CONELY, Tanja, Jelica Jovanović. "Housing Architecture in Belgrade (1950-1980) and its Expansion to the Left Bank of the River Sava." In: MRDULJAŠ, Maroje, Vladimir Kulić (ed.). *Unfinished Modernizations: Between Utopia and Pragmatism*. Zagreb: Udruženje hrvatskih arhitekata, 2012.
- DAVID, Miša. „Studija o prostornim i sociološkim karakteristikama novih stambenih naselja u Beogradu.” *Arhitektura urbanizam* 74-77 (1975): 85-93.
- EPP, Gayle. "Emerging Strategies for Revitalizing Public Housing Communities." *Housing Policy Debate* 7/3 (1996): 563-588.
- HARWOOD, Elaine. "Mass Housing as the Essential Twentieth- Century Building Type", *Twentieth Century Architecture* 9 (2008): 8-11.
- JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage Books, 1961.
- JANKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1978.
- JOVANOVIĆ, Jelica. "Teror toplotnog komfora." *DaNS* 82 (2017): 28-33.
- JOVANOVIĆ, Jelica. "Mass Heritage of New Belgrade: Housing Laboratory and So Much More." *Periodica Polytechnica Architecture* (2017) 9. 1. 2018.
- KLEIN, Richard. "The Cité d'Étoile, Bobigny, 1956-1963, Georges Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods Architects." *Docomomo Journal* 54 (2016): 22-27.
- KULIĆ, Vladimir. "New Belgrade and Socialist Yugoslavia's Three Globalisations." *International Journal for History, Culture and Modernity* 2 (2014): 125-153.
- KULIĆ, Vladimir, Timothy Parker, Monica Penick (eds.). *Sanctioning Modernism: Architecture and the Making of Postwar Identities*. Austin: University of Texas Press, 2014.
- LE NORMAND, Brigitte. *Designing Tito's Capital: Urban Planning, Modernism and Socialism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2014.
- MONTANTER, Josep Maria. "Modern Housing Envisaged as a Patrimonio Vivo (Living Heritage)." *Docomomo Journal* 51 (2014): 12-15.
- ПОПАДИЋ, Милан. „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду.” *Наслеђе* (ПОПАДИЋ, Милан. „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду.” *Наслеђе*) X (2010): 159-178.
- RAINWOOD, Lee. *Behind Ghetto Walls: Black Families in a Federal Slum*. London: Penguin Books, 1973.
- „Reči predsednika Tita prilikom posete Novom Beogradu 14. maja 1977. godine.” *Urbanizam Beograda* 57 (1980): 13.
- ROYSTON, Landau. "The History of Modern Architecture that Still Needs to be Written." *AA Files* 21 (1991): 49-54.
- STOJANOVIĆ, Bratislav, Uroš Martinović. *Beograd 1945-1975: urbanizam arhitektura*. Beograd: NIRO Tehnička knjiga, 1978.
- „Titove poruke o planiranju i izgradnji Beograda.” *Urbanizam Beograda* 57 (1980): 15.
- VON HOFFMANN, Alexander. "High Ambitions: The Past and Future of American Low-Income Housing Policy." *Housing Policy Debate* 7/3 (1996): 423-446.
- VUJOVIĆ, Sreten. *Ljudi i gradovi*. Budva: Mediteran, 1990.

Владана Б. Путник Прица

## НОВИ БЕОГРАД – УСПЕЛИ КОНЦЕПТ?

### Резиме

Рушење насеља *Robin Hood Gardens* у Лондону само је један од примера актуелне политике брисања послератног архитектонског и урбанистичког наслеђа у западним земљама попут Велике Британије, Француске и Сједињених Америчких Држава. Иако су велика стамбена насеља у Западној Европи и Северној Америци окарактерисана као неуспели покушај промене друштва, у појединим земљама постоје примери који говоре супротно. Један од таквих примера који је узет као студија случаја у овој расправи је Нови Београд, чија је централна зона тренутно у поступку проглашења за амбијенталну целину. Отуд се намеће питање који су фактори утицали на чињеницу да Нови Београд никада није постао гетоизирано насеље, за разлику од сличних примера у западним земљама. Један од кључних фактора који је утицао на позитивни развој Новог Београда јесте његова социјална структура. Насупрот новим насељима која су настајала у Француској и Великој Британији као програм социјалног становања у капитализму, Нови Београд и стамбени комплекси у социјалистичкој Југославији никада нису грађени по том принципу, већ према идеји да сваки грађанин има право на стан, што је даље утицало на мешовитију социјалну структуру, упркос бројним забележеним малверзацијама са доделом станарског права. Поред одсуства социјалне сегрегације, остали веома значајни фактори јесу квалитет архитектонске продукције и инфраструктуре, као и одлична позиција у оквиру урбане структуре града. Постсоцијалистички развој Новог Београда донео је и позитивне и негативне последице, међутим, трајнији видови девастације су извесни уколико се не подигне свест о његовом историјском и архитектонском значају.

Кључне речи: Нови Београд, архитектура, стамбени комплекси, наслеђе.

---

\* Уредништво је примило рад 19. II 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.



АЛЕКСАНДАР Ђ. КАДИЈЕВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности\*  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## Преглед опуса академика архитекте Милана Лојанице (1939)\*\*

**САЖЕТАК:** По квалитету остварења арх. Милан Лојаница спада у најуспешније српске архитекте друге половине двадесетог века, доприносећи и почетком двадесет првог. Уз неколико старијих колега и генерацијских савременика у домаћој историографији је сврстан међу носиоце послератне ауторске школе београдске модерне архитектуре. Професионални успон базирао је на широком хуманистичком и техничком образовању, што му је уз студиозан приступ најразноврснијим програмским задацима обезбедило награде на престижним стручним конкурсима. Упркос сменама владајућих градитељских идеологија, увек је успевао је да се наметне естетски заокруженим и функционалним решењима, повремено наступајући и као члан амбициозних ауторских тимова.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** архитектура, академик, опус, Лојаница, Београд, преглед.

Међу српским архитектима новијег доба, по квалитету опуса и особености стваралачког креда, престижним утемељивачима струке и њеним најкреативнијим носиоцима прикључио се архитекта академик Милан Лојаница (1939) (сл. 1), и данас активни пројектант, урбаниста и теоретичар, руководиоца Одељења ликовне и музичке уметности (ОЛМУ) САНУ. Иако увелико припада историјском времену, његов рад се и даље развија у духу најактуелнијих потреба и метода.

Извори за проучавање Лојаничиног дела расути су на ширем екс-југословенском и европском простору. Техничка документација о објектима је углавном сачувана у архивама градова и бироа који су их реализовали (претежно у Републици Србији), док су радне скице, цртежи, студије и сећања о настанку урбанистичко-



Сл. 1. Академик Милан Лојаница (1939) (извор: Академија архитектуре Србије)

\* akadijev@f.bg.ac.rs.

\*\* Чланак је проистекао из рада на пројекту ОЛМУ САНУ *Архитектни чланови САНУ* (2017) и пројекта 177013 Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

-архитектонских пројеката сачувани у ауторовој личној заоставштини. Део документације у штампаном и електронском облику похрањен је у ОЛМУ, Библиографском одељењу и Архиву САНУ (извештаји, предлози, одлуке, референце).

Лојаничин рад деценијама је правовремено коментарисан у архитектонској критици и публицистици, а од средине осамдесетих година постао је тема и историографских студија. Представљен кроз низ надахнутих огледа (MANEVIĆ 1971; ŠTRAUS 1991: 67, 69, 194; Бркић 1992: 252, 298–299; BOGUNOVIĆ 2005: 920–924; MILAŠINOVIĆ MARIĆ 2005; 2017; БОГУНОВИЋ 2011: 137–139, 243–249; МИТРОВИЋ 2012: 54, 109–110, 162; STILLER, KOVAČEVIĆ 2015: 60–63, 90–94; МОКРАНЈАС 2016), његов опус заслужује подробнију пажњу и темељиту монографију. Разумевању његовог рада допринели су и ставови које је јавно износио, доступни у стручној периодици, као и путем предавања одржаних у САНУ посвећених генези његовог дела („Моја архитектура”) или семиологији архитектуре (приступна беседа „О говору архитектонских идеја и облика”).

Милан Лојаница је рођен у Београду 8. 1. 1939. године. По завршетку гимназије у родном граду завршава Архитектонски факултет (1962) у класи реномираног професора Станка Клиске. Од 1963. сарађује у Институту за архитектуру и урбанизам Србије. У звање асистента матичног факултета изабран је 1965, а затим и у доцента 1975, ванредног 1979. и редовног професора 1988. године. Дописни члан ОЛМУ САНУ постаје 30. 10. 2003, а редовни 05. 11. 2009. (Богуновић 2016: 79). Секретар ОЛМУ је од 2011. Члан је Председништва САНУ, председник Одбора за Речник појмова из области ликовних уметности од 2006. Члан је и Академије архитектуре Србије.

## ПРЕГЛЕД И КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ОПУСА

По квалитету дела Лојаница спада у најуспешније српске архитекте друге половине XX века, доприносећи и почетком XXI. Уз неколико старијих колега и генерацијских савременика (Алексеја Бркића, Милорада Мацуре, Ивана Антића, Уроша Мартиновића, Ратомира Богојевића, Богдана Богдановића, Михајла Митровића, Предрага Цагића), у домаћој историографији је сврстан међу носиоце послератне ауторске школе београдске модерне архитектуре. Професионални успон базирао је на широком хуманистичком и техничком образовању, што му је уз студиозан приступ најразноврснијим програмским задацима обезбедило награде на престижним конкурсима. Упркос сменама владајућих градитељских идеологија, увек је успевао да се наметне естетски заокруженим и функционалним решењима, повремено наступајући и као члан амбициозних ауторских тимова.

Као утицајни пројектант, урбанист и универзитетски наставник, академик Лојаница је оставио дубок траг у архитектонској култури Србије, подстичући афирмацију струке и промоцију успешних колега. Уз пројектовање, грађење, рад у стручним организацијама и САНУ, високошколску предавачку и менторску активност, плодно се бавио архитектонском теоријом и публицистиком, разматрајући сложене аспекте процеса пројектовања.

Милан Лојаница је у раној младости нагињао сликарству, вајарству и поезији, често драматизовао књижевна дела. Како је већ напоменуто, завршио је Архитектонски факултет у Београду (1962) у класи професора Станка Клиске (1896–1969) (Лојаница 1969)

истакнутог југословенског градитеља међуратног раздобља, са завршним радом „Уређење плаже Јаз” код Будве. Као један од најталентованијих дипломаца у генерацији, примљен је у Институт за архитектуру и урбанизам Србије (1963), где је сарађивао са утицајним архитектима међуратног и поратног доба – Милорадом Маџуром (руководилац), Браниславом Којићем и Богданом Богдановићем. Константно напредујући, изабран је за асистента матичног факултета (1965). Постепено је стицао највиша наставничка звања. При катедри за пројектовање водио је предмет Архитектонска организација простора, а потом и предмет Процес пројектовања, док је на последипломским студијама водио предмете Теорија форме и Становање–урбанизам. У анкетама, студенти су га више пута издвајали као најпопуларнијег и најподстицајнијег предавача који је на пут извео чак 28 генерација. Радио је и на Архитектонско-грађевинском факултету у Бањалуци.

Већ од првих подухвата Милан Лојаница је био укључен у борбу идеја и програма, као и јавну промоцију архитектуре, кроз конкурсне натечаје, стручне изложбе, огледе, предавања и конференције, залажући се „за слободу имагинације и превазилажење сувопарног схематизма”. Поготово се истакао као експерт за пројектовање сателитских насеља Београда која су се интензивно градила у седмој, осмој и почетком девете деценије прошлог века. На њима је делотворно разрађивао манифестални кредо београдске ауторске школе – недогматичност и ауторски индивидуализам.

Академик Лојаница се бавио и урбаним реконструкцијама, пројектовањем стамбених блокова, појединачних пословних и стамбених зграда. Пројектовао је велики број објеката најразличитијих типова у Београду, Панчеву, Новом Саду, Ваљеву, Старој Пазови, Варшави, Љубљани, Загребу, Осијеку, Требињу и Прчњу. Међу његовим делима истичу се студије Савског амфитеатра, насеља Јулино брдо (1965–1971; са Боривојем Јовановићем и Предрагом Цагићем, 1941–2016), блок 19А са 1000 станова (1977–1982; са Предрагом Цагићем), реконструкција центра Ваљева, насеље Лиман и Трећи булевар у Новом Саду, град модел Гоцлав и др. Прву фазу његовог опуса карактеришу геометријски чисте и технички однеговане дисциплиноване форме, а у новије време и сложеније испрплетане просторне структуре, чији је функционално-визуелни концепт усклађен са карактеристикама окружења.

Стамбено насеље Јулино брдо (сл. 2) је већ крајем шездесетих година прошлог столећа препознато као путоказно остварење ауторског тима Лојаница–Јовановић–Цагић, победника на јавном конкурсима 1967. године (МАНЕВИЋ 1971). Одступајући од владајућих стереотипа, у визуелној надградњи маркантне камените стене, корпусом од 14 типских ламела са по пет до деветнаест спратова (и по четири претфабрикована стана по етажи), аутори су крунисали западни обод Савског амфитеатра. Сива боја натур бетона стамбених јединица са пратећим садржајима, представљала је јединствену и за београдску периферију изузетно експресивну целину, отварајући пут још слободнијим приступима будућих пројектаната сателитских насеља (пре свих ауторима насеља Кнежевац–Кијево). Структуралистички јасно раслојених садржаја и израза, Јулино брдо плени силуетном компактношћу грађених суперформи чисте дефиниције. Та каскадна степенаста групација, оригинално приказана из различитих визура, представља реперну тачку југозападног београдског обода, утискујући му савремено цивилизацијско



Сл. 2. Стамбено насеље Јулино брдо, Београд (извор: збирка арх. Лојанице)

обележје. Издигнута локација је нарочито омогућила повезивање са пространством, док је изостављање полигонског шематизма и праволинијске осовине ишло у корист степенасте небеске линије. Флексибилност станова проистекла је из Лојаничаних вишегодишњих истраживања станова за минимум егзистенције, односно достојних станишта за више генерација.

Подигнут у новобеоградској равници, блок 19А (1975) је означио храбар искорак из ортогоналне матрице урбанистичког уређења тог дела српске престонице, где се увођењем нових функција и концепцијом хуманијег становања, прилагођеног раздобљу касне модерне, појединачни објекти постављају косоугло у односу на саобраћајнице, омогућујући склапање партерно повезаних амбијената (сл. 3). У ликовном смислу то је био један од првих блокова који је одступио од ортодоксне модернистичке новобеоградске





Сл. 3. Блок 19А, Нови Београд (извор: збирка арх. Лојанице)

схеме, ослањајући се на елементе широко схваћене народне традиције. Средиште блока је згуснуто, док је на његовим ободима, најизложенијим загађењу, засађена вегетација. Унутар блока су одвојени моторни и пешачки саобраћај, док су стамбене јединице повезане комуникацијским платформама. Фасадна облога хоризонтално усмерених волумена са закошеним завршецима, прегнантно је диференцирана системима сложених конструктивних и фасадних поља, са умирујућим визуелним ефектима. Инспирисан савременим колико и традиционалним начинима градње, ауторски тандем је посебно потенцирао реестетизацију удвојеног прозора на гредама. За облагање је коришћен и камен са брда Јелен. Према сведочењу академика Лојанице, у процесу пројектовања пажња је била примарно усмерена ка брижљивом грађењу сликовног ефекта целине блока у пределу, при чему су три аспекта форме представљала главни изазов: глобални



Сл. 4. Угаона зграда на Булевару краља Александра 179–181, Београд (извор: збирка арх. Лојанице)

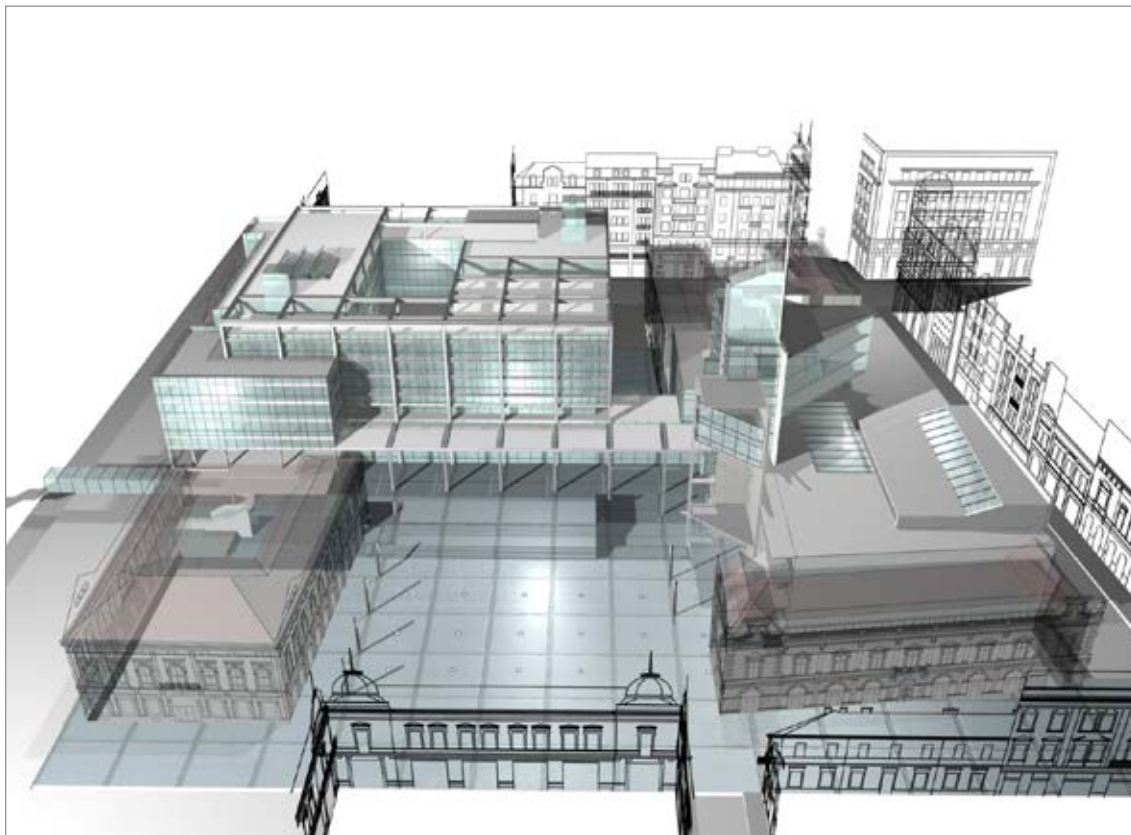
волумен, опредељење типичног архитектонског мотива и питање хроматског ефекта целине у пејзажу.

Међу појединачним београдским објектима арх. Лојанице, важно је издвојити комплекс зграда Ветпром у Бачванској улици (1967–1969) са обележјима касномодерне естетике, док се новија шестоспратна угаона зграда на Булевару краља Александра 179–181 са колонадом у приземљу (1998) (сл. 4) и хотелско-пословни комплекс у Рајићевој (сл. 5, 1999–2016; са сином арх. Владимиром Лојаницом) могу посматрати као примери пројектантске синтезе модерних и постмодерних искустава.

Вишефункционалну зграду на Булевару визуелно одређује њени угаони положај, пластички саображен локалном маниру заобљавања истакнутих угловница. Цилиндрична скулптурална перфорирана угаона маса плени притајеном експресивношћу, оживљавајући шири потез овог дела града. Њена ликовна артикулација је изведена неусиљено, због чега се фасадне зоне органски стапају уместо круто разграничавају,

упркос тематској неистоветности потцелина. Егземпларна међу новијим престоничким угловницама, зграда поседује путоказан значај у реформи свог урбанистичко-функционалног типа, пословично оптерећеног бројним структурним и визуелним ограничењима. У морфолошком погледу, представља својеврсни омаж београдској међуратној модерни, чије су композиционе схеме транспозицијски уклопљене у њен визуелни концепт.

Пројекат хотелско-пословног комплекса у Рајићевој улици, осмишљен крајем XX века (победио 1999. на конкурс испред 34 пројекта, недавно изведен), оличава растворени неинванзивни корпус различитих објеката стопљених у органску целину. Овим урбанистичким пројектом формиране су две нове грађевинске парцеле. Површина територије у оквиру границе урбанистичког пројекта износи 1,74 ха. Реализација хотелско-пословног комплекса у Рајићевој улици је изведена у две фазе. Прва фаза, која је и предмет разраде овог урбанистичког пројекта због процедуре решавања имовинскоправних односа, изузима северозападни део Блока 20. Овај простор је инкорпориран у комплекс комерцијалних садржаја, док се пуна реализација хотелских капацитета (укупно 243 хотелске јединице) тек очекује. По коначној реализацији, хотелски објекат представљаће јединствену и функционално повезану органску целину. Укупна планирана БРГП



Сл. 5. Хотелско-пословни комплекс у Рајићевој, Београд (извор: збирка арх. Лојанице)

комплекса по завршетку друге фазе износиће 41.000 м<sup>2</sup> (подземних и надземних садржаја). У оквиру комплекса заступљене су намене доминантно комерцијалног карактера: трговина и пословање и хотелски садржаји, а у подземним етажама смештен је простор за стационирање возила. У сутеренској етажи смештени су хипермаркет са магацинским простором и део хотелских садржаја. У другој и трећој подземној етажи налази се депо градске библиотеке. На спратовима су развијени садржаји хотела и тржног центра са пратећим функцијама (кафеи, ресторани, дансинг-клуб, синелекс и сл.).

Улази у комплекс изведени су са све четири стране објекта, чиме је омогућен приступ свим садржајима, а сачуване су и пешачке трајекторије кроз блок. На овај начин остварена је максимална приступачност и пропусност грађевине. Колски приступи су планирани на две позиције: из улица Краља Петра (економски прилаз) и Узун Миркове. Испред објекта је ка Кнез Михаиловој улици формирана пјачета, која повезује садржаје у комплексу са јавним простором пешачке зоне. Блок слојевито комуницира са више уличних потеза (улице Тадеуша Кошћуског, Узун Миркове, Краља Петра и Кнез Михаилове), доносећи крупан тематски искорак у области обухватних блоковских интерполација.

Академик Лојаница је истраживао и систем за пројектовање и грађење НС 71 патентиран 1973. године. Базирао га је на модуларном конструктивном систему који омогућава пројектовање серија флексибилних стамбених јединица. Током каријере учествовао је на многобројним научним конференцијама, стручним трибинама и округлим столовима (Мадрид, Опатија, Сплит, Љубљана, Београд и др.).

У свом делу, Лојаница се одлучно супротстављао диктату овешталих канона, поготово механицистичком схватању куће као идеалне „машине”, водећи рачуна о конфигурацији места и „хранећи се његовим порукама”. У раном и зрелом опусу он неспорно следи модерну парадигму, тумачећи је критички и неапологетски. Део значајних награђених конкурсних пројеката му није реализован због променљивих инвеститорских опредељења (Дафимент банка, комплекс Југопетрол–Јат и др.).

За свој рад Милан Лојаница је награђен многобројним признањима, као што су Октобарска награда Београда, 1971; Признање Народног савета града Варшаве за развој архитектуре и урбанизма, 1972; Октобарска награда Београда, 1982; Велика награда Савеза архитеката Србије за укупно дело, 1982; Повеља АСА за животно дело, 2011; Признање студената Београдског универзитета за допринос у развоју универзитетске наставе, 1973; Награда Удружења универзитетских професора и научника Србије, 2010.

## СПИСАК ПРОЈЕКТА И ОБЈЕКТА

### 1964.

Туристичко место Јаз / М. Лојаница, 1964.

### 1967.

Стамбено насеље Јулино брдо, Београд / идејни и главни пројекат: М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић; инвеститор: Стамбена задруга Бетоњерка; извођач: Удружење грађевинских предузећа ИМОС, Љубљана. Изведено: 1967–1970.

Октобарска награда Града Београда за архитектуру 1970.

### 1968.

Стамбено-пословни објекат на углу улица Господара Вучића и Бачванске, Београд / идејни и главни пројекат: М. Лојаница, П. Цагић, Н. Боровница, Б. Хајдин; одговорни пројектант: П. Красојевић; аутор конструкције: М. Ивковић; извођач: ГП „Дом”, Београд. –1968–1970; изведено: 1967–1972.

### 1969.

Стамбени објекат у Радићевој улици, Осијек / идејни и главни пројекат: Б. Јовановић, П. Цагић, М. Лојаница; извођач: ГП „Градња”, Осијек. – 1969; изведено 1969–1974.

### 1970.

Стамбено насеље Миријево, Београд / детаљни урбанистички пројекат: М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић; извођач: ГП „Поморавље”, Светозарево. – 1970; изведено 1970–1975.

**1971.**

Блок III, Нови Сад / идејни и главни пројекат: М. Лојаница, П. Цагић, Б. Јовановић; извођач: ГП „Неимар”, Нови Сад. – Изведено 1971–1976.

Објекти на Лиману III, Нови Сад / идејни и главни пројекат: П. Цагић, М. Лојаница, Б. Јовановић. – Изведено 1971–1976.

Систем за индустријску производњу станова: НС 71 / идејни пројекат: М. Лојаница, П. Цагић, Б. Јовановић; статичар: М. Димитријевић; главни и детаљни пројекат: П. Цагић [руководилац]; одговорни пројектант: М. Лојаница; пројектант: Б. Јовановић. – Нови Сад, 1971.

**1972.**

Допунски центар за снабдевање и друштвени живот насеља Јулино брдо, Београд / главни пројекат: М. Лојаница, П. Цагић, Б. Јовановић; извођач: „Веград”, Велење. – 1970; изведено 1972.

Титов трг, Ваљево: [пјачета испред зграде Скупштине општине, ресторан, продавница модне одеће и анекс уз зграду Скупштине општине] / концептуална поставка: М. Лојаница; програм: Б. Крковић; главни пројекат: М. Лојаница, П. Цагић, Б. Јовановић, Р. Марић, М. Божанић; извођач: ГП „Јабланица”. – 1972–1975; изведено 1980–1982.

Октобарска награда Града Београда за архитектуру 1982.

**1973.**

Дом армије, хотел и команда армијске области, Љубљана / концепт: М. Лојаница, Б. Јовановић; главни пројекат: Б. Јовановић, М. Лојаница, П. Цагић, М. Кроња [у оквиру Пројектантског завода „Центропројект”, Београд]. – 1973; делимично изведено 1973–1975.

Комплекс садржаја, РТ студија Београд, јавних трговачких, културних и рекреативних садржаја на простору између парка Ташмајдан и улица Абердарове и Георги Димитрова, Београд / главни пројекат: Б. Јовановић, М. Лојаница, П. Цагић, М. Кроња [у оквиру Пројектантског завода „Центропројект”, Београд]. – 1973.

**1975.**

Стамбени блок 19А, Нови Београд / идејни и главни пројекат: М. Лојаница, П. Цагић, Б. Јовановић, Р. Марић; наручилац: Државни секретаријат народне одбране; урбанистички услови: Урбанистички завод Београд; пројектант: „Архитектура и урбанизам”, Нови Београд; извођач: ГП „Ратко Митровић”. – Пројектовано 1975–1982; изведено 1977–1982.

**1977.**

Градско подручје „Центар–Исток”, Требиње / М. Лојаница, Р. Марић, Б. Бојовић, Б. Милосављевић. – 1977.

Зграда политичких организација на Тргу Републике, Београд / идејни пројекат: М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић, М. Кроња. – 1977.

Стамбени блок „Синђелићева”, Чачак / идејни и главни пројекат: М. Лојаница; пројектантска сарадња: Р. Марић, Н. Вујошевић, Д. Сушић. – 1977.

Урбанистички пројекат Ваљево – Центар, Ваљево / М. Лојаница, З. Пауновић. – 1977.  
– Усвојено од ЦО Ваљево 1982.

**1980.**

Стамбена зграда „Парк”, Чачак / идејни и главни пројекат: М. Лојаница, Р. Марић.  
– 1980.

**1981.**

Стамбено-пословна групација „Ложионица”, Требиње / идејни и главни пројекат:  
М. Лојаница, Ј. Штаиглицки, З. Јовановић. – 1981.

**1982.**

Туристичко насеље Крашићи, Тиват / идејни и главни пројекат: М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић, Р. Марић. – 1982; изведено 1983–1985.

**1983.**

Уређење пешачке зоне центра Панчева / идејни и главни пројекат: М. Лојаница,  
П. Цагић, Љ. Цикота. – 1983; изведено 1985.

**1984.**

Насеље Вирпазар: Програмско-просторна студија / М. Лојаница, Н. Боровница. –  
изведено 1986–1997.

Из пројекта: Насеље Вирпазар: архитектонско-просторни аспект; Обликовање партерних површина и уређења кеја с Марином испред Хотела „3. јули”: идејни и главни пројекат; Уређење простора отворене пијаце / М. Лојаница.

**1985.**

Програмско-просторна студија стамбено-пословног комплекса „Мајдан”, Београд / предлог новог решења: М. Лојаница. – 1985.

Трг на обали Саве, Београд: пројекат-студија / М. Лојаница // Средиште културе : Трећи миленијум / Одбор за Трећи миленијум, САНУ. – 1985.

**1986.**

Испитивање могућности реконструкције блокова 9А, 116, 11Ц, Нови Београд / М. Лојаница, Пројектантски биро „Комграп”, Београд. – 1986.

**1987.**

Пословно-трговински центар „Пасарела”, Пожешка улица, Баново брдо, Београд / идејни пројекат: М. Лојаница. – 1987.

Синђелићева улица, Чачак: идејно решење / М. Лојаница. – 1987.

Трг, Стара Пазова: идејно решење / М. Лојаница. – 1987.

Хотел „Белви”, Дубровник: идејно решење / М. Лојаница. – 1987.

**1988.**

Групације „Мајдан”, Макишко, Змајевац, И МЗ Чукарица, Београд: идејно решење / М. Лојаница. – 1988–1991. – Усвојен план.

Детаљни урбанистички план И МЗ у Жаркову, Београд: идејни и главни пројекат / М. Лојаница, П. Бадовинац, Љ. Тодоровић ... [и др.]; инвеститор: ГСИЗ за комуналне делатности, грађевинско земљиште и путеве. – 1988.

**1989.**

Стамбено-пословни објекат на Булевару краља Александра, Београд / М. Лојаница. – 1989–1990; реализовано 1999.

Универзална спортска дворана, Београд: идејно решење / М. Лојаница, Н. Боровница; аутор конструкције Ђ. Злоковић. – 1989.

**1991.**

Угаона зграда Б–1, Булевар револуције, Београд / М. Лојаница. – 1991; изведено.

**1992.**

Група објеката у централној зони, Стара Пазова: разрада пројеката / М. Лојаница. – 1992.

**1998.**

„Теразијска тераса”, Београд: студија могућности трансформације конкурсног рада / М. Лојаница; сарадници: В. Фа, М. Вујошевић, РО „Центропројект”. – 1998.

**1999.**

Пословни центар „Митићева рупа”, Београд: разрада пројекта / М. Лојаница. – 1999–2001.

**2000.**

Пословно-трговински центар „Пасарела”, Пожешка улица, Баново брдо, Београд: разрада пројекта / М. Лојаница. – реализовано 2000.

**2001.**

Породична стамбена кућа Зарић у Улици Аугуста Цесарца, Дедиње, Београд / идејни и главни пројекат: М. Лојаница, В. Лојаница. – 2001; изведено 2004.

Хотелско-пословни комплекс у Рајићевој улици, блок 20, подручје Кнез Михаилове улице, Београд: разрада пројекта са конкурса из 1999 / М. Лојаница, В. Лојаница. – 2001–2002–2016.

**2005–2010.**

Реконструкција централног дела палате САНУ са концертном двораном и холлом.

## КОНКУРСИ

**1963.**

Зграда Филозофског факултета, Београд / аутори пројекта: Б. Богдановић, Б. Новаковић; сарадник М. Лојаница. – Београд: Конкурс по позиву, 1963.

Југословенска амбасада у Москви / аутор пројекта: М. Мартиновић; сарадник М. Лојаница. – Москва: Конкурс по позиву, 1963.

Спортско-рекреациони центар Општине Стари град, Београд: урбанистичко решење / М. Лојаница, Н. Боровница – Београд: Јавни конкурс, 1963. – 5. награда, 4. пласман.

**1964.**

Свети Стефан, Милочер, Пржно: архитектонско-урбанистичко решење / М. Лојаница, Р. Лојаница. – Југословенски јавни конкурс, 1964. – Откуп.

**1965.**

Комплекс за 30.000 становника уз Саву, Нови Београд: архитектонско-урбанистичко решење / М. Лојаница, С. Вујанац, Р. Лојаница, Н. Боровница. – Београд: Југословенски јавни конкурс, 1965. – Откуп.

**1966.**

Булевар револуције, Београд: [урбанистичко-архитектонско решење] / М. Лојаница, П. Цагић, Б. Јовановић, Б. Хајдин. – Београд: Општи београдски конкурс за архитектонско-урбанистичко решење стамбеног комплекса на Булевару револуције, 1966. – 2. награда.

Дом културе, Бор / М. Лојаница, Б. Јовановић. – Бор: Југословенски конкурс, 1966. – Откуп.

Дом омладине „7 секретара СКОЈ-а”, Загреб: ауторско решење / М. Лојаница, Р. Лојаница, П. Цагић. – Загреб: Југословенски конкурс, 1966. – Обештећење.

Стамбени комплекс Јулино брдо, Београд: урбанистичко-архитектонско решење / М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић. – Београд: Општи београдски конкурс за архитектонско решење стамбеног насеља Јулино брдо, 1966. – 1. награда.

Универзитетска клиника, Сарајево / М. Лојаница; консултант Пројектантски биро „Центропројект”, Београд. – Сарајево: Југословенски конкурс, 1966. – 4. награда.

**1967.**

Реконструкција комплекса објеката друштвеног, пословног и стамбеног садржаја на углу улица Масарикове и Кнеза Милоша, Београд / М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић. – Београд: Југословенски конкурс, 1967. – 3. награда, 2. пласман.

**1968.**

Сењак, Осиек : стамбено насеље / М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић. – Осиек: Југословенски конкурс по позиву за архитектонско решење стамбених објеката у насељу Сењак, 1968.



Стамбени блок 22, Нови Београд: урбанистичко-архитектонско решење / М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић. – Београд: Општи југословенски конкурс за решење стамбеног насеља Блок 23 у Новом Београду, 1968. – 3. награда, 2. пласман.

Стамбени блок 23, Нови Београд: урбанистичко-архитектонско решење / М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић. – Београд: Општи југословенски конкурс за архитектонско решење стамбеног насеља Блок 23 у Новом Београду, 1968. – Откуп.

### **1969.**

Реконструкција Чумићевог сокачета, Београд: урбанистичко решење / М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић. – Београд, 1969. – 2. пласман.

Стамбени објекат у Радићевој улици, Осиек: архитектонско решење / Б. Јовановић, П. Цагић, М. Лојаница. – Осиек: Југословенски конкурс по позиву, 1969. – Откуп.

### **1970.**

Блок III, Нови Сад: архитектонско решење и идејно решење скелетног система за префабриковано грађење / М. Лојаница, П. Цагић, Б. Јовановић. – Нови Сад: Југословенски конкурс по позиву, 1970. – 1. награда.

Виша економска школа у Београду: архитектонско решење / М. Лојаница, Б. Јовановић. – Београд, 1970. – Откуп.

### **1972.**

Група стамбених објеката у Нишу с пратећим садржајима: архитектонско решење / М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић. – Ниш: Конкурс „Центропројекта”, 1972.

Насеље Гоцлав у Варшави: урбанистичко-архитектонско решење / М. Лојаница, П. Цагић, Н. Боровница, Б. Јовановић, С. Вујанац, М. Боровница, М. Давид. – Варшава: International concours 1972: Seminaire – concours international Varsovie – Goclaw, 1972. – 1. награда.

Хотел А категорије у Улцињу: архитектонско решење / М. Лојаница, Б. Јовановић, П. Цагић. – Југословенски конкурс по позиву, 1972. – Подељен 1. пласман.

### **1975.**

Блок 19А – Нови Београд: [архитектонско-урбанистичко решење] / М. Лојаница, П. Цагић, Б. Јовановић, Р. Марић; сарадници: Р. Лојаница, М. Савчић, О. Станковић, Д. Драгичевић. Београд: Београдски конкурс по позиву, 1975. – 1. награда.

Стамбено насеље „Ђуро Ђаковић”, Сарајево: урбанистичко-архитектонско решење / аутори: М. Савић, О. Станковић, Д. Драгићевић; консултант М. Лојаница. Сарајево: Југословенски конкурс, 1975. – 4. награда.

### **1977.**

Градско подручје „Центар” – Исток, Требиње: урбанистичко-архитектонско решење / М. Лојаница; сарадници: Р. Марић, Б. Бојовић, Б. Милосављевић. – Требиње: Југословенски конкурс, 1977. – 1. награда

**1979.**

Исламски културни центар, Мадрид (Шпанија): архитектонско решење / М. Лојаница. – Међународни конкурс „Ула Монограф” – Madrid Islamic Cultural Centre Competition, 1979.

**1986.**

Пословна зграда ЈАТ-а и Југопетрола, Нови Београд: архитектонско-урбанистичко решење / М. Лојаница; сарадници: З. Јовановић, З. Пауновић. – Београд: Конкурс по позиву, 1986. – Подељена 1. награда.

**1987.**

Споменик на Тргу револуционара, Загреб: [монументални дисплеј] / М. Лојаница, „Комграп пројект”, Београд. – Загреб: Југословенски конкурс, 1987. – 2. награда.

**1990.**

Туристички комплекс Верона, Прчањ / М. Лојаница. – Бока которска: Југословенски конкурс, 1990. – 1. награда.

**1991.**

„Теразијска тераса”, Београд: архитектонско-урбанистичко решење просторне целине / М. Лојаница; сарадници: Б. Петровић, М. Стефановић. – Београд: јавни конкурс, 1991. – 2. награда.

**1992.**

„Дафимент центар”, Славија, Београд: пословно-трговачки комплекс / М. Лојаница; сарадници: А. Станковић, Б. Петровић, Ф. Бајлон. – Београд: Конкурс по позиву, 1992. – 1. награда.

**1993.**

Групација Свети Стефан – обала: апартманско насеље / М. Лојаница. – Конкурс по позиву, 1993.

Конкурс за партерно решење станице „Вуков споменик”, са партерним уређењем парка Ћирило и Методије / М. Лојаница, В. Фа, В. Лојаница. – Београд: јавни конкурс, 1993. – Откуп.

**1994.**

Градски блок „Орач”, Врачар, Београд: архитектонско-урбанистичко решење / М. Лојаница; сарадници: Љ. Димитријевић, В. Фа-Милић, К. Булатовић. – Београд: јавни конкурс, 1994. – 2. награда.

**1996.**

Пословно-тржни центар „Лиман”, Нови Сад: архитектонско решење / М. Лојаница; сарадник: В. Лојаница [у оквиру д. д. „Машинопројект-копринг – Београд”]. – Нови Сад: Југословенски конкурс за архитектонско-урбанистичко решење пословно-тржишног

центра „Лиман” / Друштво архитеката Новог Сада, Покрајинско удружење урбаниста Војводине, 1996. – 1. награда.

**1998.**

Блок 25 и 26, Нови Београд: архитектонско-урбанистичко решење / М. Лојаница; сарадник: В. Лојаница. – Београд: Међународни конкурс земаља чланица Асоцијације архитеката Централне и источне Европе АЦЦЕЕ за урбанистичко архитектонско решење блокова 25 и 26 у централној зони Новог Београда, 1998. – 2. награда.

**1999.**

Хотелско-пословни комплекс у Рајићевој улици, блок 20, подручје Кнез Михаилове улице, Београд / М. Лојаница, В. Лојаница; сарадници: Д. Станковић, В. Фа-Милић, М. Комленић, биро „Ратко Митровић”. – Београд: Конкурс за израду идејног архитектонско-урбанистичког решења хотелско-пословног комплекса у Рајићевој улици / Унион-инжењеринг А. Д., Савез архитеката Србије, Друштво архитеката Београда, 1999. – 2016, 1. награда.

**2000–2002.**

Архитектонско-урбанистичко решење комплекса стадиона „Ташмајдан”, Београд / М. Лојаница. – Београд: јавни конкурс Друштва архитеката Београда, 2002.

ПОСЕБНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ АУТОРА

- М. Lojanica, P. Cagić, N. Borovnica (i dr.). *Međunarodni konkurs – seminar Varšava – Goclaw 1972: interpretacija prvoplasiranog konkursnog rada ekipe arhitekata = International concours seminaire Varsovie – Goclaw 1972: Interpretation du travail eograda du concurs de l'equipe des architectes*. Beograd: Centar za analizu i projektovanje prostornih sistema ISPU, 1973.
- В. Алексић, М. Лојаница, Р. Чагић, Н. Боровница. *Stanovanje I*. Beograd: Institut za arhitekturu i urbanizam Srbije, 1975. (Posebna izdanja / IAUS; 5).
- Процес пројектовања*, АФ, Београд 1976.
- Р. Чагић, М. Лојаница (autori sistema). *M Sistem za industrijsku proizvodnju stanova NS – 71*. Beograd: Institut za arhitekturu i urbanizam Srbije, 1976.
- Р. Чагић, С. Отовић, М. Лојаница. *Prethodna studija za izbor optimalnog sistema za industrijsku proizvodnju stambenih, javnih i industrijskih objekata*. Beograd: Institut „Kirilo Savić”: Institut za arhitekturu i urbanizam Srbije: Arhitektonski fakultet, 1978.
- М. Лојаница. *Koncepcija prostorne organizacije: detaljni urbanistički plan i urbanistički projekat centra Valjeva*. Beograd, Valjevo: IAUS, 1981.
- М. Лојаница (i dr.). *Detaljni urbanistički plan I MZ u Žarkovu*. Beograd: Arhitektonski fakultet, 1988.
- М. Лојаница, Н. Боровница, С. Милосављевић. *Виртазар, планови уређење и изградња*. Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, 1985.
- М. Lojanica. *Genesis of a concept “With man in mind”: An Exhibition of two projects*. London: Royal Institute of British Architects, 1985.

- M. Lojanica, N. Borovnica, Đ. Zloković. *Univerzalna sportska dvorana: (arhitektonsko-urbanističko rešenje)*. Beograd: Komgrap: IAUS: Arhitektonski fakultet, [1989].
- M. Лојаница (руководилац пројекта). *Савски амфиитеатар и простори уз обале Саве: студија могућности трансформације простора у ново градско седиште: приказ исцртавања на пројекту и излазни ставови*. Београд: САНУ, Одбор, за III Миленијум, 1993.

### СТУДИЈЕ И ЧЛАНЦИ

- M. Lojanica. „Turističko mesto Jaz: jedan predlog za uređenje plaže Jaz kod Budve.” *Arhitektura – urbanizam* 30 (1964): 46–47.
- M. Lojanica. „Najniži stambeni fond u Beogradu.” *Saopštenja*: Institut za arhitekturu i urbanizam Srbije 1 (1966).
- M. Lojanica. „Stambeno naselje ‘Julino brdo’ u Beogradu.” *Arhitektura – urbanizam* 55 (1969): 18–21.
- R. Grubač (vodio razgovor). „Graditelji ambijenta: [intervju sa M. Lojanicom, B. Jovanovićem i P. Cagićem].” *Ekspert: naučno-tehnički Beograda* 11 (1970): 18–19.
- J. Angelus (vodio razgovor). „Krilata misterija jedne generacije : [intervju sa M. Lojanicom].” *Feljton* 192 (31. 10. 1970): 5–6.
- M. Lojanica, P. Cagić. „Sistemi za industrijsku proizvodnju stanova NS-71.” *Saopštenja*: Institut za arhitekturu i urbanizam Srbije 3 (juni 1972): 78–96.
- M. Лојаница и др. „Жилои комплекс Јулино брдо в Белграде.” У: В. Н. Белоусов. *Современая архитектура Югославию*. Москва: Стројиздат, 1973.
- M. Lojanica, P. Cagić, B. Jovanović. „Bulevar revolucije u Beogradu, II nagrada na konkursu 1966.” *Arhitektura – urbanizam* 74–77 (1975): 47.
- M. Lojanica, P. Cagić, B. Jovanović. „Blok III, Novi Sad: Pozvani jugoslovenski konkurs za arhitektonsko rešenje stambenog naselja Blok III, 1970.” *Arhitektura – urbanizam* 74–77 (1975): 66.
- M. Lojanica, B. Jovanović, P. Cagić. „Centar mesne zajednice ‘Julino brdo’ u Beogradu.” *Zbornik radova IAUS* 7 (1975): 24–27.
- M. Lojanica. „XII Svetski kongres Internacionalne unije arhitekata Madrid, maja 1975.” *A: list studenata arhitekture Beograd* 1. maj 1975.
- M. Lojanica. „Ivan Antić – graditelj.” У: *Arhitekta Ivan Antić*: Salon Muzeja savremene umetnosti Beograd, 22. oktobar – 17. novembar 1975. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975, 2–3.
- M. Lojanica, B. Jovanović, P. Cagić. „Julino Brdo: Opšti beogradski konkurs za arhitektonsko rešenje stambenog naselja u Beogradu.” 1966. *Arhitektura – urbanizam* 74–77 (1975): 48–49.
- P. Cagić, M. Lojanica, B. Jovanović. „Objekti na Limanu III u Novom Sadu.” *Arhitektura – urbanizam* 74–77 (1975): 67.
- M. Lojanica, B. Jovanović, P. Cagić. „Senjak, Osijek TIP 3, P+4: [Pozvani jugoslovenski konkurs za arhitektonsko rešenje stambenih objekata, 1968].” *Arhitektura – urbanizam* 74–77 (1975): 61.
- M. Lojanica, B. Jovanović, P. Cagić. „Stambeno naselje Mirijevo u Beogradu.” *Arhitektura – urbanizam* 74–77 (1975): 117.

- P. Krasojević, M. Lojanica, B. Hajdin [i dr.]. „Stambeno poslovni blok na uglu ulica Gospodara Vučića i Ваčvanske u Beogradu.” *Zbornik radova IAUS 7* (1975): 8–12.
- M. Lojanica. „Stan se koristi i menja.” *Stanovanje I*. Beograd: IAUS (septembar 1975): 41–71.
- M. Лојаница. „У Мадриду кула Вавилонска: Дванаести светски конгрес архитектата.” *Полиџика* 14. 6. 1975.
- M. Lojanica. „Zapisi sa crtačег stola.” *Arhitektura – urbanizam 74–77* (1975): 18–23.
- M. Lojanica. „Globalni koncept daljeg razvoja sistema Neimar. Prvi jugoslovenski naučni skup ‘Industrijska izgradnja stanova’ INDIS 76, Novi Sad, 14–16 decembra 1976.” Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Odeljenje tehničkih nauka; Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, Institut za industrijsku gradnju, 1976.
- M. Lojanica. „Ljudi, vreme, naselje.” *Čovek i sredina: jugoslovenski časopis za unapređenje kvaliteta života* 5 (1976).
- M. Lojanica. „Projekt savremenog stana.” *Industrijsko oblikovanje* 34 (1976): 21–23.
- M. Лојаница. „Ка истом циљу – открићу истине.” *Борба* 31. 12. 1977, 01. 01. 1978, 02. 01. 1978: 16.
- M. Lojanica. „Arhitektonske metarmofoze.” U: *Arhitektura, filozofija, nauka i tehnika: zbornik saopštenja sa Savetovanja „Problemi teorije u arhitekturi”, 16–17. decembra 1977*. Beograd: Savez društava arhitekata SR Srbije, 1979, 19–24.
- M. Lojanica. „Madrid Curtural centre, identitety functionality.” Paris: l’Union Internationale des Architectes, 1979. (Monograph de l’Union Internationale des Architectes).
- M. Lojanica. „O konceptima za blok 24 i neka druga pitanja konkursa. Obaveštenja i komentari.” *Uprava vojnog građevinarstva* 54 (1984): 21–25. Sveska posvećena Konkursu za Blok 24.
- M. Лојаница. „Актуелна противречја архитектонске мисли и праксе.” *Симџозијум „Улога науке у развоју земље”*. Београд: Научно друштво Србије, 1984.
- M. Lojanica. „Bilješke uz crteže nekih objekata Središta kulture ‘Treći milenij’.” *Čovjek i prostor* 32: 8–9 (1985): 15.
- M. Лојаница. *Есџеџизација града. Информација о мођућносџима изградње олимпџјског града у Београду*. Београд: Завод за планирање развоја града, 1985.
- M. Lojanica (et al.). “Housing block 19a, Belgrade, Yugoslavia.” *Architecture contemporaine 86/87*. Paris, Lausanne: Bibliothèque des Arts, 1986, 76–79.
- I. Kucina (vodio razgovor). „Intervju sa prof. arh. Milanom Lojanicom: razgovor vođen povodom nagrade Salona arhitekture 1987. Za ukupno delo.” *Komunikacija* 60 (1987): 1–2.
- M. Lojanica. „Beogradska Arhitektonska škola između osećanja krivice i čežnje za podvigom.” *Arhitektura* (Zagreb) 42/44 (1990).
- С. Сретеновић (водио разговор). „Архитектура у међувремену.” *НИН* 2237 (12. 11. 1993): 40–41.
- M. Лојаница. „Конструктивни системи и просторне структуре.” *Полиџика* 6. 11. 1993: 16.
- M. Lojanica. „Konstruktivni sistemi i prostorne strukture.” *Izgradnja* 11–12 (1993): 3–4.
- M. Lojanica. „Oprezno sa podučavanjem (u zoni interventnih procesa).” *DaNS* 11 (1994): 8–9.
- M. Lojanica. „Zašto ‘forsicija’?: povodom razgovora o konkursu za Limansku tržnicu.” *DaNS* 17–18 (1996): 36–37.
- M. Лојаница. „Велике теме града и велико име Николе Добровића.” У: *Теразијска џераса*. Београд: Архитектонски факултет – катедра за пројектовање, 1997, 4–7. (Књиге синтезних пројеката 97/98 ; 3).

- М. Лојаница. „Како гледати на тему ‘Архитектура и изграђена средина’.” У: *Црвени крси: кућа, улица, сквер*. Београд: Архитектонски факултет – катедра за пројектовање, 1997, 4–7. (Књиге синтезних пројеката 97/98 ; 2).
- М. Лојаница. „На путевима архитектуре: стогодишњица Никола Добровић.” *Полиџика* 30237 (27. 12. 1997) 23.
- М. Лојаница. „О карактеристикама задатка и вредновању конкурсних решења.” *Forum: часопис Савеза архитеката Србије и Друштва архитеката Београда* 38: посебан број (1997): 2–4. Број посвећен Конкурсу за аутобуску станицу Лазаревац.
- М. Лојаница. „Синтезни пројекат: (садржинске, организационе, методолошке и друге карактеристике).” У: *Архитектура и природа: Панчево, Тамиш, приобаље*. Београд: Архитектонски факултет – катедра за пројектовање, 1997, 4–7. (Књиге синтезних пројеката 97/98 ; 1).
- М. Lojanica. „Frapantno buđenje ili kako je jedan žbun forsicije odlučio o projektu.” *Moj dom* 21 (1999): 11.
- М. Лојаница. „У врху европског модернизма: уз стогодишњицу рођења: арх. Милан Злоковић.” *Полиџика* 30773 (26. 06. 1999): 18.
- М. Лојаница. „Конкурс за израду идејног архитектонско-урбанистичког решења хотелско-пословног комплекса у Рајићевој улици – Блок 20 у подручју Кнез Михаилове улице.” У: *Развојни пројекти Београда 1997–2000*. Београд: Скупштина града, 2000, 34–35.
- М. Лојаница. „Стање духа: сродности и разлике у појавама и схватању архитектуре с почетка и на крају века.” *Архитектура и урбанизам* 7 (2000): 22–26.
- М. Lojanica. „Sportski objekti: neobična galerija prof. arh. Uroša Martinovića.” *Izgradnja* 55: 7–8 (2001): 305–307.
- М. Лојаница. „Двадесет шести Салон архитектуре у годишњици прославе 200 година модернизације Србије = 26<sup>th</sup> Salon of Architecture in the Bicentennial Year of Serbia’s Modernisation.” У: *26. Салон архитектура*. Београд: Музеј примењене уметности, 2004, 7–8, 27–28.
- М. Лојаница. „(Не)време архитектуре и ваљевски сусрети архитеката.” У: *Време архитектура*. Ваљево: Друштво архитеката Ваљева, 2004, 8–9.
- М. Lojanica. „Sa ispraćaja [Uroša Martinovića].” *Forum* + 48 (2004): 131.
- М. Лојаница. „Учење хармонији: између сликарства и архитектуре.” *Полиџика* 32555 (26. 06. 2004): БЗ.
- М. Лојаница. „Моја архитектура.” *Архитектура* 117 (2007): 4–6.
- М. Лојаница. „О говору архитектонских идеја и облика (поводом сродности и разлика између архитектуре и других уметности).” *Глас САНУ CDXVI*, Одељење ликовне и музичке уметности, Књ. 9, 2010, 1–14.
- М. Lojanica. *Autorska pozicija u projektovanju, arhitekt Milan Lojanica. (Video-snimak, 2006)*. Zoran Lazović, Vladan Đokić (ur.). Beograd: Arhitektonski fakultet, 2011.
- М. Лојаница. „О говору архитектонских облика.” *Архитектура* 155–156 (2010): 4–5.
- М. Lojanica. „О govoru arhitektonskih ideja i oblika.” *Forum* + : *časopis Saveza arhitekata Srbije* 56 (2011): 70–72.
- М. Лојаница. „Поводом сродности и разлика између архитектуре и других уметности.” У: *Академија архитектура Србије*. Ур. С. Г. Богунувић. Београд, 2011, 244–249.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BOGUNOVIĆ, Slobodan Giša. „Lojanica Milan.” U: *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*. Beograd: Beogradska knjiga, 2005.
- БОГУНОВИЋ, Слободан Гиша (ур.). *Академија архитектуры Србије*. Београд: ААС (BOGUNOVIĆ, Slobodan Giša (ur.). *Akademija arhitekture Srbije*. Beograd: AAS), 2011.
- БОГУНОВИЋ, Слободан Гиша. „Делатност архитеката-академика под окриљем Одељења ликовних и музичких уметности и његових претеча.” У: *Студија за потребе симпозијума Историјати Одељења САНУ поводом јубилеја 175 година континуитета САНУ*. Београд: САНУ (BOGUNOVIĆ, Slobodan Giša. „Delatnost arhitekata-akademika pod okriljem Odeljenja likovnih i muzičkih umetnosti i njegovih preteča.” U: *Studija za potrebe simpozijuma Istorijati Odeljenja SANU povodom jubileja 175 godina kontinuiteta SANU*. Beograd: SANU), 2016, 1–24.
- БРКИЋ, Алексеј. *Знакови у камену. Српска модерна архитектура 1930–1980*. Београд: САС (BRKIĆ, Aleksej. *Znakovi u kamenu. Srpska moderna arhitektura 1930–1980*. Beograd: SAS), 1992.
- ЛОЈАНИЦА, Милан. „Уз сећање на професора Клиску.” *Архитектура и урбанизам*. (LOJANICA, Milan. „Uz sećanje na profesora Klisku.” *Arhitektura i urbanizam*) (1969): 38.
- МАНЕВИЋ, Зоран. „Lojanica, Jovanović, Cagić: Julino brdo u Beogradu.” *Čovjek i prostor* 217 (1971): 10–12.
- МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ, Дијана. „Milan Lojanica.” *Forum+* 50 (2005): 80–87.
- МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ, Дијана. „Архитектура у контексту: Трговачко-пословни и хотелски комплекс ‘Рајићева’ Београд.” *Архитектура и урбанизам* (МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ, Dijana. „Arhitektura u kontekstu: Trgovačko-poslovni i hotelski kompleks ‘Rajićeva’ Beograd.” *Arhitektura i urbanizam*) 45 (2017): 45–51.
- МИТРОВИЋ, Михајло. *Архитектура Београда: 1950–2012*. Београд: Службени гласник (MITROVIĆ, Mihajlo. *Arhitektura Beograda: 1950–2012*. Beograd: Službeni glasnik), 2012.
- МОКРАНЈАС, Aleksandra. “The Architect Milan Lojanica’s *Belgrade Realm and Visions – from a graduate project to Julino Brdo and Goclaw*.” *Spatium* 36 (2016): 34–45.
- STILLER, Adolph, Bojan Kovačević (editors). *Serbien. Stadt als Regional Kontext für Architektur. Serbia. The City as a Regional Context of Architecture*. Wien: Mury Salzmann, 2015.
- ŠTRAUS, Ivan. *Arhitektura Jugoslavije 1945–1991*. Sarajevo: Svetlost, 1991.

Aleksandar Đ. Kadijević

### AN OVERVIEW OF THE OPUS OF ARCHITECT MILAN LOJANICA (1939)

#### Summary

Among modern Serbian architects, the prestigious founders of the profession and its most creative bearers, there is certainly Milan Lojanica (1939) because of the quality of his opus and a distinctive creative credo. Even today, he is an active designer, urbanist and theoretician, head of the Department of Fine Arts and Music at the Serbian Academy of Sciences and Arts. Although it largely belongs to past times, his work continues to develop in the spirit of the contemporary needs and methods. In his work, Lojanica resolutely opposed the dictation of the stereotyped rules, especially the mechanistic understanding of the house as an ideal “machine”, taking care of the configuration of the site, “feeding on its messages”. In his early and mature opus, he undoubtedly follows the modern paradigm, interpreting it critically and unapologetically. Lojanica’s work has been timely commented by architectural critics and publicists for decades, and since the mid-1980s he has become the topic of historiographic studies.

Keywords: architecture, academician, opus, Lojanica, Belgrade, overview.

---

\* Уредништво је примило рад 28. II 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.





**БРАНКО Б. БОЈОВИЋ**  
Академија архитектуре Србије\*

**ДРАГОЉУБ Т. ШТРБАЦ**  
Географски институт Јован Цвијић\*  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## **Београд на води екран у Београду – екран пред Београдом**

**САЖЕТАК:** У релативно кратком осврту, аутори најпре разматрају неке опште проблеме слике града и коментаришу резултате разних аутора који су се бавили овом темом. У другом делу излагања анализирају се карактеристике комплекса Београда на води, у вези са неким методолошким питањима. У трећем делу огледа аутори према расположивим подацима симулирају промене у слици града који изазива комплекс објеката Београда на води. У закључку се износи став да је комплекс Београда на води екран у Београду и екран пред Београдом, односно да је промена која настаје у слици града изградњом овог комплекса у суштини погрешна.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Београд на води, екран, Савски амфитеатар, урбанизам, архитектура.

### **УВОД**

Пројекат Београд на води смештен је у најужу зону Савског амфитеатра Београда, у живну тачку простора Београда. Према флајеру који је дељен пред изборе 2012. године, пројекат је започет скромно и подразумевао је изградњу у складу са параметрима које је одредио Генерални урбанистички план Београда. У тренутку усвајања овога пројекта, њега карактерише гигантизам свих елемената урбане структуре, због чега су уношене озбиљне промене у низ планских докумената који одређују развој Београда. То је изазвало бурне реакције стручне и грађанске јавности у којима је било много више емоција, уз мало аналитичког и рационалног приступа проблему.

Пројекат Београд на води отворио је многе проблеме структуре, форме и функционисања Београда. Отворио је такође и проблем слике Београда, односно проблем визуелне организације и презентације Београда. Сliku Београда чине две битне компоненте.

---

\* izgradnja@sezampro.rs

Примарну слику београдског простора одређују природни фактори. То су, пре свега, моћне форме београдског рељефа коју с једне стране чини шумадијско побрђе, које се каскадно спушта ка Сави и Дунаву, а с друге стране моћна војвођанска равница. На додиру шумадијског побрђа и војвођанске равнице формирано је моћно ушће реке Саве у Дунав са алувијумом који обухвата простор од одсека Бежанијске косе, до подножја београдског побрђа. Тим моћним ушћем доминира нека врста пропиљеја које формирају две акрополске тачке на којима се налазе Београдска тврђава и земунски Гардош.

Секундарно, слику Београда одређује антропогени фактор, тј. начин изградње исказан кроз структуру изграђеног простора, што је у сагласности или супротности, у сукобу, са од Бога или природе створеним факторима – комплексом природних фактора.

Као професионалци у досадашњој каријери бавили смо се сликом града уопште па и сликом Београда. Отуда смо били заинтересовани да анализирамо пројекат Београд на води и да извршимо анализу објективних чињеница у вези са овим пројектом које се тичу данашње и будуће слике и силуете Београда. Овај текст изражава наше ставове и нашу истину о утицају пројекта Београд на води на слику и силуету Београда.

## СЛИКА ГРАДА КАО УРБАНИСТИЧКИ ПРОБЛЕМ

Проблем слике града је пре свега проблем идентитета градског простора, проблем његове препознатљивости, његове јединствености. Слика града је систем визуелних представа које трају у свету наших визуелних искустава, односно доживљаја. Слика града као јединствен доживљај омогућава нам да разликујемо Храдчане у Прагу од Салцбурга, Толеда, Будимпеште, Атине,...

Слика града сабира природну компоненту простора, тј. комбинацију геоморфолошких облика и антропогену компоненту простора коју су формирале историја, религија, култура, традиција народа који су тај простор изграђивали. Слика града може да настане спонтано, случајно и по правилу протоком дужег времена. Слика града може настати и артифицијелно, као свесна, намерна креација, као дело у релативно кратком времену и из жеље да се таквим свесним формирањем слике града пошаље одређена порука. Слика града се састоји од бескрајног броја могућих комбинација природних и антропогених фактора, који у међуодносима формирају тај јединствени визуелни ентитет који ми условно називамо сликом града.

Слику града формирају силуете, панораме и ведуте, фасаде речних булевара, фасаде саобраћајница – булевара и улица, тргова, скверова, небо града, под града, воде града, и огроман број микроелемената градске структуре, као што су кровови града, зеленило, фасаде објеката, улази зграда и др.

Први се систематски сликом града бавио Кевин Линч (LUNCH 1960) у својој познатој књизи *Слика једног града*. То је књига фундаменталног значаја од које почиње систематско и организовано проучавање слике савременог града. Гледано историјски, скоро све социјалне утопије су урбаноморфне и поред осталог имплицирају одређену слику града. Исти је случај и са идеалним градовима ренесансе. Композициони урбанизам који почиње са вртном уметношћу Европе такође трага за симболичком сликом

града. Сликаом града бави се и инжењерски регулациони урбанизам XIX века, али и теоретичари вртног града, па и Гордон Кален у својим радовима о малом урбанизму. Исто тако, и град модерне тј. град Атинске повеље – корбизјеовски град има своју препознатљиву слику, итд.

Књига Кевина Линча, већ због тога што је пионирска, од огромног је значаја. Ипак, налазимо да је крупан недостатак овог дела у чињеници да се претежно речима објашњава слика града, што је противречно по себи. Много би боље било да су елементи слике и структуре града анализирани на цртежима, плановима и фотографијама. По нашем мишљењу, књизи Кевина Линча недостају детаљна анализа (пре свега) геоморфолошких карактеристика простора – природног и антропогено измењеног, и однос та два простора као и детаљни приказ услова перцепције – физичких и физиолошких.

Полазећи од ставова Кевина Линча и велике провокације коју чини његова књига, покушали смо да неке од његових идеја развијемо и детаљније разрадимо. Укратко представљамо мали део тог напора. Елементи природне структуре простора, елементи природног пејсажа, углавном обухватају макроеlemente просторне структуре, тј. силуете, панораме и ведуте. С друге стране, елементи антропогеног пејсажа исказују се и као део макрослике града како је наведено напред, али и на много нижем, детаљнијем нивоу. Антропогени пејсаж даће нам слику речних булевара, булевара и улица, тргова и скверова, градских потеза и блокова, појединачних зграда и др.

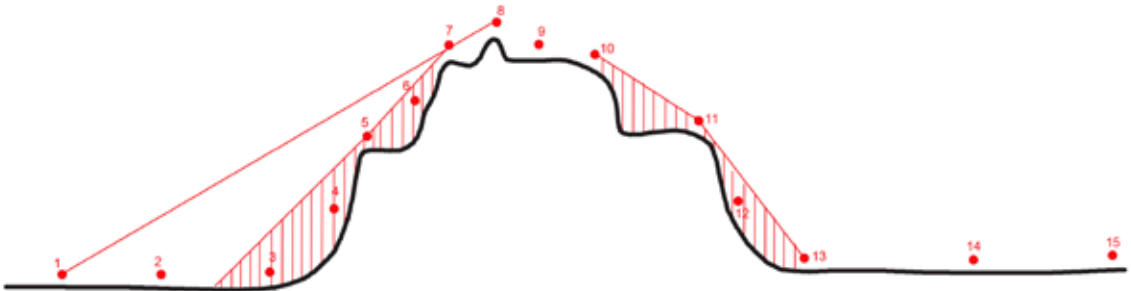
Слику града можемо добити као *поглед* на целину или неке делове градске структуре. С друге стране, постоје простори који нам омогућавају *поглед са* одређених простора на елементе градске структуре или градску целину. То су пре свега визурне тачке које у простору могу бити различито позициониране и путање, односно трајекторије које такође могу бити различито позициониране – могу бити конкавне – хоризонтално и вертикално, конвексне – хоризонтално и вертикално, управне, косе и паралелне са сликом града, равничарске и брдске итд.

Поделе и класификације могућих елемената слике града и услова за перцепцију те слике, а за аналитичке потребе, врло су комплексна и сложена материја. У тексту који следи биће дата краћа анализа елемената слике Београда у односу на неколико визурних тачака које одређују визуелни доживљај београдског простора, а у контексту планиране физичке структуре Београда на води.

Да би се разумео приступ анализи слике Београда у односу на пројекат Београд на води, направљена је типологија визурних тачака на претпостављеном геоморфолошком профилу који показује само визурне тачке, а не и путање, односно трајекторије.

Према приложеном цртежу (сл. 1) визурне тачке одређујемо како следи:

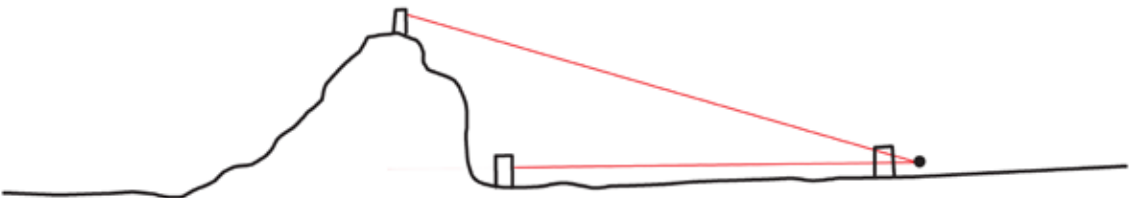
- тачке 1, 2, 14, 15 су равничарске
- тачке 3, 13 су подинске
- тачке 4, 6, 12 су падинске
- тачке 5, 7, 10, 11 су грбинске тачке (праве „сенку” како је приказано)
- тачка 8 је акрополска гребенска,
- тачка 9 је акрополска равничарска.



Сл. 1. Стање визуernih тачака пројекта

Гигантизам објеката у пројекту Београд на води, тај пројекат одмах квалификује као екран у Београду и екран пред Београдом. Екран је по дефиницији визуелна препрека у пејсажу, препрека између визурне тачке или трајекторије и предмета посматрања. Екран може бити постављен између целине или дела макрослике града, односно пејсажа, а може бити и екран испред дела микрослике града, односно амбијента у коме не видимо или не видимо довољно битне елементе структуре амбијента као што су волумен, висина, форма, боја, материјал, ритам постављања објеката и др. Препрека може бити материјална, физичка, али може бити и психолошка, нематеријална, када атракција у зони погледа, односно перцепције, одвлачи поглед са битних елемената слике града на споредне елементе те слике, неважне елементе. Притом, и екран има своју структуру коју одређују исти елементи који одређују карактер амбијента уопште, а то су, како је већ наведено, волумен (тј. маса), висина, форма, боја, материјал, ритам и др. као и комбинације тих елемената.

Доживљај екрана може бити статичан – са одређене визурне тачке или групе тачака, и кинематичан – са визурних трајекторија или комбинован. Екран може бити природан као облик рељефа, вегетација и сл., али и антропоген као изграђени објекти у простору. Коначно, екран може имати релативан значај у простору, зависно од простора и његових карактеристика, тј. од дијалектике ситуације у простору. Наводимо врло једноставан пример (сл. 2). На слици се јасно види како објекат истог волумена стављен испред визурне тачке пресеца визуру на много веће природне и антропогене форме у позадини и како објекат истог волумена смештен у подинску позицију испод природног узвишења губи значај визуелне препреке.



Сл. 2. Визурна тачка

## ЕКРАНИ У БЕОГРАДУ

Постоје изузетно добри примери који показују шта је то екран у простору, а који се налазе у Београду. Наводимо неке карактеристичне примере, како следи:

Некадашња Робна кућа Београд на Теразијама преградила је и визуелно затворила Нушићеву улицу, чиме је она потпуно изгубила саобраћајни значај и нестала из амбијенталне слике Теразија. Још шездесетих година прошлог века, Душан Матић је у *Политици* објавио „Отворено писмо урбанисти Београда” у коме је реаговао на овакав приступ формирању Теразија. Наведена интервенција прекинула је визуелно једну историјски веома значајну комуникацију у старом Београду, која је водила од Мале пијаце, која се налазила у близини Београдске задруге, одакле је запрежни саобраћај ишао Призренском улицом преко Теразија, Пашићевом (данас Нушићевом) улицом, преко Македонске кроз Цетињску до Бајлонијеве пијаце. То је било у време пре просецања улица Париске и Тадеуша Кошћушка које не постоје у плану Стевана Зарића из 1878. године.

Некада се са горњег платоа Студентског трга сагледавао далеки банатски пејзаж. Та визура је сасечена изградњом Хемијског института, што је такође било предмет критике Душана Матића.

Почетком XX века почиње изградња Народне скупштине на Булевару краља Александра. У исто време, у првој половини прошлог века гради се и Црква Светог Марка уместо старе Палилулске цркве. Урбанистичка идеја која стоји иза изградње ова два репрезентативна објекта је да се прикаже јединство световне и духовне власти. Међутим, тридесетих година гради се зграда Главне поште архитекте Јосифа Пичмана, која је веома вредно остварење југословенске модерне 30-их година. Главна пошта је постављена као екран између Скупштине и Цркве Светог Марка, а осим тога пошта је из „стилских разлога” добила камену архитектуру Андросова. Поред тога што је Београд добио непотребан екран између две вредне зграде, добио је и своју „Ла Педреру“. За разлику од Гаудијеве куће у Барселони која је извајана у камену, ова београдска „Ла Педрера” нема никакве посебне стилске вредности, напротив.

Педесетих година прошлог века, са обронка Ташмајдана, на месту где се данас налази ресторан „Последња шанса”, био је видиковац са кога се видело дубоко у банатску равницу. Изградњом комплекса административних зграда Скупштине града Београда у Улици краљице Марије (некада Улица 27. марта) та визура је сасечена, рекао бих непотребно.

На почетку Балканске улице уз Биоскоп „20. октобар” (некадашњи Биоскоп „Лухор”) изграђена је једна од првих „паментних” зграда у Београду. Добро је што је зграда покрила ружне калкане зграде у којој је био биоскоп, али не ваља што је њен део који је спуштен низ Теразијску терасу према гаражи сасекао далеке визуре са Теразијског платоа према Чукарици.

Због конфигурације земљишта и своје структуре Београд мора имати много мостова, али ти мостови не морају да буду гигантски мостови и висећи мостови какви су железнички мост изнад новог Београдског сајмишта и мост преко доњег шпица Аде Циганлије – Адски мост. Та два моста су својим гигантизмом и висином објективно екран пред Београдом, ако се посматра из правца Обреновачког друма. Са аспекта слике Београда било би много боље да су ти мостови гредни мостови и да су што тањи.

## Екрани у настанку

Изградња два висока солитера уз Хотел „Југославија” због своје виткости неће бити прави екран пред Гардошем и старим Земуном, али ће бити атракција која ће одвлачити пажњу од онога што је највредније, а то је силуета Земуна са Гардошем. И функционално изградња ових солитера је непотребна, јер се цео њихов капацитет може добити уколико се објекти положе хоризонтално уз рукавац који раздваја Земун и Нови Београд од Великог ратног острва. Нејасно је зашто фирма Кемпински није сличне солитере изградила у централној зони Беча, нпр. унутар бечког Ринга.

У великим расправама које су вођене око локације Београдске опере после 2002. године, као могућа локација од протагониста опере на води спомињана је и локација код тзв. хидро-базе, на ушћу дунавског рукавца у Саву. Опера на том месту са надбинским простором имала би висину приближно висини Палате „Албанија”, што значи да би се појавила као екран пред Београдском тврђавом, што је, разуме се, погрешно.

Објекат назван „Облак” добијен на конкурсима као победнички рад једног јапанског архитекте, потпуно је деградирао панораму Тврђаве посматрано са земунске стране. Врло је добро што се од тога одустало.

На исти начин је био погрешан концепт објекта Захе Хадид на дорћолској страни Београдске тврђаве. Формирањем мегаблока и мегафизичке структуре између Дунава и Београдске тврђаве довело би до стварања екрана пред Београдском тврђавом, не само посматрано са реке већ и из дубине леве обале Дунава.

## БЕОГРАД НА ВОДИ КАО ЕКРАН

Најновија варијанта Београда на води појавила се у предизборној кампањи 2012. године на једном флајеру који је дељен грађанима. Тај флајер (сл. 3) приказује једно умерено урбанистичко решење са објектима спратности П+4–6 што углавном одговара постојећој физичкој структури савског дела Београда. Мене је лично веома обрадовало



Сл. 3. Флајер дељен грађанима 2012. године

поново стављање на дневни ред изградње овог дела Београда, јер се радило о територији која је вишедеценијски запуштена и која је претворена у животно врло неподесан простор, углавном због огромног транзитног саобраћаја. Иако то решење није узело у обзир неке врло квалитетне предлоге као што је мост у продужетку Немањине улице, оно је могло да подигне квалитет овог дела Београда који је преоптерећен саобраћајно, а физички разграђен и запуштен.

### Београд на води – коначно решење

Примарна идеја коју приказује фотографија број 3 темељно је трансформисана у року од две године. По нашем схватању та еволуција је негативна и претпоставља изградњу енормно високих објеката, односно подизање индекса изграђености, који изражава број изграђених квадратних метара на јединици површине. То је потпуна промена карактера простора у односу на оно што нам је приказано на напред наведеном флајеру. Гигантизам објеката чија је изградња предвиђена у простору Београда на води значио је појаву екрана у Београду и пред Београдом.

Анализом макете која је изложена, предвиђена је изградња објеката како следи:

- објекат висине 45 метара – 1
- објекат висине 60 метара – 2
- објекат висине 66 метара – 1
- објекат висине 72 метра – 2
- објекат висине 75 метара – 3
- објекат висине 90 метара – 3, укупно објеката висине 45 до 90 метара – 12
- објекат висине 105 метара – 1
- објекат висине 108 метара – 1
- објекат висине 111 метара – 1
- објекат висине 126 метара – 1
- објекат висине 200 метара – 1, укупно објеката висине преко 100 метара – 5.

Напомињемо да је највиша кула требало да има прво 240 м, затим 220 м и да је на крају остала на висини 200 метара.

### Једна методолошка напомена

За детаљну анализу неког урбанизованог простора потребне су добре карте, односно геодетске подлоге. То је пракса у Београду још од израде Регулационог плана западног Врачара, рађеног око 1840. године, чији је аутор био Франц Јанке. Међутим, према подацима који су доступни грађанима, пројекат Београда на води нема ни елементарна техничка упоришта. То није никакав стварни урбанистички план, већ игра неком врстом лево коцкица, које се размештају по простору, по критеријумима који су познати само ауторима и који осим што немају техничког упоришта, немају ни било каквог образложења. Та игра лево коцкицама може бити схваћена на разне начине, али ми мислимо да она показује:

- апсолутно незнање и непознавање саме суштине и смисла урбаног планирања,
- потпуну неприлагођеност урбаном окружењу, односно урбаном контексту,
- потцењивање средине у којој се пројекат реализује, јер помпезном макетом засењује простоту и неурбанизованост, што је у ствари нека врста манипулације,
- жељу за постизањем максималне изграђености, односно остваривања максималног профита на датој локацији,
- итд.

Због свих тих околности, располагали смо само неком врстом основе простора, који је предмет „планирања” и изградње која је објављена у некој врсти проспекта за



Сл. 4. Шири простор београдске и земунске стране

пројекат Београд на води. Ту основу смо покушали да положимо у постојећи аеро фото-снимак у 3Д централног градског простора који осим Београда на води обухвата знатно шири простор и са београдске и са земунске стране. Та подлога убачена у аерофото снимак нема геодетске елементе, односно нема картографску тачност, већ има само илустративни карактер (сл. 4). Пошто у таквој подлози није назначено место ниједног појединачног објекта, а нарочито посебно високих објеката, ми смо цео корпус будуће изградње на овом простору, цео тај букет солитера, третирали као јединствену скупну форму, као један волумен, односно као један објекат.

#### Избор визуалних тачака

Београд на води има централну позицију у физичкој структури Београда. Тај простор није много велики, али је врло битан, јер се налази између изгра-

ђеног урбаног ткива и реке и садржи велики број објеката екстремних висина. То је нека врста Менхетна, што је потпуно погрешна идеја о изградњи у Београду. Мала демографска основа, јер је цела Србија у ствари једна периферија Њујорка, ниска економска основа, односно економска неразвијеност Србије и др., идеју о изградњи Менхетна у Београду оспоравају суштински. За ту ситуацију у српском народу постоји одговарајућа пословица: „Видела жаба да коње поткивају, па и она дигла ногу”.

У избору визуалних тачака, направили смо много проба и на крају смо се определили за четири визуалне тачке, како следи:

- поглед са Теразија према Чукарици,
- поглед од „Победника” према Чукарици,
- поглед од Музеја „25. мај” према Победнику,
- поглед са десне обале Саве према Врачарском гребену, што је приказано на сл. 5 и 6.

#### Београд на води у слици града – слике и коментари

За изабране четири визуалне тачке направљена је визуелна симулација утицаја Београда на води на слику града. Притом, букет солитера третиран је као јединствен волумен,





Сл. 5. Визурна тачка



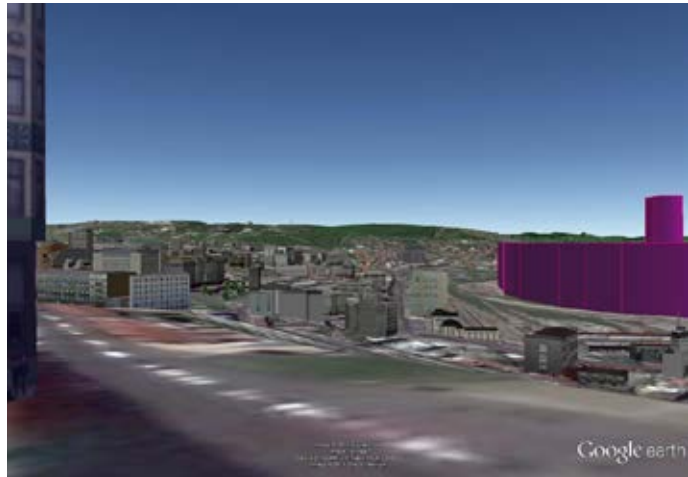
Сл. 6. Визурна тачка

како је већ речено, јер се у расположивој „документацији” не може извршити геодетски, односно картографски прецизно лоцирање планираних солитера појединачно.

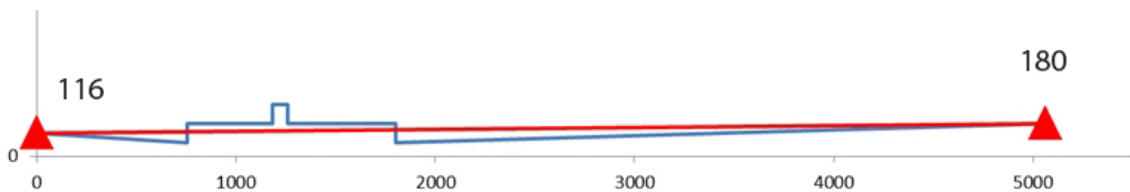
а) Поглед са Теразија

Теразијска тераса налази се на коти од око 116 м, што омогућава поглед у дубину шумадијског и сремског пејзажа. Са те визурне тачке корпус објеката Београда на води је снажна визуелна препрека испред панораме посавског Београда и гребена Бановог брда, чија је висинска кота око 180 м (сл. 7).

На сл. 8 дат је пресек кроз терен Београда, и нивелете визурне тачке на Теразијама (116 м) и посматране тачке – гребен Бановог брда (180 м). Дистанца између визурне и посматране тачке је око 5000 м.



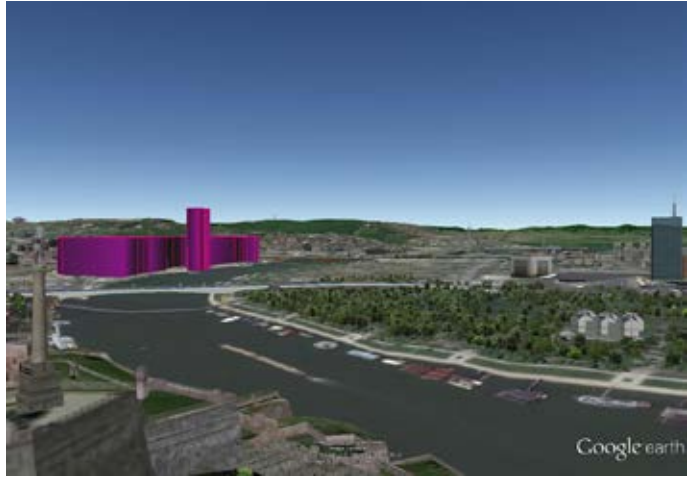
Сл. 7. Поглед са Теразија



Сл. 8. Поглед са Теразија

б) Поглед од „Победника”

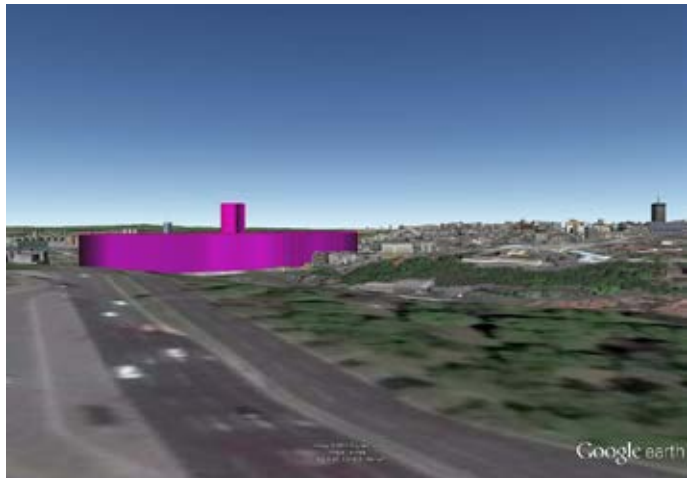
Најистакнутија тачка београдског гребена који се од Авале полагано спушта према Сави је на висини од 114 м. Са те визурне тачке посматра се врх Улице Пере Тодоровић на Чукарици на висини од око 180 м. Комплекс зграда Београда на води је екран који заклања ниже делове савског амфитеатра југозападно од Београда на води и велики део панораме Чукарица. Дистанца између визурне и посматране тачке је око 5000 м (сл. 9).



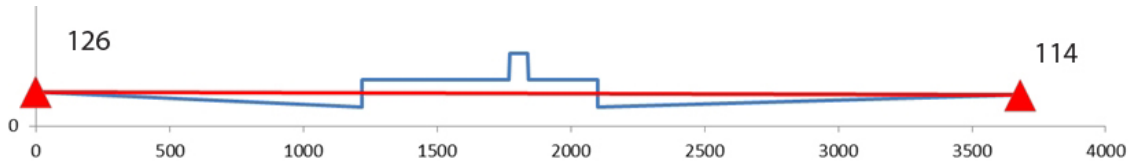
Сл. 9. Поглед од споменика „Победник”

в) Поглед од Музеја „25 мај”

На најнижој тачки комплекса Музеја „25. мај” који има коту 126 м, поглед према „Победнику” на коти 114 м показује да комплекс зграда Београда на води заклања цео нижи део савског амфитеатра, Ушће и панораму Земуна (сл. 10). Пресек кроз рељеф приказан је на сл. 11.



Сл. 10. Поглед од Музеја „25. мај”

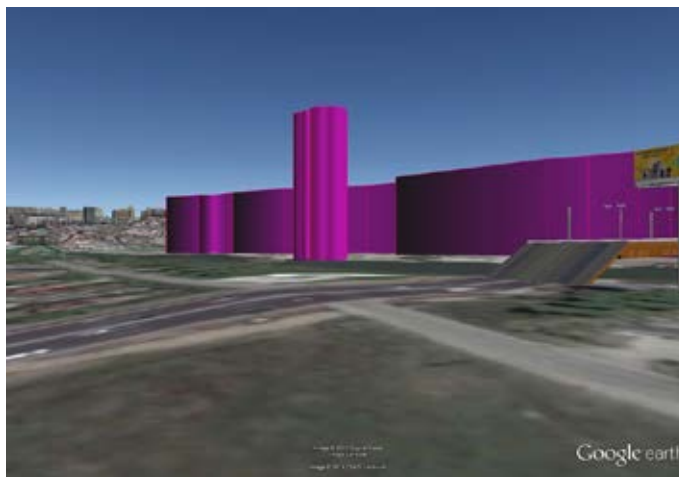


Сл. 11. Пресек кроз рељеф

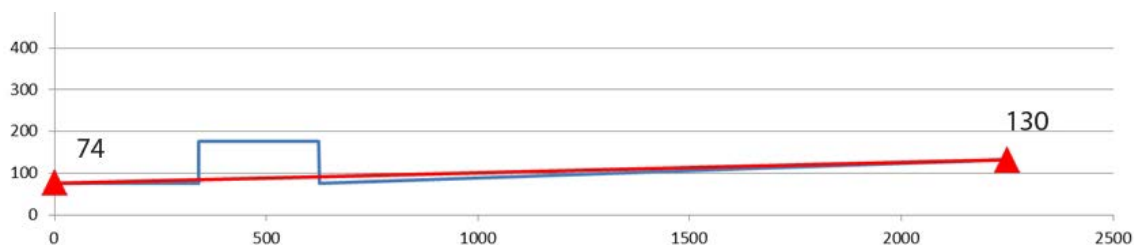
г) Поглед са леве обале Саве између Бранковог моста и Газеле

Савско шеталиште између ова два моста омогућава да се види цео савски амфитеатар од врачарског гребена, односно од Храма Светог Саве, Хотела „Славија” и Телекомуникационог центра према Сави. Нивелета савске обале је на 74 м, Храм Светог Саве

налази се на висини од 130 м (сл. 12 и 13). Корпус зграда Београда на води заклања цео савски амфитеатар и врачарски гребен, односно врачарски гребен и високи објекти на њему могли би се можда видети само фрагментарно између објеката Београда на води.



Сл. 12. Поглед са леве обале Саве између Бранковог моста и Газеле



Сл. 13. Поглед са леве обале Саве између Бранковог моста и Газеле, пресек

## УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Овај кратки приказ показује да ће корпус објеката Београда на води бити нека врста страног тела у слици Београда. Због ове групе објеката стављена је ван употребе студија слике Београда, први такав покушај у историји урбанизма у Београду. Иако је та студија имала знатних недостатака, она је била шанса да се градски пејзаж Београда стави под контролу и уведе у поступак систематске изградње слике града уз коректуре које би биле предлагане, анализиране, студирани и образлагане. Уместо тога пројекат Београда на води радикално мења слику Београда, та промена је случајна, ненастудирана и без образложења, што је као поступак ретроградно у односу на достигнути ниво урбанистичког планирања у Београду, а као резултат разочаравајуће – комплекс Београда на води је, како је приказано, екран у Београду и екран пред Београдом. Непотребно.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Boston: Mit Press, 1960.

Branko B. Bojović  
Dragoljub T. Štrbac

BELGRADE WATERFRONT  
A SCREEN IN BELGRADE – A SCREEN IN FRONT OF BELGRADE

Summary

In this relatively short text, the authors first analyse some general problems regarding the cityscape and give comments on the results of authors who have dealt with this matter. In the second part of the text, the authors deal with the characteristics of the Belgrade Waterfront, concerning some methodological issues. In the third part of the text, the authors simulate change of the Belgrade cityscape caused by the complex of buildings in the Belgrade Waterfront, based on the available data. Finally, the authors explore the attitude that the Belgrade Waterfront is a screen in Belgrade and a screen in front of Belgrade, concluding that the change occurring in the Belgrade cityscape by building this complex is essentially wrong.

Keywords: Belgrade Waterfront, screen, Sava amphitheater, urbanism, architecture.

---

\* Уредништво је примило рад 20. II 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.

ЈОВАНА Р. ПИКУЛИЋ  
 Кућа легата, Београд\*  
 Оригинални научни рад / Original scientific paper

## У цара Трајана козје уши Петра Лубарде као „слика која се чита”\*\*

САЖЕТАК: Циљ овог рада је анализа слике *У цара Трајана козје уши* (1972) Петра Лубарде, занемарене у досадашњој литератури посвећеној уметниковом делу. Слика је један од репрезентативних примера споне између поетског и визуелног у уметниковом опусу. Символ чије је значење условљено илустрованим текстом конструкција је коју сликар понавља и варира. Чудноватост представе, тема пореклом из народне традиције, угледање на класични канон у формирању дела и илустровано поетско разјашњење чине ово дело блиско амблематским представама. Лубарда ствара оно што сам дефинише као „слику која се чита”. *У цара Трајана козје уши* је ангажовано дело које има функцију огледала друштва које га је изнедрило и представља најизразитији пример Лубардине ликовне побуне против друштвене реалности из које уметник црпи инспирацију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Петар Лубарда, *ut pictura poesis*, модерно сликарство, приповетка, ангажовано сликарство, Југославија.

Петар Лубарда изразио је једном приликом своје виђење уметности: „Уметност је само симбол и ништа друго. Сликарство је само хијероглиф – писмо којим ми сликари пишемо своју поезију”, као и уверење да „сликар није сликар ако није и песник” (Ђорђевић 1969: 12). Парагон са ликовним делом Лубарда проширује на целокупну књижевност: „Сматрам да је ликовна уметност једна врста литературе [...] слика мора бити као књига која развија човекову мисао” (Брајовић 1961: 8), али поезија ипак задржава флагрантан примат у његовим разматрањима о односима уметничких грана са сликарством.<sup>1</sup> Уметник овим разматрањима изражава идеју која је опште место у хуманистичкој

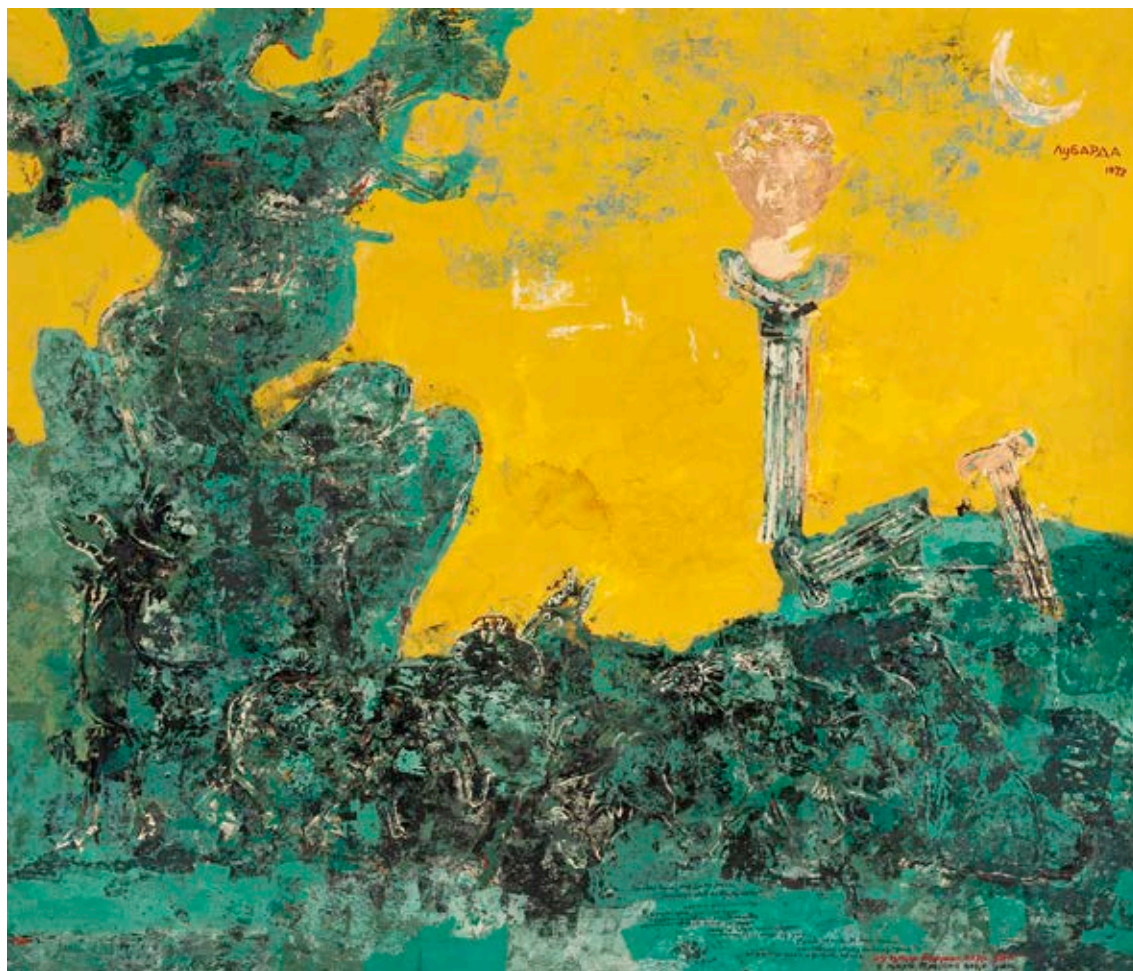
\* jovanarpikulic@gmail.com

\*\* Истраживање је обављено у Кући легата за потребе рада предатог Народном музеју у Београду у циљу стицања права за полагање стручног испита и стицања звања кустоса. Избор теме резултат је интересовања за хуманистичку теорију уметности и посебно односа сликарства и поезије, које је маестралним предавањима подстакао проф. Бодин Вуксан. Рад посвећујем сећању на овог изузетног предавача, посвећеног ментора и драгог пријатеља.

<sup>1</sup> О поетици Лубардиног дела и паралелама са делом Иве Андрића вид. Јелушић 2015: 69–79.

теорији уметности, развијаној у трактатима почевши од средине XVI века. Попут хуманистичких теоретичара, он поезију и сликарство види као сестринске уметности различите по средствима и начину израза, идентичним по садржају и сврси (LEE 1940: 197). Лубарда поређењима тежи да истакне образовну улогу ликовног дела која је условљена његовим садржајем. Садржај Лубардиног сликарства у непосредној је вези са књижевним, будући да је сликар тврдио да у књигама са којима се дружи налази храну за свој свет ликовних идеја (Јазић 1964: 20). Чврста спона између сликарства и књижевности изражена је првенствено одабиром тема, али и самом ликовном граматицом којом се уметник служи у грађењу слике.

Слика *У цара Трајана козје уши* (сл. 1) из 1972. године један је од репрезентативних примера уметникове синтезе сликарства и поезије. Лубарда преузима и интерпретира



Сл. 1. Петар Лубарда, *У цара Трајана козје уши*, 1972, нитро лак на лесониту, 200 x 179 cm, колекција Куће легата (фото, архива Куће легата)

књижевни мотив који допуњује илустрацијом стихова. Слика је првобитно чинила део колекције уметникове супруге Вере Лубарда, а данас припада збирци Легата Петра Лубарде Куће легата. Колекција уметникове супруге представљена је отварањем „Атељеа Петра Лубарде”<sup>2</sup> 1974. године, непосредно након уметникове смрти. Настала је нитро лаковима на лесонитној подлози, техником коју Лубарда почиње да употребљава 1963. године.<sup>3</sup> Димензије дела су 200x179 cm, његов назив забележен је на полеђини лесонитне подлоге, уз информацију да припада циклусу „Дунавске легенде”. Датована је на основу године забележене у горњем десном углу, испод уметниковог потписа.<sup>4</sup> Неизвесно је да ли је Лубарда излагао ово дело за време живота. Уметник је на XIII Октобарском салону излагао дело назначено у каталогу под редним бр. 58: „Из циклуса ‘Дунавске легенде’, 1972, нитро лак на лесониту, 170x200” (Поповић 1972). Нажалост, у каталогу не постоји репродукција изложене слике,<sup>5</sup> те, иако каталожке информације изложеног дела показују подударност са сликом *У цара Трајана козје уши* у називу циклуса, техници и димензијама, не можемо са сигурношћу тврдити да је реч управо о овој слици.<sup>6</sup> Тема слике преузета је из народне приповетке коју је Вук Стефановић Караџић забележио 1829. године у земунском лазарету од Грује Механџића из Сентомаша и публиковано у Бечу 1853. године, у оквиру антологије *Српске народне приповеке* (PANIĆ-SUREP 1957: 356).

Приповетка о цару Тројану је бајка са морализаторском поуком. Цар Тројан имао је понижавајућу тајну, козје уши, коју је чувао погубљењем својих берберина. Један од њих био је довољно mudar и дискретан да сачува живот, али га је мучила немогућност да са неким подели сазнање. Отишао је ван града, ископао рупу којој је поверио тајну, закопао је и на тај начин олакшао себи тескобу ћутања. На том месту је временом израсло дрво, под којим је један пастир потражио заклон док је чувао стадо на испаша. Да би се разонодио, пастир је направио фрулу од једне његове гране. Када је дунуо у инструмент, он је произвео звук: „У цара Тројана козје уши”, исте речи које је берберин поверио рупи коју је закопао.

Лубардина слика приказује тренутак у ком фрула разоткрива истину о царевим ушима. У доњем десном углу слике је Лубардин аутограф изведен зеленом бојом. Он илуструје следеће стихове:

<sup>2</sup> Атеље Петра Лубарде налазио се у Београду, у Иличићевој 1, у кући у којој је уметник живео и радио, а која је од 2014. године седиште Легата Петра Лубарде.

<sup>3</sup> Лубарда излаже дела настала овом техником 1964. године у Дому ЈНА (Протић 1970: 422).

<sup>4</sup> На могуће преправке и промене основне замисли композиције указује прекривени латинични потпис. Он је изведен у горњем левом углу слике и једва приметан, будући да се налази испод густог наноса зелене боје којим је изведена крошња дрвета.

<sup>5</sup> Награђивани излагачи тих година нису били у обавези да приложе радове стручној комисији Салона и имали су слободу да дела донесу директно у изложбени простор.

<sup>6</sup> Лубарда је умро 13. фебруара 1974. године. Током 1972. и 1973. излаже у Брну, Прагу, Скопљу, Јеревану, Београду, Букурешту, Будви, Будимпешти, Љубљани, Марибору и Коперу; за информације о излагањима вид. PEROVIĆ 2004: 494–495. Дела излагана у Скопљу и Будви чине део колекција које се налазе у тим градовима. Дела излагана у Јеревану су из колекције Модерне галерије Титограда. Дела излагана у осталим градовима публикована су у каталозима посвећеним тим изложбама, изузев излагања у Букурешту, у оквиру манифестације „Дани Београда у Букурешту”, за коју није пронађена каталожка документација. Информација о делима излаганим у Брну и Прагу, у оквиру путујуће изложбе „Sučasné jugoslávské malirství”, добијена је захваљујући љубазном особљу библиотеке Националне галерије у Прагу. Лубарда том приликом излаже *Гуслара и Коње*.

Ни на једној од ових изложби не излаже слику *У цара Трајана козје уши*. Остају као неизвесност излагање у Букурешту и на XIII Октобарском салону, оба 1972. године.

Песника питај нешто му рече, песници увек истину кажу,  
и песник дође, написа оду: Трајане царе дворјани лажу,  
с тобом су моћни без тебе ништа, стрепња их мучи да власт се сруши,  
зато чуј царе истину једном, на твоје лице козје су уши.  
Погибе песник за њим многи, цар гневом смрћу истину гуши  
ал пастир пева и фрула свира  
У цара Трајана козје уши  
У цара Трајана козје уши.

Аутор стихова је уметникова супруга Вера Лубарда, која их је својеручно записала у свесци ауторске поезије. Песма је насловљена *Балада о цару Трајану*, уз наслов стоји напомена „Ђердап јули 1972.” (КЈ ЛПЈЛ ВЛ инв. бр. 52).<sup>7</sup> Слика *У цара Трајана козје уши* је највероватније настала као уметников поклон супрузи. Ово се закључује на основу поговора каталога из 1974. насталог поводом отварања Ателјеа Петра Лубарде. Вера Лубарда представља изложену колекцију тврдњом да је прва слика у колекцији била поклон за прву годишњицу брака, док је „једна од последњих за двадесетшесту годишњицу” (КОВАЧЕВИЋ, ЛУБАРДА 1972)<sup>8</sup>. Будући да се пар венчао 1946. године (PEROVIĆ 2004: 499), а слика *У цара Трајана козје уши* представља једину слику у колекцији која је настала двадесет шест година касније, дакле 1972. године, највероватније је реч управо о овој слици.

### КОМПОЗИЦИЈА СЛИКЕ

Слика припада пасторалном жанру. Приказује пастира који, док надгледа стадо на испашаи, време испуњава свирањем фруле. Сцена се одвија у пејзажу у ком је истакнут антички стуб са портретном бистом императора Трајана, постављен на рушевинама старије грађевине у јонском стилу. Идентитет двеју фигура одређен је њиховим атрибутима, пастир својом фрулом, док је личност на бисти овенчана ловоровим венцем а испод ње су истакнуте козје уши.

Лубарда се дуго и темељно припремао за стварање дела великих формата, што је осведочено бројним скицама. По сопственој тврдњи, рад би започињао на десетак платана истовремено, која би у процесу рада постепено напуштао те би задржао само најуспелија дела (ЉУБИЋИЋ 1998: 44–46), што је чинило половину започетих радова (Трнавски 1969: 7).<sup>9</sup> Имајући у виду ову аналитичност, битно је поменути да се у уметниковој библиотеци налазе и публикације посвећене римској и помпеанској уметности,<sup>10</sup> будући да формална граматика Лубардине слике почива на класичном канону.<sup>11</sup> Специфичност слике огледа се и у чињеници да у Лубардином опусу не налазимо никакво жанровски сродно дело. Упркос томе, припреме за изведбу пасторалних сцена налазимо у једном блоку који садржи

<sup>7</sup> Коментар забележен на крају песме доводи стихове и слику у директну везу: „По песми Петар Лубарда написао слику ‘У цара Трајана козје уши’ и написао део стихова. Вера”.

<sup>8</sup> Информација се налази у поговору каталога, чији је аутор Вера Лубарда.

<sup>9</sup> На другом месту се наводи: „Од ових десетак платна, током рада, отпадне барем седам...” (Протић 1970: 422).

<sup>10</sup> Пописи књига у власништву уметника које чува Кућа легата бележе да је аутор поседовао издања А. DE FRANCISCI, *La pittura Pompeiana*, Firenze 1965, као и А. MAIURI, *La peinture Romaine*, Geneve, 1953.

<sup>11</sup> Посебно блиска Лубардином решењу је помпеанска фреска Париса пастира, данас у Националном археолошком музеју Напуља.



\* У ЦАРА ТРАЈАНА КОЗЈЕ УШИ ПЕТРА ЛУБАРДЕ КАО „СЛИКА КОЈА СЕ ЧИТА”



Сл. 2. Петар Лубарда, *Помпејанска њасџорала*, фломастер на папиру / туш на папиру, 20,5x14,5 cm, колекција Куће легата (фото, архива Куће легата)

пет цртежа (КЛ ЛПЛ, БЕЗ ИНВ. БР.). Посебно блиска слици *У цара Трајана козје уши* је скица насловљена *Помпејанска њасџорала* (сл. 2). Она приказује пастира, фрулаша који у седећем положају забавља две слушатељке и једног јарца, који је једина фигура на основу које се наслућује да се сцена одвија у природи. Пастир је приказан у седећем положају на левој страни композиције, истом месту које аналогна фигура заузима на слици. Главна разлика између два Лубардина фрулаша, на скици и на слици, огледа се у пози њихових тела. На скици је десна нога фигуре круто пребачена изнад леве, у скоро хоризонталном положају у односу на тло. Глава и руке су у профилу, док је торзо приказан анфас, чиме је целокупна фигура стављена у неприродан положај. Фигура пастира на слици *У цара Трајана козје уши* је у знатно неусиљенијој пози у односу на фигуру са скице. Он је приказан у профилу, у опуштеном наслону са ногама благо повијеним у коленима, левом делимично издигнутом у односу на десну. Поза фрулаша на слици верна је античким узорима.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Паралелу налазимо у помпејанској уметности на зиду Виле Мистерија (Villa dei Misteri), у оквиру сцене која приказује једну етапу дионизијске иницијације, групе коју чине Силен и два Сатира.

У подножју слике, испод две истакнуте фигуре, приказана је вегетација са многобројним козама на испаши и једним псом. Студије за фигуре животиња сачуване су у истом блоку као скица за пасторале (КЛ ЛПЛ, БЕЗ ИНВ. БР.). Римски пасторални пејзаж, дефинисан античким грађевинама, на Лубардиној слици је прочишћен и сведен на своје најосновније елементе – фрулаша, стадо и антички споменик – стуб. Стуб са портретном бистом није верна репродукција конкретног, историјског споменика. Његова форма је у потпуности производ Лубардине инвенције. Ова слобода је у складу са римским муралним узорима на којима антички споменици такође немају никакво упориште у стварности (MAIURI 1965: 117).

Позадина слике је дводимензионална и плошна, изведена златножутим бојом, што појачава утисак монументалности дела. Кључне фигуре, пастир и портретна биста, издвојене су оку посматрача и постављене једна насупрот другој. Између њих је жута плошна позадина која заузима значајан део осликане површине. Центар перспективе је управо у том неиспуњеном простору између две кључне фигуре. Антички стуб је додатно наглашен незнатним измештањем ка центру перспективе. Колорит, једноставан попут самог композиционог решења, има функцију да истакне контраст између динамичне фигуре пастира и статичног кипа. Зелена, боја вегетације у којој су изведени пастир и његово стадо, топла је и загасита, пуна животности. Насупрот њој, тонове жуте позадине и одблеске мермерно беле, којом је изведен царски портрет, карактеришу хладан тоналитет и монументална строгост. Супротност двеју фигура додатно је истакнута двојаким третманом осликане површине. Док је за пастира и његово стадо нитро лак наносен енформелистичким контурисањем боје, излишним наносима лака у циљу постизања рељефности, позадина на коју је смештен императоров лик је плошна и глатка.

Уметник је приликом израде дела палету свео на само три боје – зелену, жуту и белу. Лубарда је, осврћући се на своју палету, једном приликом изјавио: „Боје за мене имају значење звука. Оне се разликују као што се звуци разликују по фреквенцији” (МАКСИМОВИЋ 1967: 7). Уметничко давање звучног квалитета боји нашло је своју најнепосреднију реализацију на овој слици. Одблесци беле боје, који се налазе у центру композиције, између две супротстављене фигуре, представљају визуелни приказ звука. То су речи које излазе из фруле и обелодањују истину о цару: „У цара Трајана козје уши, у цара Трајана козје уши”.

Класична матрица, чудноватост представе и илустрација пропратног текста који даје ново значење слици чине ову Лубардину слику блиску амблематском сликарству. Амблематска слика производ је хуманистичке уметничке теорије која је види као идеално отеловење идеје *ut pictura poesis* (ВУКСАН 2008: 63).<sup>13</sup>

Илустровање текста који је кључ тумачења представљеног симбола пракса је коју Лубарда понавља. Синтезу слике и речи поседују два дела посвећена песницима – слике *Lamento pour un poete* посвећена Његошу и *Плава гробница* (сл. 3), посвећена Милутину Бојићу.<sup>14</sup> Слика посвећена Бојићу посебно је блиска амблематским представама због

<sup>13</sup> Њене интегралне делове чине лапидарни натпис (*inscriptio*) у виду сажете девизе или мота (*motto*) и слика која је, врло често, сама по себи била збуњујућа или неразумљива. Неретко би оваквој конструкцији било придодато и поетско објашњење (*subscriptio*), формулисано по моделу епиграма (ВУКСАН 2008: 9).

<sup>14</sup> Да је слика споменик песнику потврђено је из натписа који на полеђини слике заграђен стоји крај њеног наслова – „(сећање на песника Милутина Бојића)”.



Сл. 3. Петар Лубарда, *Плава гробница (Сећање на њесника Милутина Бојића)*, 1969, нитро лак на лесониту, 129,5x115 cm, колекција Куће легата (фото, архива Куће легата)

поетске форме и лапидарности текста. Лубарда уз представу брода исписује стихове из истоимене песме Милутина Бојића: „Стојте галије царске, спуштајте крме моћне, газите тихим ходом”<sup>15</sup> Илустровањем стиховима које је Бојић написао као сведок трагичног одступања преко Албаније Лубарда постиже ефекат античког надгробног епитафа. Представа се, попут крајпуташа, обраћа посматрачу да застане и учествује. Тиме слика преузима функцију меморијалног споменика, који визуелно и појмовно осигурава сећање на настрадалог песника. Спомен је постигнут посредством Бојићевих стихова који опевају трагичне догађаје који су довели до његове смрти.

Спона између сликарства и поезије карактерише и Лубардину слику *Гавран* (1951). Дело је препознато као дословна илустрација црногорске тужбалице „Гавран ти на кућу

<sup>15</sup> У контексту Лубардиног интересовања за ауторе поезије и илустровање поетског садржаја треба поменути да је постојала идеја да уметник илуструје стихове Бранка Радичевића, вид. Аноним 1973.

пао” (Џуковић 2009: 9). Будући да је њено композиционо решење у потпуности условљено стиховима, она представља најдоследније оличење хуманистичког тумачења класичне формулације *ut pictura poesis*. Разлика овог дела у односу на слике *У цара Трајана козје уши* и *Плава гробница* јесте приступ идеји симбиозе поезије и слике. Мотив гаврана у народној поезији и традицији је весник несреће, због тога слика *Гавран* задржава своје основно симболичко значење и без познавања текста који је сликару послужио као инспирација. Док симбол подразумева самодовољност, амблем право значење добија реципрочним тумачењем слике и текста (Вуксан 2008: 36). Илустровани текст *Плаве гробнице* има форму и функцију амблематског мота. На слици *У цара Трајана козје уши* ту функцију преузима њен назив, док поетски додатак има улогу амблематског *subscriptia*, јер пружа додатно разјашњење представе.

*У цара Трајана козје уши* Лубарда реинтерпретира тему пореклом из народне традиције посредством класичне матрице. Његово угледање на формална решења ликовних дела прошлости добија најочигледнијег и најрепрезентативнијег представника у *Косовском боју* (1953) и његовим варијацијама, чије су горње партиције блиске Учеловом (Paolo Uccello) уобличењу *Бишке код Сан Романа* (TRIFUNOVIĆ 1990: 97).<sup>16</sup> Једно од кључних постулата хуманистичке слике огледа се у тежњи да репродукује формалну граматику знаменитих дела прошлости и да препознатљивој теми пружи нови израз (Вуксан 2008: 16–17; ALCIATO 2009: 31). Слика *У цара Трајана козје уши* је у потпуности доследна овим хуманистичким премисама, будући да Лубарда распрострањеној причи даје класично рухо. Свако ко зна приповетку о цару Тројану, а она већ деценијама чини неизоставан део школске лектире, у стању је да препозна тему овог сликаног дела на основу атрибута који одређују идентитет двеју фигура – пастирове фруле и царевих козјих ушију.

## ЛИКОВНА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НАЦИОНАЛНОГ НАСЛЕЂА

Лубардин однос са народном традицијом, историјом и епом посебно је комплексна и неисцрпна тема, будући да је његова веза са тлом са ког је поникао уткана у целокупно његово дело.<sup>17</sup> Једно интересантно сведочанство Лубардиног виђења односа модерне уметности и тековина националне традиције је писмо које са Бијенала у Сао Паолу (1953) шаље Србиславу Јеврићу, оцу вајарке Олге Јеврић. Слика преноси своје утиске о изложеној скулптури: „Поздравите другарицу Олгу и кажите јој овде је скулптура, ван наравно оне конвенционалне јако савремена, али да наша могла би бити јача, јер има више извора и традиције” (АСАНУ инв. бр. 6021).<sup>18</sup> Уметник, у периоду стваралаштва када осавремењује сопствени ликовни израз, снагу израза уметности вреднује њеним

<sup>16</sup> У контексту Лубардиног угледања на велика дела прошлости није без значаја приметити да је сам уметник сусрет с тим делима истакао као „једину праву школу” свог уметничког формирања (PEROVIĆ 2004: 415).

<sup>17</sup> Изразито национални, локални карактер Лубардиног дела препознат је и у критици и у прегледима посвећеним његовом стваралаштву. Термини *национално* и *локално* односе се на како на избор тема за којима сликар посеже, завештаних националном прошлости, тако и на Лубардин ликовни поступак и колорит, који почетком педесетих доживљава трансформацију инспирисану фреско-сликарством (DENEGRI 2017: 53, 58–62). Осврти на локални карактер Лубардине уметности у публикацијама посвећеним његовом делу су многобројни. Из тог разлога ограничавамо се на недавну публикацију која укључује ово питање и пружа исцрпан преглед претходних разматрања ове теме вид. Џуковић 2017: 15–20.

<sup>18</sup> Писмо је датовано 5. XI 1953.

упориштем у народној традицији. Преузимање садржаја завештаних прошлошћу и њихово ликовно уобличење чине Лубарду једним од најистакнутијих представника послератног модернизма<sup>19</sup> и једног од највећих интерпретатора националног патоса и епоса. Сlike настале почетком педесетих: *Бијка на Вучјем долу* (1950), *Гавран* (1951), *Гуслар* (1952), *Нарикача* (1952) и *Косовски бој* (1953) оновремена критика препознала је као револуционаран искорак српског сликарства, док се данас сматрају његовим најзначајнијим остварењима (DENEGRI 2013a: 117–127; 2017: 49–50). Опаска Момчила Стефановића да је Лубарда *Бијку на Вучјем долу* „опевао са лиценцијама гуслара” (1988: 136) одсликава снагу Лубардиног ликовног израза у интерпретацији епских садржаја. Сам Лубарда изјавио је да је у овом, послератном периоду, проговорио својим правим језиком (СТЕФАНОВИЋ 1967: 11).

Лубарда традицију користи као средство за испољавање универзалне идеје која стоји иза представе: „Узор је више потврда него ли сам узор тј. нека полазна тачка за стваралачку моћ” (ВУКОВИЋ 1965). Зидна композиција *Косовски бој*<sup>20</sup> најистакнутији је пример Лубардиног реобликовања и реинтерпретирања историјског и епског наслеђа. Лубарда не тежи да реконструише реални догађај, већ, напротив, одступа од историјске дескрипције и идентификације учесника (TRIFUNOVIĆ 1990: 97).<sup>21</sup> Ликови су анонимни, лица масколика и сведена на основне црте, док су психолошка стања изражена путем боје и покрета тела учесника.<sup>22</sup> Целокупна поставка ликова и њихових акција има драмски карактер, који је препознао и М. Протић поређењем посматрања Лубардиног *Косовског боја* са читањем античке драме (1955: 141). Свођењем теме на њена основна обележја Лубарда ствара симболичко дело које је препознато као „опште-људско транспонована слика Рата” (БИХАЉИ-МЕРИН 1956: 13). Лубардин приступ епу приликом стварања *Косовског боја* подударан је његовом приступу приповеци „У цара Тројана козје уши” приликом стварања слике *У цара Трајана козје уши*. Књижевни извор је у делу присутан само као заматак уметникове инспирације. Везивањем слике за извор, атрибутима фигура и именовањем дела, Лубарда постиже препознатљивост садржаја који би довео до спознаје општеважеће идеје иза представе. Лубарда своју улогу не ограничава на образовање посматрача, већ тежи да посматрача продухови. За њега је ликовна уметност „дејство које нам омогућава да гледамо свет обухватније и богатимо нашу развојну мисао” (СТАНИЋ 1967: 5).

Интересовање за народну историју и традицију уметника није напустило ни у каснијем раду. Управо почетком седамдесетих када је настала слика *У цара Трајана козје уши* уметник је потврдио да је она свеприсутна тема његових контемплација: „Народна традиција трансформисана у мојој свести прогони ме и у сну и на јави” (АНОНИМ 1971: 8). Оно што ову слику чини блиском делима насталим почетком педесетих година, осим инспирације пореклом из народне традиције, јесте идеја сукоба. Сукоб је централни мотив Лубардиног послератног сликарства (TRIFUNOVIĆ 1974: 417) и идеја водиља слике

<sup>19</sup> О постулатима послератног модернизма вид. DENEGRI 2013a: 9–21.

<sup>20</sup> О Лубардином муралу *Косовски бој* вид. БИХАЉИ-МЕРИН 1956; 1957: 310–315; TRIFUNOVIĆ 1990: 97–98.

<sup>21</sup> Лубарда је једном приликом изјавио: „Никад у животу ништа не илуструјем и за мене ништа није гола илустрација” (ЛАЗИЋ 1964: 20).

<sup>22</sup> Лубарда и у овом погледу остаје веран традицији. Приказивање психолошких стања ликова кроз покрет је академски метод, утемељен у хуманистичкој теорији уметности (ВУКСАН 2008: 19).

*У цара Трајана козје уши*, иако не тако експлицитно изражена као у делима насталим почетком педесетих година. Осим другачије технике, суштинска разлика је у Лубардином приступу теми. Лубардина дела инспирисана националном традицијом поседују енергичност боја и покрета који моментално и непосредно делају на посматрача. На слици *У цара Трајана козје уши* борба боја која се одвија на сликаној површини, карактеристична за Лубардине приказе сукоба, уступила је место уздржаном, класичном реду. Сукоб није изражен блискошћу тј. преклапањем фигура, већ управо њиховом наглашеном удаљеношћу. Док се дела настала педесетих година обраћају осећању посматрача и теже емпатијском доживљавању садржаја посредством покрета боје и форме, класично решење слике *У цара Трајана козје уши* позива на укључење знања и искуства у тумачењу представе. Уметникова намера је визуелно поређење двеју централних фигура, пастира и бисте са козјим ушима. Довођење у везу два диспаратна појма и конструкција загонетне представе техника је амблематске слике којом она тежи да постигне ефекат зачуђености (*meraviglia*) код посматрача (Вуксан 2008: 9–10). Загонетност амблема има функцију да наведе посматрача на ангажовање знања и искуства којим би дошло до смисла представе и њене поуке. Лубарда поређење врши унутар саме слике супротстављајући активног пастира и статичну бисту и њихова симболичка и семантичка значења, разјашњена илустрованим текстом.

#### СИМБОЛИЧКО ЗНАЧЕЊЕ ФИГУРА НА СЛИЦИ

Симболизам је можда једна од носећих црта Лубардине уметности. Његов зачетак препознат је још у делима предратног периода. Мртве природе, посебно представе мртвих животиња – *Исенџемба* (1939), *Заклани њеџао* (1940), *Заклано јаџње* (1940), са њиховим мрачним атмосферама, критика је тумачила као најаву, предосећање ратних ужаса који су уследили (Трифуновић 1964: 11), а којима је и сам уметник био непосредни сведок.<sup>23</sup> Лубардин симболизам достиже врхунац након рата, а најистакнутије представнике управо у сликама посвећеним тематици сукоба.

*У цара Трајана козје уши* једно је од Лубардиних последњих дела са мотивом сукоба и свакако најспецифичније. Симболика Трајановог портрета је очигледна, он је недвосмислено оличење власти, овенчан ловоровим венцем.<sup>24</sup> Симболичко значење поседује и фигура пастира, што је потврдио и уметник, за кога је „личност увек носилац једне одређене идеје” (Лазитић 1964: 21). Симболичко значење фигуре фрулаша добија се узајамним тумачењем представе и текста. Његов идентитет наслућује се већ у уводној строфи илустрованих стихова: „Песника питај нешто му рече, песници увек истину кажу [...]”. Појам *исџине* појављује се два пута у песми: „песници увек истину кажу” и „зато чуј царе истину једном”, и везује уз себе појам поезије. Појмове уметности и истине Лубарда је у својим разматрањима о ликовном делу повезао још почетком педесетих:

<sup>23</sup> Лубарда ратне године проводи у заробљеничким логорима у Немачкој и Италији (Перовић 2004: 449).

<sup>24</sup> Ловоров венац (*согона triumphalis*) атрибут је римских владара републиканског периода који у позном средњем веку постаје симбол поета. Да је биста владарски портрет, а не портрет поете, потврђено је називом слике, стиховима илустроване песме, као и нарацијом приповетке која је Лубарди послужила као инспирација за настанак дела.

„Задатак уметности је да одрази стварност, да не буде сервилна, да не угађа никоме, да буде креаторска, да води као симбол на застави” (Аноним 1951). Фигура пастир на слици има функцију весника истине, коју открива посредством своје уметности, музике. Имајући у виду Лубардино поистовећивање сврхе свих уметничких делатности и посебно идеју да сликар мора бити и песник, долазимо до закључка да је пастир персонификација Уметности, њен симбол.

Будући да Лубардин фрулаш свира народни инструмент и његово основно порекло лежи у народној традицији, нужно је направити поређење са фигуром на слици *Гуслар*. Символичка представа гуслара као српског националног певача, формулисала се у оквиру патриотске културе XIX века (Тимотијевић 2004: 257). Средином XIX века лик гуслара добија своје ликовно уобличење по правилима хомеровско-осијанског народног певача, слепог старца одевеног у национално одело (Тимотијевић 2004: 267). Лубардино решење представе гуслара ослања се на утврђени деветнаестовековни канон. *Гуслар* је везан за народну традицију и самим ликовним поступком којим је отеловљен. Његове посне подражавају зидове средњовековних споменика, док је и сам избор палете под утицајем фреско-сликарства (Stefanović 1988: 135) и сведен на четири боје – плаву, златну, црну и белу. Цела његова фигура одсликава његов занос, горњи део његовог торза изгледа као да је у грчу, његова глава забачена је уназад, поглед уперен увис. Његове очи сведене су на сиви круг, целокупан израз и положај масколиког лица одаје утисак као да му речи које излазе из отворених уста долазе са неког непознатог места. Насупрот њему, фрулаш представља једну мирну природу, он је филозоф, поета. Попут Орфеја, он време проводи у природи, изазива својом фрулом попут античког Марсије. Карактер фрулаша изражен је положајем његовог тела, његовом безбрижном позом у лежерном наслону. Ни фрулаш ни гуслар нису конкретне личности, њихов лик није забележен у виду портрета. Напротив, њиховим ликовима су одстрањене све личне карактеристике, а они сведени на атрибуте. Упркос томе, гусларев масколики лик показује одлике народне нерафинираности, он нема племените црте, његово лице је попут каменог пејзажа који је Лубарди био близак.

Фрулашев лик изведен је истом бојом и поступком као и флора и фауна које га окружују, он се стапа са њима, своју снагу црпи из природе чији је саставни део. Док је база стуба на коме почива портретна биста изузетно нестабилна, смештена на саму ивицу јонског капитела старије рушевине прекривене вегетацијом, пастир је лежерно ослоњен на камен, а дрво иза њега пружа додатну потпору његовој фигури. Његова природа је динамична, супротна статичном кипу, изражена управо помоћу боје и њене динамичне текстуре. Његово јединство са природом у вези је са уметниковим схватањима о природи саме уметности. Лубарда је, упркос модерном ликовном изразу и тежњи ка апстраховању форме, заступао традиционално становиште о миметичком карактеру уметности, о њеном зависном односу у односу на њу: „Апстрактно заправо не постоји јер се увјек полази од конкретних појава [...] Ни једна моја слика не почиње ни из чега што није у својој суштини реалност, живот у пуном смислу ове ријечи” (Vušanović 1961). Лубарда овом мишљу, да уметност увек полази од конкретних појава, не подразумева само конкретне појаве из природе, већ и оне које настају у оквиру друштва: „Ликовна умјетност изражава форму, ту форму обликује вибрациона резонанца општег кретања,

наравно и друштвеног” (Вуковић 1965). Фрулаш свира статуи на слици, симболу власти, док се песма, дефинисана самим стиховима као ода, директним говором обраћа цару Трајану. Чињеница да је песма дефинисана као хвалоспев, иако њени стихови негативно одсликавају природу власти коју опевава, дају делу критичко-провокаторски карактер, који је визуелно потврђен безбрижним положајем Лубардиног фрулаша. Поређењем персонификације Власти са персонификацијом Уметности, којој је додељена функција весника *истине*, прва поприма антонимну вредност *неистине*, која је потврђена стиховима „Трајане царе, дворјани лажу”, као и „цар гневом смрћу истину гуши”.

Целокупна конструкција дела, представа и текст, има функцију једног великог огледала власти и целокупног друштва. Идеја уметности као огледала још један је топос хуманистичке теорије која ју је изнедрила. Занимљиво је приметити да Лубарда употребљава исту терминологију као хуманистички теоретичари да би потврдио њихово становиште: „Умјетност је једно велико огледало које не дозвољава друштву да не види све о себи” (PEROVIĆ 2004: 429).

## СЛИКА КАО ОГЛЕДАЛО ДРУШТВА

Слика је огледало једног одређеног историјског, друштвеног тренутка и представља његову забелешку и коментар. Она одражава друштвене прилике у којима се земља налазила 1972. године. Крајем шездесетих година долази до унутрашње кризе и последичних промена уставне структуре Југославије. Уставна реформа подстакнута друштвеним незадовољством, као и све већа национална трвења која кулминирају 1971. појавом Маспока, били су разлог за све веће сумње у ефикасно функционисање државе и опстанак Федерације.<sup>25</sup>

Лубарду ове друштвене прилике дочекују као једног од главних твораца културног идентитета поретка који се урушава. Његово преимућство на уметничкој мапи Југославије потврђено је бројним домаћим и интернационалним признањима и великим јавним ангажманима. Његова уметност педесетих година покреће „нову стваралачку ренесансу” (TRIFUNOVIĆ 1990: 162), а њему тих година бива додељена улога „културног аташеа” југословенске уметности, чије стваралаштво служи да потврди нова демократска стремљења земље (ČUKOVIĆ, DENEGRI 2017: 11–15). Лубарда је на ову функцију инаугурисан Бијеналом у Сао Паолу на ком је успех запаженог учешћа осведочен откупном наградом жирија (DENEGRI 2017: 39). Уследиле су велике јавне наруџбине изведене у унутрашњости Извршног већа НР Србије – поменути мурал *Косовски бој* 1953, као и дела *Пућ у Космос* из 1962. и *Велика цишафејша људског разума* из 1965. године. Његова уметност добија привилеговано место и на Првој конференцији несврстаних, на којој његова слика *Промејтеји новог века* краси позорницу иза говорнице у дворани Савезне Народне скупштине (Павић 2017: 55). Ово истицање његове уметности током трајања Самита несврстаних резултирало је путовањем у Индију, где излаже у Њу Делхију и Бомбају (РАВИЋ 2017: 119–121).<sup>26</sup>

<sup>25</sup> О друштвеној и политичкој кризи Југославије вид. Петрановић 1988: 381–417.

<sup>26</sup> Путовање је знатно утицало на Лубардину уметност, коју од 1963. дефинише повратак фигурацији и употреба нове технике – синтетичких лакова на лесонитној подлози (РАВИЋ 2017: 122–123). Занимљиво је



Текст Драгоша Калајића „Петар Лубарда – државни сликар”, који је публикован убрзо након уметникове смрти, користи тај неласкави термин, за који сам аутор примећује да „означава неку врсту увреде” (1974: 421), да би афирмативно описао ту Лубардину улогу.<sup>27</sup> Калајић поистовећује Лубардине уметничке метаморфозе са државним, примећујући да „хоризонтална сложеност и вертикална комплексност, синхроност и дијахроност дела Петра Лубарде из тог периода (педесетих година) пружа далеко дубљи или виши и шири увид у садржај нове Југославије него што може да пружи пука политичка хроника” (1974: 422). Хроничарска и критичка димензија Лубардине уметности очигледна је и на слици *У цара Трајана козје уши*. Лубарда изражава сумњу у постојећи систем смештајући постоље стуба са портретном бистом, симболом власти, врло нестабилно на старијим рушевинама, док је стихови недвосмислено потврђују. Лубарда свом императору даје име Трајан уместо Тројан – имена које је изнедрила народна традиција и које је из ње у том облику преузела књижевност. Мењање имена је највероватније алузија на подручје Ђердапа које је тих година било у фокусу интересовања југословенске јавности.

Име императора Трајана везано је за територију Ђердапа градитељским подухватима великих амбиција и димензија. За време овог императора обновљена су и изграђена многобројна утврђења, куле и стражарнице, подигнути камени бедеми уместо земљаних насипа, изграђен је пут који је знатно олакшавао сувоземни прелазак Ђердапа (Петровић 1974: 31), као и мост који је повезивао Мезију и Дакију, територије данашње Србије и Румуније (Павловић 1970: 5). На овом подручју, које од Трајанове владавине није видело значајније градитељске и економске подухвате, 1964. године започети су припремни радови за реализацију највећег и најамбициознијег пројекта СФРЈ – изградње хидроелектране Ђердап 1.

Припремни радови за изградњу хидроелектране подразумевали су и сондирање терена, које је као последицу имало проналазак потпуно нове и оригиналне културе Лепенског вира 1965. године (Срејовић 1969: 14). Револуционарно откриће Лепенског вира представљало је прву контроверзу која се препречила реализацији подухвата. Израда посебног пројекта за спасавање насеља и додатна истраживања терена текли су паралелно са градњом хидроелектране (Чанак-Медић 1969: 7–12). Њихов резултат је проналазак више од тридесет археолошких локалитета на тој територији (Милановић-Пешић, Алтић и др. 2015: 15). Пуштање првих агрегата у погон 1970. године резултат је шестогодишњих напора и потешкоћа које нужно прате дела ових димензија. Они такође носе и жртве, у овом случају у виду потопљених насеља, археолошких локалитета и споменика, међу којима је и локалитет Лепенски вир. Цео систем пуштен је у рад 16. маја 1972. године, исте године када настаје слика *У цара Трајана козје уши* и два месеца пре настанка песме Вере Лубарда, која уз наслов носи напомену: „Ђердап, јули 1972”.

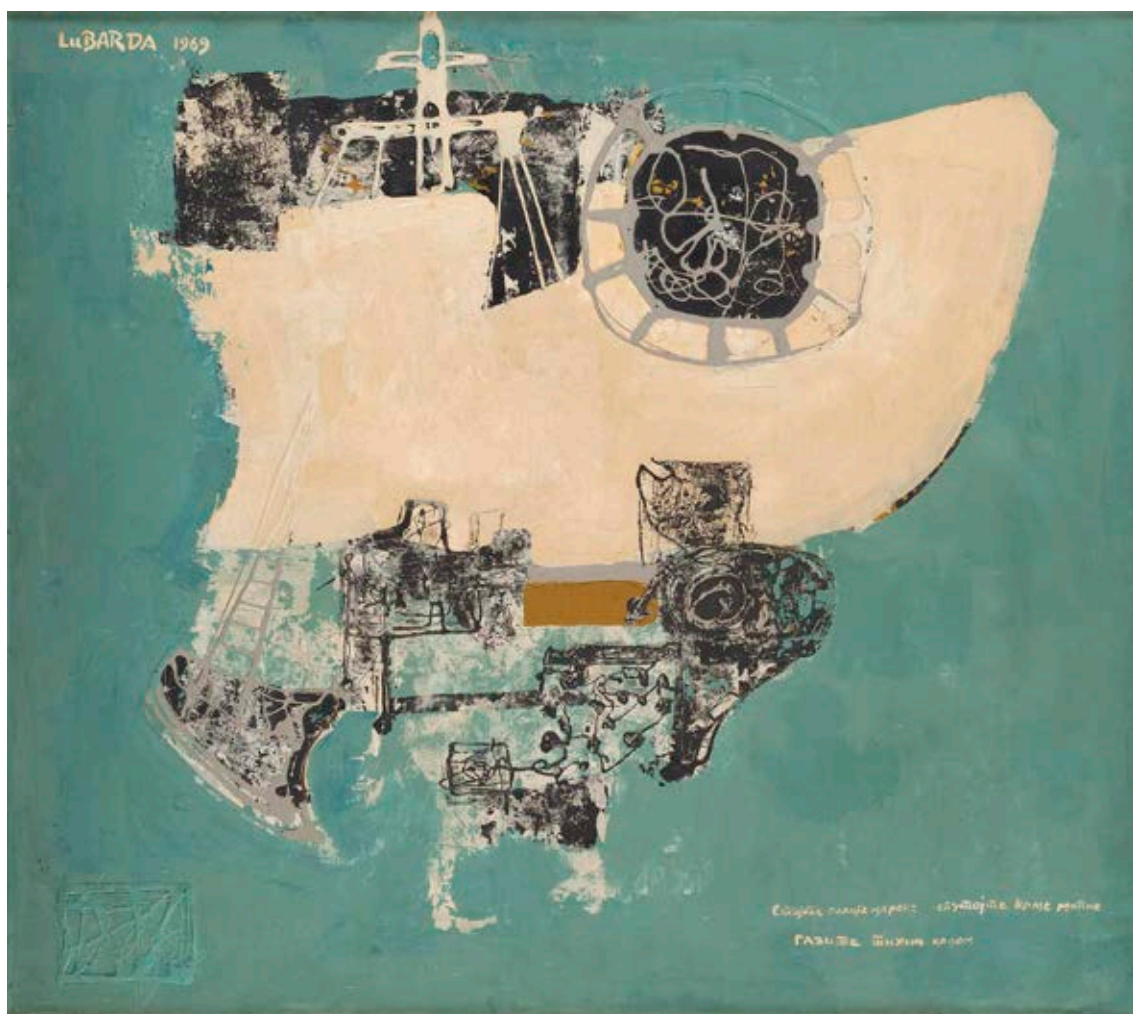
---

приметити како је Лубардин повратак фигурацији хронолошки подударан са политичким атаком на апстрактно сликарство (о атаку вид. DENEGRI 2013b: 64–69).

<sup>27</sup> Да је карактерисање Лубарде као режимског уметника било распрострањено у културној јавности сведочи писмо Вере Лубарда Извршном већу Скупштине града СР Србије и председнику Извршног већа Скупштине СР Србије из 8. марта 1985. Она, између осталог, пише: „Хоћу да јасно кажем да сликар Петар Лубарда није био никакав ‘државни’ уметник, као што су неки том причом хтели да ‘објасне’ његову величину, а да евентуално оправдају своју немоћ.” (САМАРЦИЈА 2014: 9).

Интересовање уметника за споменике Ђердапа осведочено је фотографијама насталим у уметниковом атељеу 1969. године које чува Српска академија наука и уметности. На једној је посебно уочљив постер на зиду атељеа на коме су репродуковане риблике фигуре пронађене на локалитету Лепенски вир 1967. године (АСАНУ инв. бр. 5145/95).

Интересовање за Ђердап Лубарда је исказао и сликовно. Дело *Ђердај I* (сл. 4) настало је 1971. године, када је и излагано у Ликовној галерији Културног центра града Београда.<sup>28</sup> Слика приказује доминантну челичну конструкцију моста, чији је стуб на левој страни композиције. Мост се надвија над црном купастом структуром која под-



Сл. 4. Петар Лубарда, *Ђердај I*, 1971, нитро лак на лезониту, 170,5x130 cm, колекција Куће легата (фото, архива Куће легата)

<sup>28</sup> Слика је у каталогу посвећеном изложби означена каталошком одредницом 21 под називом *Са Ђердаја*, вид. Бошњак 1971.

сећа на пласт сена. Подножје слике изведено је нијансама светлосиве боје која, попут слапа воде, обавија стуб и пласт и силази низ доњу ивицу слике. Атмосфера слике је туробна, постигнута љубичастом, црном и примесам сиве боје. Дело највероватније алудира на потапање насељених места приликом изградње хидроакумулационе бране.<sup>29</sup> Пројекат хидроелектране је у званичном саопштењу разговора Тита и Дежеа приликом свечаног отварања радова назван „мостом пријатељства” југословенског и румунског народа (ЈАКОВЉЕВИЋ, СПАСИЋ i др. 1972: 72–73).

Лубардино незадовољство одлукама државног врха и његова вербална и ликовна побуна кулминирају крајем шездесетих година, када узима активно учешће у расправи вођеној поводом проблематике подизања Маузолеја Његошу на Ловћену.<sup>30</sup>

Крајем 1965. бива формирана посебна комисија којој је поверена реорганизација музеја на Цетињу којом је председавао Лазар Трифуновић. Комисија је посебну пажњу посветила питању Његошевог маузолеја и управи „Музеји Цетиње” предложила анкетирање југословенских историчара уметности, критичара и уметника о подобности Мештровићевог пројекта. Лубарда, као један од најеминентнијих југословенских сликара црногорског порекла, био је једна од укупно 33 личности позваних да кажу своје мишљење. Архива Куће легата чува писмо датовано 28. 12. 1965. којим управа „Музеји Цетиње” позива Лубарду да изрази своје мишљење о „подобности постављања овог Мештровићевог пројекта на Ловћену или о неком другом решењу” (ЈПЛ инв. бр. 704). Том приликом он добија на увид и фотографије пројекта маузолеја и статуе Његоша (ЈПЛ инв. бр. 752–759). На основу извештаја комисије из 15. 02. 1966, у ком су поименце наведене личности које су одговориле за пројекат и против њега, знамо да се Лубарда није одазвао позиву (Трифуновић 1989: 59–60).

Лубардине прве јавне реакције на спорно питање изградње маузолеја забележене су 1969. године, када у писму објављеном у *Политици* јавно одбија поновљени позив цетињског Одбора за подизање Његошевог маузолеја, основаног јула исте године (Трифуновић 1989: 207). Лубарда одбија учешће у раду Одбора уз молбу да се опозове одлука о рушењу споменика и поштује Његошева жеља „да почива у нетакнутој природи”. Он даље предлаже да се установе Његошеви дани поезије, „када [би] и наши и страни уметници својим учешћем настављали традицију ширења људске мисли у славу великог песника и тако подизали најлепши живи споменик Његошу”. Лубардин апел поновљен је у писму интелектуалца родом из Црне Горе из 1970. црногорским управним институцијама на које је уметник ставља потпис (Трифуновић 1989: 132). Противљење изградњи маузолеја на Ловћену добија и своје ликовно уобличење у виду слика *Сумрак Ловћена* и *Lamento pour un poete (Njegoši)*. *Ламентио* (сл. 5) је излаган у париском Гран Палеу (Grand Palais) у оквиру изложбе „L'Art en Yougoslavie de la Préhistoire à nos jours”, одржане 2–17. маја 1971. године (ЈПЛ инв. бр. 694).<sup>31</sup> Ова слика доспева на изложбу уместо предложеног

<sup>29</sup> Године 1966. почела је велика сеоба становништва из оних места које је чекало делимично или потпуно потапање (ЈАКОВЉЕВИЋ, СПАСИЋ i др. 1972: 74). Пресељено је више од 8000 становника на југословенској и 14.000 на румунској страни (РАУНОВИЋ 1970: 800).

<sup>30</sup> Лубардина ангажованост и критичка димензија његовог дела присутне су током читавог његовог стваралаштва. Један од истакнутих примера Лубардиног критичког осврта на друштвене појаве је слика *Клеветша* (1951), која алудира на године делатности Информбироа (Ђелић 1969: 75).

<sup>31</sup> Савезна комисија за културне везе са иностранством дописом датованим 25. 12. 1970. обавештава Лубарду да је укључен међу излагаче, наводећи место и трајање изложбе.



Сл. 5. Петар Лубарда, *Lamento pour un poete (Njegoši)* (*Ламенӣо за њесника*), 1970, нитро лак на лесониту, 130x170 cm, колекција Куће легата (фото, архива Куће легата)

*Сумрака Ловћена*, а оба дела бивају репродукована у двоброју часописа *Умјетносћ*,<sup>32</sup> посвећеном управо проблематици рушења Његошеве задужбине. Слика *Ламенӣо* блиска је сликама *Плава гробница* и *У цара Трајана козје уши* јер до значења симбола долазимо узајамним тумачењем слике и придатог текста. Сама фигура крилатог коња представља познати мотив Лубардиног сликарства, који је уметник развијао у другој половини шездесетих година. Пандан *Ламенӣу* налазимо на слици из 1967. године, коју одликује исти третман сликане површине – контурисање фигуре на плошној црној позадини, исти избор боја – црна, плава и трагови беле, исте димензије лесонитне подлоге, као и упадљиво слична фигура (PEROVIĆ 2004: 369).<sup>33</sup> Слика је „близанац” *Ламенӣа* излаганог у Паризу. Будући да Лубарда има праксу да прави више верзија истог мотива, постоји

<sup>32</sup> Вид. Трифуновић 1971. Слика *Сумрак Ловћена* добија истакнуто место на унутрашњој страни предњег повеза часописа, док је слика *Lamento pour un poete (Njegoši)* репродукована на стр. 239.

<sup>33</sup> Слика носи назив *Пеџаз*.

могућност да слика *Ламенио* представља варијанту рада из 1967,<sup>34</sup> тј. да је слици 1970. само дописан текст.<sup>35</sup> Дописивањем текста симболу слика добија критичку димензију.<sup>36</sup>

Одбијена слика *Сумрак Ловћена* најбољи је сведок Лубардиног огорчења поводом неопозиве одлуке о рушењу капеле посвећене Св. Петру Цетињском. Слика приказује једну горопадну зооморфну фигуру која се уздиже из тамне, ускомешане масе. Мића Поповић видео је слику као симбол непомирљивог гнева „који расте у тишини” (Трифуновић 1989: 204). Осећања гнева и непомирљивости Лубарда је пренео и на папир. Архива Куће легата чува једну дугачку забелешку о рушењу Његошеве капеле (ЈПЛ инв. бр. 484). Називамо је забелешком јер она почиње од странице која је пагинирана као друга, те не знамо у које је сврхе настао запис. Честа преформулисања мисли, прецрти и преправке наводе на помисао да она ипак није била приватног карактера, већ је служила као нацрт за писмо или подсетник за излагање. Лубарда, између осталог, пише: „Сама чињеница што је толики интерес о Ловћену и ван Републике Црне Горе у јавности и код оних који су поводом тога писали – без сумње није случајна, – што су дискусије и писања добиле по некада нежељене обрте, то је посебна ствар. Јер често у оваквим случајевима употребе се изрази који могу бити можда неспретни [прецртан ред, изнад додато *иа њромаше суштинину њишања*] и распиривати неке националне осетљивости. Ово не сме бити повод да се [прецртан ред, изнад додато *њрилейљују ењшкење*] отровне етикете шовинизма”.

Лубардина забелешка односи се на непожељан правац у ком је отишла полемика око Његошевог гробног места. Више пута у току јавне расправе фокус је са етичког и естетског скренуо у правцу националног дискурса. Лубарда није остао имун на ове негативне друштвене појаве. Његова излагачка активност почетком седамдесетих година обележена је повлачењима са манифестација дефинисаних националном одредницом. Један од примера је изложба „Послијератна црногорска ликовна уметност”, организована 1970. године у Музеју савремене уметности у Београду.

Уметник је сачувао преписку са управом „Музеја Цетиње” – њихов позив за учешће на изложби, као и своја три одговора настала у различитим фазама преписке. У првом писму, тј. његовом нацрту, одбија учешће јер се „по концепцији не сматра црногорским уметником<sup>37</sup>” (ЈПЛ инв. бр. 406). Мисао разрађује у следећем, знатно дужем, у ком истиче да је Србин рођен на територији Црне Горе, а своју уметност сврстава у предратну и послератну југословенску уметност, „па не могу да дозволим било чијој ћуди или хиру да ми одређује среске или општинске границе” (ЈПЛ инв. бр. 56).

<sup>34</sup> Уметник је изјавио да је за сваку слику урадио око педесет студија и „масу цртежа” (Вуковић, Капор 1967). Велики број Лубардиних дела великог формата није датован (вид. PEROVIĆ 2004, где је најпотпунији приказ репродукција Лубардиних дела). На многим мотивима и појединачним сликама уметник ради више година. Да поједини радови потпис добијају накнадно доказује попис слика који је Лубарда предао САНУ (АСАНУ инв. бр. 10110). Уметник основне информације о слици *Усамљени јахач* из 1969. допуњује примедбом: „Овде је био потпис обележен кредом у моменту фотографисања и нестало – потписана током изложбе ћир. Лубарда”.

<sup>35</sup> Лубарда је мотив крилатог коња дефинисао као симбол снаге „која хоће крила да би полетела” (Јазивић 1964).

<sup>36</sup> Оновремена дневна штампа показује да је излагање овог дела уздрмало југословенску јавност. Чланак загребачког *Вјесника* Лубардин потез означава као акт самољубља (МАЛЕКОВИЋ 1971), а о њему се расправљало и на састанку актива Савеза комуниста културних институција Цетиња (Ђоновић 1972).

<sup>37</sup> Реч *уметник* подвукао је сам сликар.

Нацрт за писмо које уметникова супруга адресира на уредника *Полиџике* даје увид у уметничко виђење друштвене ситуације (ЛПЛ ВЛ инв. бр. 305). Оно не бележи датум и непознато нам је да ли је послато, извесно је само да је написано након уметникове смрти. Тема писма је управо уметников доживљај појаве национализма „који су се распалили у нашој земљи по разним странама”. Вера Лубарда пише: „Петар је патио много, што се у оном делу земље где се он родио, почео јављати такав Црногорски национализам, који је наносио ударце не само њему него и оном наслеђеном уверењу, да је тај део, та Црна Гора, колевка слободе за све народе којима је историјски досуђено да се на тој територији рађају и живе. Страшно је био потресен извесним поступцима према њему, али његов страх је био већи. То је био страх од братоубилачког сукоба, чију је сенку већ видео, и који је у блиској прошлости погодио и његову породицу, као и многе у нашој земљи”.

### ЗАКЉУЧАК

Слика *У цара Трајана козје уши* једно је од Лубардиних последњих дела.<sup>38</sup> Термин *post quem* за настанак дела је јул 1972. године, када настају стихови Вере Лубарда.<sup>39</sup> Она представља најизразитији ликовни резултат уметничког незадовољства друштвеном стварношћу из које црпи инспирацију. Путем илустрације народне приче Лубарда даје коментар једног одређеног историјско-друштвеног тренутка, али симболизмом гради ванвременску слику. *У цара Трајана козје уши* је ода уметности исписана језиком две уметничке гране које је уметник највише волео, сликарства и поезије. Овим делом Лубарда најочигледније ствара оно што је он сам дефинисао као „слику која се чита”, која ангажује посматрачеву знатижељу, знање и искуство (ANONIM 1962; Станић 1967: 5). Персонификација Уметности, која има функцију весника истине, постављена је насупрот персонификације Власти, чији је антонимни карактер потврђен песмом. Лубарда компарацијом одсликава природу режима који му је доделио улогу „државног сликара”. Управо због поимања Лубарде као режимског уметника ово дело има изузетно лични, аутобиографски карактер. Пастир на слици је Лубарда лично, фигура представља један вид аутопортрета. *У цара Трајана козје уши* отеловљује Лубардине теорије о природи и сврси уметности и испуњава задатак који је сликар поставио пред своју уметност – да не буде сервилна и верно одражава стварност.

### ИЗВОРИ

АСАНУ – Архива Галерије Српске академије наука и уметности  
 КЛ ЛПЛ – Архива Куће легата, Легат Петра Лубарде, фонд Петар Лубарда  
 КЛ ЛПЛ ВЛ – Архива Куће легата, Легат Петра Лубарде, фонд Вера Лубарда

<sup>38</sup> Године 1973. уметник ради на композицији *Први српски усџанак* за Народну библиотеку Србије за коју настаје око 100 припремних студија (Јованов и др. 2017: 67).

<sup>39</sup> Слика се не налази на списковима дела у власништву Петра и Вере Лубарда које је уметник својеручно пописао и приложио АСАНУ. Документи имају инв. бр. 10110 („Списак слика које се налазе код мене, Петар Лубарда, Иличићева бр. 1, Београд”) и инв. бр. 10111 („Списак слика које су власништво Вере Лубарда-Протић”). Оба документа носе датум 20. април 1972. године.

#### Архива Куће легата

- ЛПЛ БЕЗ ИНВ. БР.: ЛУБАРДА, Петар, скица *Помѿеанска ѿасѿјорала*. Београд: Архива Куће легата у Београду, блок са пет скица без инв. броја.
- ЛПЛ БЕЗ ИНВ. БР.: ЛУБАРДА, Петар, студија за фигуру јарца. Београд: Архива Куће легата у Београду, блок са пет скица без инв. броја.
- ЛПЛ ВЛ ИНВ. БР. 52: ЛУБАРДА, Вера, *Балада о цару Трајану* (свеска са поезијом Vere Лубарда). Ђердап: Архива Куће легата у Београду, ЛПЛ ВЛ инв. бр. 52.
- ЛПЛ ИНВ. БР. 56: ЛУБАРДА, Петар, коверта са два писма: „Удружењу ликовних умјетника Црне Горе Титоград”, 3. 05. 1970, и „Умјетничкој галерији, одбору за организовање изложбе Послијератна црногорска умјетност Цетиње”, без датума. Београд: Архива Куће легата у Београду, ЛПЛ инв. бр. 56.
- ЛПЛ ВЛ ИНВ. БР. 305: ЛУБАРДА, Вера, „Поштовани друже уредниче” (писмо адресирано на уредника *Политике*), без датума. Београд: Архива Куће легата у Београду, ЛПЛ ВЛ инв. бр. 305.
- ЛПЛ ИНВ. БР. 406: ЛУБАРДА, Петар, писмо упућено Умјетничкој галерији Црне Горе, организатору и одбору изложбе „Послијератна црногорска ликовна умјетност”, 28. 09. 1969. Београд: Архива Куће легата у Београду, ЛПЛ инв. бр. 406.
- ЛПЛ ИНВ. БР. 484: ЛУБАРДА, Петар, забелешка на тему рушења Његошеве капеле, без датума. Београд: Архива Куће легата у Београду, ЛПЛ инв. бр. 484.
- ЛПЛ ИНВ. БР. 694: STELE, France, „Poštovani druže” (Савезна комисија за културне везе са иностранством обавештава Лубарду да је укључен у излагаче на „L’Art en Yougoslavie de la Préhistoire à nos jours”), 25. 12. 1970. Београд: Архива Куће легата у Београду, ЛПЛ инв. бр. 694.
- ЛПЛ ИНВ. БР. 704: МИЈАНОВИЋ, Milutin, „Uvaženi druže Lubarda” (управа „Музеји Цетиње” позива Лубарду да изрази своје мишљење о Мештровићевом пројекту за Ловћен), 28. 12. 1965. Београд: Архива Куће легата у Београду, ЛПЛ инв. бр. 704.
- ЛПЛ ИНВ. БР. 752–759: Фотографије Мештровићевог пројекта за Ловћен. Београд: Архива Куће легата у Београду, ЛПЛ инв. бр. 752–759.

#### Архива Галерије САНУ у Београду

- АСАНУ ИНВ. БР. 5145/95 : Фотографија уметника у атељеу, 1969. година. Београд: Архива Галерије САНУ у Београду, инв. бр. 5145/95.
- АСАНУ ИНВ. БР. 6021: ЛУБАРДА, Петар, „Драги друже Јеврићу” (писмо Србиславу Јеврићу), 5. 11. 1953. Сао Паоло: Архив САНУ у Београду, Легат Олге Јеврић САНУ у Београду, инв. бр. 6021.
- АСАНУ ИНВ. БР. 10110: ЛУБАРДА, Петар, *Сјисак слика које се налазе код мене, Пејшар Лубарда, Иличићева бр. 1, Београд*, 20. април 1972. године. Београд: Архива Галерије САНУ у Београду, инв. бр. 10110.
- АСАНУ ИНВ. БР. 10111: ЛУБАРДА, Петар, *Сјисак слика које су власништво Vere Лубарда-Пројић*, 20. април 1972. године. Београд: Архива Галерије САНУ у Београду, инв. бр. 10111.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

#### Електронски извори

- АНОНИМ (В. Ђ.). „Likovna umjetnost je jedna drama – Petar Lubarda o svom radu i preokupacijama.” *Vjesnik* 16. 12. 1962. <[http://www.citajteo.rs/slika.php?id\\_zapisa=231&tip=HM&deo=1](http://www.citajteo.rs/slika.php?id_zapisa=231&tip=HM&deo=1)> 11. 12. 2016.
- АНОНИМ (Д. А.). „Један тренутак са...” *НИН* бр. 10 (АНОНИМ (Д. А.). „Један тренутак са...” *НИН* бр. 10) (13. 05. 1951). <[http://www.citajteo.rs/slika.php?id\\_zapisa=270&tip=HM&deo=1](http://www.citajteo.rs/slika.php?id_zapisa=270&tip=HM&deo=1)> 11. 12. 2016.
- АНОНИМ (Р. К.). „Лубарда илуструје Бранкове стихове.” *Дневник* (АНОНИМ (Р. К.). „Lubarda ilustruje Brankove stihove.” *Dnevnik*) 19. 08. 1973. <[http://www.citajteo.rs/slika.php?id\\_zapisa=406&tip=HM&deo=1](http://www.citajteo.rs/slika.php?id_zapisa=406&tip=HM&deo=1)> 11. 12. 2016.
- ВУЈАНОВИЋ, Dragutin. „Petar Lubarda Telegram predstavlja личности.” *Telegram* 24. 02. 1961. <[http://www.citajteo.rs/slika.php?id\\_zapisa=167&tip=HM&deo=1](http://www.citajteo.rs/slika.php?id_zapisa=167&tip=HM&deo=1)> 11. 12. 2016.
- ВУКОВИЋ, Slobodan. „Uzor u umetnosti je tendencija ili nemoć.” *Indeks* 08. 05. 1965. <[http://www.citajteo.rs/slika.php?id\\_zapisa=268&tip=HM&deo=1](http://www.citajteo.rs/slika.php?id_zapisa=268&tip=HM&deo=1)> 11. 12. 2016.

- ВУКОВИЋ, Слободан. „Умјетност је магија.” *Побједа* (VUKOVIĆ, Slobodan. „Umjetnost je magija.” *Pobjeda*) 30. 12. 1965. <[http://www.citajteo.rs/slika.php?id\\_zapisa=275&tip=HM&deo=1](http://www.citajteo.rs/slika.php?id_zapisa=275&tip=HM&deo=1) > 11. 12. 2016.
- ЂОНОВИЋ, П. „Сепаратизам родио епигоне.” *Борба* (ЂОНОВИЋ, П. „Separatizam rodio epigone.” *Borba*) 19. 01. 1972. <[http://www.citajteo.rs/odrednica\\_publicacije.php?strana=prethodna](http://www.citajteo.rs/odrednica_publicacije.php?strana=prethodna) > 11. 12. 2016.
- МАЛЕКОВИЋ, Владимир. „Lamentacija Lubarde.” *Vjesnik* 27. 03. 1971. <[http://www.citajteo.rs/slika.php?id\\_zapisa=386&tip=HM&deo=1](http://www.citajteo.rs/slika.php?id_zapisa=386&tip=HM&deo=1) > 11. 12. 2016.

## Библиографија

- ALCIATO, Andrea. *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di Mino Gabriele. Milano: Gli Adelphi, 2009.
- АНОНИМ (Д. С.). „1001 ноћ на платну.” *Вечерње новостии* 3. новембар 1971: 8.
- БИХАЉИ-МЕРИН, Ото. *Лубарда Косовски бој, у свечаној сали Извршног већа НР Србије*. Београд: Часопис „Југославија” (ВИНАЈИ-МЕРИН, Ото. *Lubarda Kosovski boj, u svečanoj sali Izvršnog veća NR Srbije*. Београд: Časopis „Jugoslavija”), 1956.
- БИХАЉИ-МЕРИН, Ото. *Сусрети са мојим временом*. Београд: Просвета (ВИНАЈИ-МЕРИН, Ото. *Susreti sa mojim vremenom*). Београд: Prosveta, 1957.
- БОШЊАК, Sreto. *Lubarda*, katalog izložbe. Београд: Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, 1971.
- БРАЈОВИЋ, Алекса. „Машта је организована мисао.” *НИН* 22. јануар 1961 (БРАЈОВИЋ, Aleksa. „Mašta je organizovana misao.” *NIN* 22. januar 1961): 8.
- ВУКСАН, Бодин. *Хуманистичке основе амблематске лијтературе: (XVI–XVII век)*. Београд: Пер Аспера (VUKSAN, Bodin. *Humanističke osnove amblematske literature: (XVI–XVII vek)*. Београд: Per Aspera), 2009.
- DE FRANCISCIS, Alfonso. *La pittura Pompeiana*. Sadea/Sansoni (ed.). Firenze, 1965.
- DENEGRI, Ješa. *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*. Београд: Orion art, 2013a.
- DENEGRI, Ješa. *Srpska umetnost 1950–2000. Šezdesete*. Београд: Orion art, 2013b.
- DENEGRI, Ješa. „Slika ‘Fantastična zver’ u opusu petra Lubarde.” U: *Lubarda Besta Fantastica*, katalog izložbe. Београд: Klepić kolekcija, 2017, 37–62.
- ЂОРЂЕВИЋ, Nikola. „Izbrojati ono što se ne da izbrojati.” *Vidici* br. 132 (jun 1969): 12.
- ЈАКОВЉЕВИЋ, SPASIĆ i dr., *Neimari Đerdapa*. Београд: Export Press, 1972.
- ЈЕЛУШИЋ, Синиша. „Лубарда и Андрић: Покрет и симбол – тезе за приступ истраживању поетичке паралеле.” U: *Иво Андрић и Петар Лубарда, зборник радова са научног скупа, Херцег Нови, 02 и 03. октобра 2014*. Ур. О. Доклестић. Херцег Нови (ЈЕЛУШИЋ, Siniša. „Lubarda i Andrić: Pokret i simbol – teze za pristup istraživanju poetičke paralele.” U: *Ivo Andrić i Petar Lubarda, zbornik radova sa naučnog skupa, Herceg Novi, 02 i 03. oktobra 2014*. Ур. О. Doklestić. Herceg Novi), 2015, 69–79.
- ЈОВАНОВ, Јасна, Милана Квас, Дина Павић. „Живот и уметност Петра Лубарде.” U: *Лубарда 1907–1974–2017*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Белјанског (JOVANOV, Jasna, Milana Kvas, Dina Pavić. „Život i umetnost Petra Lubarde.” U: *Lubarda 1907–1974–2017*. Нови Сад: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog), 2017, 62–68.
- КАЛАЈЋ, Драгош. „Petar Lubarda – државни сликар.” *Delo* knj. 20, god. 20, br. 4 (1974): 422–428.
- КОВАЧЕВИЋ, Živorad, Vera Lubarda. *Atelje Petra Lubarde*. Београд: Музеј савремене уметности, 1974.
- ЛАЗИЋ, Жика. „Не могу се заљубити у Наташу Ростову.” *Илустрована Политика* 15. децембар 1964 (ЛАЗИЋ, Žika. „Ne mogu se zaljubiti u Natašu Rostovu.” *Ilustrovana Politika* 15. decembar 1964): 20–21.
- LEE, Rensselaer W. “Ut Pictura Poesis, The Humanistic theory of painting.” *The Art Bulletin* Vol. 22, No. 4, Dec. (1940): 197–269 .
- ЉУБИШЋ, Bratislav. *Plava linija trajanja – prolegomena o Penelopinim rukama i Arijadninoj niti srpsko slikarstvo dvadesetog veka*. Београд: Независна изданја – Машић, 1998.
- МАЈУРИ, Amedeo. *La peinture Romaine*. Albert Skira (ed.). Geneve, 1953.
- МАКСИМОВИЋ, Ружица. „Бајка о зеленом коњу.” *Илустрована Политика* 6. јун 1967 (МАКСИМОВИЋ, Ružica. „Baјka o zelenom konju.” *Ilustrovana Politika* 6. jun 1967): 12–14.
- МИЛАНОВИЋ-ПЕШИЋ, Алтић и др. *Лексикон националних паркова Србије – Ђердап*. Београд: Службени гласник (МИЛАНОВИЋ-РЕШИЋ, Алтић i dr. *Leksikon nacionalnih parkova Srbije – Đerdap*. Београд: Službeni glasnik), 2015.
- ПАВИЋ, Дина. „Петар Лубарда и културна политика након 1945. године – једно читање архиве Куће легата.” U: *Лубарда 1907–1974–2017*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Белјанског (PAVIĆ, Dina. „Petar Lubarda



- i kulturna politika nakon 1945. godine – jedno čitanje arhive Kuće legata.” U: *Lubarda 1907–1974–2017*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2017, 48–61.
- РАВИЋ, Дина. „Пutowanje Petra Lubarde u Indiju: uzroci i posledice.” U: *Petar Lubarda (1907–1974). Zbornik radova naučnog skupa posvećenog Lubardi, Novi Sad, 19. oktobar 2017*. Ur. J. Jovanov. Novi Sad: Kuća Legata – Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2017, 116–126.
- ПАВЛОВИЋ, Доброслав Ст. „Остаци Трајановог моста на Дунаву.” *Саопшћења* (PAVLOVIĆ, Dobroslav St. „Ostaci Trajanovog mosta na Dunavu.” *Saopštenja*) X (1970): 5–10.
- РАНИЋ SUREP, Milorad (ur.). *Srpske narodne pripovetke. Antologija jugoslovenske književnosti*. Beograd: Nolit, 1957.
- РАУНОВИЋ, Marinko. *Đerdap i Timočka krajina*. Zagreb: Binoza, 1970.
- РЕРОВИЋ, Olga. *Petar Lubarda 1907–2007, 100 godina od rođenja*. Podgorica: Galerija Todorović, 2004.
- РЕТРАНОВИЋ, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Knj. III. Beograd: Nolit, 1988.
- ПЕТРОВИЋ, Петар. „Нова Трајанова табла у Ђердапу.” *Сџаринар* (PETROVIĆ, Petar. „Nova Trajanova tabla u Đerdapu.” *Starinar*) XXI (1974).
- ПОПОВИЋ, Љиљана. *Тринаести Октобарски салон ликовних и примењених уметности Србије*. Beograd: Школа за индустријско обликовање (POPOVIĆ, Ljiljana. *Trinaesti Oktobarski salon likovnih i primenjenih umetnosti Srbije*. Beograd: Škola za industrijsko oblikovanje), 1972.
- ПРОТИЋ, Miodrag B. *Savremenici, likovne kritike i eseji*. Beograd: Nolit, 1955.
- ПРОТИЋ, Миодраг Б. *Српско сликарство XX века*. Књ. 2. Beograd: Нолит (PROTIĆ, Miodrag B. *Srpsko slikarstvo XX veka*. Knj. 2. Beograd: Nolit), 1970.
- САМАРЦИЈА, Ксенија. „Атеље Петра Лубарде Легат Петра Лубарде.” У: *Кућа легаџа / Легаџи Пеџра Лубарде*. Beograd: Кућа легата (SAMARDŽIJA, Ksenija. „Atelje Petra Lubarde Legat Petra Lubarde.” U: *Kuća legata / Legat Petra Lubarde*. Beograd: Kuća legata), 2014, 4–10.
- СРЕЈОВИЋ, Драгослав. *Леџенски Вир – Нова праисторијска култура у Подунављу*. Beograd: Српска књижевна задруга (SREJOVIĆ, Dragoslav. *Lepenski Vir – Nova praistorijska kultura u Podunavlju*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1969.
- СТАНИЋ, Стеван. „Монолог са Лубардом.” *Борба* 30. април 1967 (STANIĆ, Stevan. „Monolog sa Lubardom.” *Borba* 30. april 1967): 5.
- СТЕФАНОВИЋ, В. „Уметност – витална потреба народа.” *Политика* 19. мај 1967 (STEFANOVIĆ, V. „Umetnost – vitalna potreba naroda.” *Politika* 19. maj 1967): 11.
- СТЕФАНОВИЋ, Момчило. „Изложба Лубарде, Милосављевића и Аралице.” U: *Studije, ogledi, kritike*. Prir. Radmila Matić Panić i Ješa Denegri. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1988: 135–139.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Гуслар као симболична фигура српског националног певача.” *Зборник радова Народног музеја – историја уметности* (TIMOTIJEVIĆ, Miroslav. „Guslar kao simbolična figura srpskog nacionalnog pevača.” *Zbornik radova Narodnog muzeja – istorija umetnosti*) XVII/2 (2004): 253–285.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. „Бељеке о сликарству Петра Лубарде.” *Дело* knj. 12, god. 20, br. 4 (1974): 407–420.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. *Пеџар Лубарда*. Beograd: Просвета (TRIFUNOVIĆ, Lazar. *Petar Lubarda*. Beograd: Prosveta), 1964.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар (ур.). *Уметности, часопис за ликовну уметност и критику* бр. 27–28 (TRIFUNOVIĆ, Lazar (ur.). *Umetnost, časopis za likovnu umetnost i kritiku* br. 27–28) (1989).
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. *Studije, ogledi, kritike* 3. Prir. Dragan Bulatović. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990.
- ТРНАВСКИ, Вук. „Лубарда у једном сусрету.” *Политика* 10. јун 1969 (TRNAVSKI, Vuk. „Lubarda u jednom susretu.” *Politika* 10. jun 1969): 7.
- ЋЕЛИЋ, Stojan. „Бељеке поводом изложби у галерији Културни центар и галерији SANU.” *Уметност, часопис за ликовну уметност и критику* бр. 18–19 (април–септембар 1969): 75–76.
- ЋУКОВИЋ, Петар. „Апогеј у умијетности Петра Лубарде.” *Art Centrala* br. 1 (februar 2009): 2–17.
- ЋУКОВИЋ, Петар. „Лубарда у контексту културних политика 1950-их.” U: *Lubarda Besta Fantastica*, katalog izložbe. Beograd: Klepić kolekcija, 2017, 7–33.
- ЧАНАК-МЕДИЋ, Милка. „Пројекат за спасавање Лепенског Вира.” *Саопшћења* (ЋАНАК-МЕДИЋ, Milka. „Projekat za spasavanje Lepenskog Vira.” *Saopštenja*) VIII (1969): 7–12.

Jovana R. Pikulić

*THE GOAT'S EARS OF EMPEROR TRAJAN* BY PETAR LUBARDA  
AS "A PAINTING BEING READ"

Summary

A firm bond between painting and literature is expressed in the work of Petar Lubarda, primarily by artistic themes, as well as by the art grammar itself. In his consideration of the relationship between the arts, the artist gave a blatant primacy to the poetry over fine arts, claiming that "the painter is not a painter if he is not a poet". The painting *U cara Trajana kozje uši* (The Goat's Ears of Emperor Trajan) from 1972 is a representative example of the artist's fusion of artistic and poetic work. The source of inspiration is a folk narrative The Goat's Ears of Emperor Trojan, recorded and published by Vuk Stefanović Karadžić in 1853 within the anthology of the Serbian folk tales. Symbolism, the folk tradition inspired theme, and the motive of conflict that this painting exudes are reminiscent of Lubarda's works of the early 1950s. The main differences are a new technique and a different approach to its forming. The artist used nitrocellulose lacquer on a fibreboard base, a technique that he adopted in 1963. The conflict is not expressed by the proximity of figures, but by their emphasized distantness which has a purpose to ease the comparison between the two symbols and their semantic meanings. We comprehend the meaning of the two key figures, the imperial potrait and the shepherd, by the reciprocal interpretation of the figures and the illustrated text. One of them is an unequivocal embodiment of the *Authority*, the other represents the *Genius of Art*. Naming the Emperor *Trajan* instead of *Trojan*, which is the name derived from the folk tradition and established in literature, is probably intentional. It is most likely an allusion to the area of Đerdap which, in those years, was in the focus of interest of the Yugoslav general public due to the construction of the hydroelectric power plant Đerdap 1. The painting reflects one particular historical and social moment and it represents an artistic record and commentary of the social state of affairs in the country in 1972.

Keywords: Petar Lubarda, *ut pictura poesis*, modern painting, socially engaged art, folk narrative, Yugoslavia.

---

\* Уредништво је примило рад 10. VI 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.

ДИЈАНА Љ. МЕТЛИЋ  
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности\*  
Оригинални научни рад / Original scientific paper

## Волети *Разлике*: савремене стваралачке праксе новосадске уметничке сцене\*\*

**САЖЕТАК:** У овом раду анализираћу савремене уметничке праксе у оквиру пројекта *Разлике* који је 2005. године покренуо уметник и професор на Академији уметности у Новом Саду Горан Деспотовски. Позивајући се на идејни концепт италијанског ствараоца Микеланђела Пистолета дефинисаног у текстовима *Progetto Arte* (1994) и *Love Differences* (2002), пројекат *Разлике* настао је с циљем превазилажења академских подела ликовних дисциплина и прекорачења класичних медија, како би се отворио нови простор интердисциплинарних и експерименталних акција за учеснике овог пројекта. Истичући мултикултуралност Војводине у први план, уметнички радови настали у току протеклих дванаест година сведочанство су о спремности младих уметника да промишљају и истражују социјалне, економске, културне и политичке вредности разлика. Кроз низ интерактивних дела, инсталација, видео-радова и перформанса, они су покренули значајна питања о месту културе у друштву и важности уметности у елиминисању дистанци, као и истицању разлика. Овај текст понудиће критички осврт на досадашњи ток пројекта *Разлике* и указати на могуће путеве његовог развоја у будућности.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** *Разлике*, Нови Сад, мултикултуралност, транснационалност, релациона естетика, савремене уметничке праксе, партиципативна уметност.

### ОД ПОНИШТАВАЊА ДО ОЧУВАЊА РАЗЛИКА

Италијански уметник Микеланђело Пистолето (Michelangelo Pistoletto) 1994. године написао је манифест *Уметнички пројекат* (*Progetto Arte*) у коме је покушао да одреди место уметника у новом светском поретку и укаже на значај који уметност има у успостављању (нарушених) веза између различитих облика људског деловања. Том

---

\* dijana.metlic@uns.ac.rs

\*\* Овај рад настао је као резултат истраживања у оквиру пројекта *Културолошки идентитет и уметничкој продукцији Академије уметности Универзитета у Новом Саду – архивирање и аналистичко предствљање зраће и традиције*, пројекат број: 142-451-2488/2017-01, АПВ, Покрајински секретаријат за високо образовање и научноистраживачку делатност.

приликом он је нагласио да је упркос рапидном техничком и технолошком напредовању у XX веку дошло до нагле социјалне и егзистенцијалне деградације значајног дела човечанства, а да су се људи, без обзира на новоуспостављене комуникацијске везе, удаљили, уместо да буду међусобно ближи (Pistoletto 1994). Показујући да је свестан нове улоге коју би уметник требало да заузме у XXI веку, Пистолето је засновао пројекат на идеји о уметности као најосетљивијем и најкомплетнијем изразу људских мисли, истичући да је наступио тренутак да уметници преузму одговорност у успостављању конекција између људских делатности, од економије до политике, од науке до религије, од образовања до понашања – једном речи, између свих сегмената људског друштва. Он заговара становиште по коме је свет „глобална цивилизација” и дефинише мото „укинути раздаљине и очувати разлике” (Pistoletto 1994). Верујући у богатство човечанства базираног на етничким, религиозним, језичким и културним диверзитетима, Пистолето постулира *Progetto Arte* као „визуелну манифестацију једног могућег принципа – удруживања супротности – примењивог у свим друштвеним контекстима, у идеалном или практичном смислу” (Pistoletto 1994).

Развијајући поменуте идеје, италијански уметник је 2002. године написао манифест *Волејџи разлике (Love Differences)* и посветио га потешкоћама медитеранског региона, у коме се, према његовим речима, огледају многобројни проблеми глобалног друштва. *Волејџи разлике* је покрет који „спаја универзалност уметности са идејом политичке транснационалности фокусирајући своју активност на Медитерану. Разлике између етничких група, религија и култура узрок су трагичног конфликта, с једне стране, док је супремација власти која води ка униформности и брисању разлика произвела драматичну ситуацију, с друге стране” (Pistoletto 2002). У оваквим околностима Пистолето предлаже да се политика и економија инспиришу новим начином размишљања које настаје у креативној лабораторији социјално ангажоване уметности. Ову лабораторију он назива *Cittadellarte*<sup>1</sup> и оснива је како би креативним пројектима интервенисао у сваком сектору цивилног друштва, пробудио одговорност и допринео његовим суштинским трансформацијама. Указујући на тензију која у свету постоји због непотребног инсистирања на униформности, пројекат *Волејџи разлике* не зауставља се на појму толеранције као прихватању онога што је другачије, већ промовише разумевање међу људима, дајући нови смисао хуманости у данашњем глобализованом друштву (Pistoletto 2002).

У поменутом процесу уметност постоји интеракција коју Николас Бурио (Nicholas Bourriaud) 1998. године у књизи *Релациона естетика* одређује као низ интерхуманих релација које данас постају легитимне „уметничке форме” (Burio 2003: 14). Уметничке

<sup>1</sup> *Cittadellarte* је Пистолетова политичка канцеларија основана априла 2002. године. Координисала је пројектом *Волејџи разлике* представљеним на Венецијанском бијеналу 2003, када је уметник добио Награду „Златни лав” за животно дело. Овом приликом он је представио *Волејџи разлике* као уметнички покрет за унутармедитеранску политику. Велики рефлектујући сто у облику медитеранског басена окружен столицама разнородних облика које симболишу појединачне земље што излазе на Средоземно море, постао је заштитни знак Пистолетовог пројекта и место окупљања представника разних институција, културних радника, архитеката, писаца и истраживача који су позивали све људе да отворено разговарају о проблемима с којима се свакодневно суочавају у друштву. Иако су у фокусу пројекта стручњаци и културни посленици, Пистолето никада не заборавља на публику која је од момента покретања идеје *Волејџи разлике* активни учесник пројекта, утичући на његове резултате и домете својим ставовима и својим гласом. Више о пројекту вид.: <<http://www.lovedifference.org/works/tavolo-love-difference/>> 19. 12. 2017.

праксе, према Буриоу, измештају се из приватног простора (атеље, студио) у подручје међусобних људских односа и њиховог друштвеног контекста. Уметник престаје да буде творац коначног дела, а уметност постаје информација која се размењује између публике и ствараоца премештајући се из једног медија у други. С тим у вези, ваљало би скренути пажњу на развојну линију унутар Пистолетовог вишедеценијског уметничког ангажмана: од *Слика на огледалима* (почетак 1960-их) које гледаоца чине интегралним чиниоцем дела јер се његов одраз појављује на рефлектујућој површини, преко *Минус објекта* из 1965–1966. године који су најавили покрет *Arte povera* годину дана касније, употребом тзв. сиромашних материјала и инсистирањем на ангажману публике која оставља траг на артефактима, преко перформанса у Торину када је проносећи кроз град један од својих минус објеката (тзв. *Новинску сферу*) позивао пролазнике и уметнике да му се придруже, с циљем постизања ширег креативног контекста. Током касних седамдесетих у Америци Пистолето је извео низ перформанса у неконвенционалним просторима (ван галерија и музеја) како би на акцију мотивисао публику и већи број креативаца различитог профила. Он је рано схватио да „најдинамичнија уметничка игра за своје покретаче има друштвеност и интеракције као релационе чиниоце” (BURIO 2003: 2), те је уобичајену пасивну позицију посматрача одбацио како би, према Дишановим речима, потврдио да „посматрач доводи дело у контакт са спољним светом, дешифрујући и интерпретирајући његове друге вредности, и тако даје свој допринос стваралачком чину” (Дишан 1978: 23). С тим у вези, публика за Пистолета (п)остаје незаобилазни чинилац у простору активности уметничког дела, утичући на непоновљивост и оригиналност успостављених интеракција.<sup>2</sup>

Својим пројектима Пистолето тежи константној активацији посматрача у стваралачком процесу како би он с временом „прихватио” улогу онога ко има (макар и минималну) моћ да ствара „нове животне могућности”. Заправо би се могло говорити о типу партиципације публике који, према становишту Клер Бишоп (Claire Bishop), анализираному тексту „Viewers as Producers” из 2006. године, у први план ставља друштвену димензију и инкорпорирање различитих социјалних форми из неуметничког поља деловања (едукативне, истраживачке или политичке праксе), у регистар уметности (BISHOP 2006: 10–13). Ауторка инсистира на три функције партиципације – активација, ауторство и заједница – посредством којих дефинише активно учешће публике у реализацији дела и буђење свести о месту које субјекат има у политичкој и друштвеној реалности; говори о дестабилизацији хијерархијског односа на линији стваралац–реципијент указујући на непредвидивост резултата као последице креативне размене; и, коначно, скреће пажњу на колективну сарадњу, као форму друштвеног деловања која треба да поправи дестабилизоване односе унутар заједнице (BISHOP 2006: 12).

Обједињујући велики број институција различитих профила и упућујући на важност појединца у процесу „одговорне друштвене трансформације”, Пистолетов пројекат *Волећи разлике* успоставио је креативну мрежу сарадње између медитеранских

<sup>2</sup> Као један од доказа његовог става да се уметношћу може мењати свест појединаца и указати на његово одговорно деловање у друштву, јесте и глобално уметничко дело из 2012. године под називом *Re-birth day*, током чијег је трајања, између осталог, организован добротворни концерт у Харлему (Њујорк), када је публика давала прилоге за породице оштећене разорним орканом Сенди.

земаља како би овај простор покушао да ослободи непотребних тензија које у њему постоје већ неколико деценија. Супротстављајући се ауторитарним и утилитаристичким снагама које теже стандардизовању међуљудских односа и потчињавању јединке (BUIO 2003: 4), уметник у *Cittadellarte* упорно организује сараднике из различитих области друштвеног живота као (ко)ауторе уметничких пројеката који теже отварању могућности за неке будуће интерхумане релације.

### РАЗЛИКЕ У НОВОМ САДУ: ИЗМЕЂУ ИНСТИТУЦИОНАЛНИХ И АЛТЕРНАТИВНИХ ПРОСТОРА УМЕТНИЧКЕ СЛОБОДЕ

Налазећи подстицај у Пистолетовим покушајима превазилажења конфликтних ситуација и истраживања вредности разлика путем нових уметничких пракси, ново-садски пројекат *Разлике* (сл. 1), ликовног уметника Горана Деспотовског, промишља суштинске карактеристике Војводине чија се мултикултуралност афирмише као њена предност. Тензије настале као резултат политичке и економске кризе у региону бивше Југославије, као и национална и верска нетрпељивост, наслеђе су прошлости које млађе генерације у Србији покушавају да превазиђу, прихватајући различитости и промовишући толеранцију као један од суштинских принципа егзистенције. Уметнички концепти



Сл. 1. *Разлике*, СКЦ Фабрика, Нови Сад

настали у оквиру *Разлика* блиски су италијанском покрету *Arte povera* с краја шездесетих година, прокламујући повратак свакодневним објектима, уношење предмета из природе и личног/интимног окружења у уметност, те окретање перформансу и проширеној скулптури, тј. интерактивној инсталацији како би се изазвала реакција публике. Млади уметници који стасавају у доба транзиције у Србији прихватили су кључне идеје покрета *Arte povera* чији су се одједи посебно осетили у друштвима обележеним дуготрајном кризом.

Започет 2005. године у институционалном окриљу Академије уметности у Новом Саду и први пут презентован у Музеју савремене уметности Војводине, пројекат *Разлике* покушао је да – кроз дијалоге, радионице, креативне садржаје – подстакне развој критичког односа појединаца (уметника и публике) према друштву у коме живи. Пројекат се заснива на својеврсном сједињавању свих уметничких области, на учешћу сва три департмана Академије уметности (Ликовног, Драмског и Музичког), интеракцији студената и професора, одступању од класичних медија (иако их не одбацује у целости) и фаворизовању експерименталних уметничких пракси. Овде се јасно огледа утицај Пистолетовог универзитетског ангажмана током последње деценије XX века, када је као професор скулптуре на Академији лепих уметности у Бечу сарађивао са студентима на развоју програма који би дестабилизовали поделе на уметничке дисциплине и хијерархијски однос између професора и студената у циљу њиховог повезивања, док су студенти могли предлагати и образовне курикулуме. Баш као и Пистолетов *Уметнички пројекат* (1994) који је тежио да обједини креативце из различитих сфера деловања како би учинили порозним границе између уметности и живота посредством манифеста, јавних дебата, трибина и изложби, тако и учесници *Разлика* кроз обиласке локалитета, дискусије и експеримент, покушавају да утичу на еманципацију појединца и предузму акције које се супротстављају преовлађујућој пасивности њених чланова. Деспотовски жели да спроведе у дело идеју о „уметности као месту сусретања”, да завршну изложбу *Разлика* претвори у специфично „поље односа” и да свој пројекат заснује на „материјализму случајних сусрета”, тј. „сусрету који траје” (BURIO 2003: 7). Подстичући уметнике на међусобну сарадњу, као и у сталној тежњи да привуче и активира што већи број посматрача, он поставља интересубјективност у средиште уметничке праксе сопственог пројекта. Попут Пистолета, Деспотовски настоји да подстакне преплитање уметничких форми (визуелне уметности, музике, театра, филма) како би завршну изложбу *Разлика* организовао попут великог колаборативног перформанса који и сам постаје *естетски предмет* за даљу анализу и проучавање (BURIO 2003: 12). Све већа заинтересованост публике, макар и за једнократну интеракцију са изложеним делима, потврда је да *Разлике* заузимају све истакнутије место на савременој уметничкој сцени Војводине, да постају место за дружење у којем се „стичу, мешају и развијају разноврсни облици друштвености” (BURIO 2003: 12).

За време дванаестогодишњег трајања *Разлика* уметници су се упућивали ка напуштеним фабричким постројењима (сл. 2) затвореним у доба транзиције (реализација радионице у „Новкабелу” Нови Сад, 2007. године); посетили су библиотеке (Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2010. године) и археолошке локалитете (Сирмијум, Сремска Митровица, 2016. године); повезали су се с културним манифестацијама (Филмски



Сл. 2. *Разлике* у Новкабелу, Нови Сад, 2007.

фестивал *Cinema City*, 2016. године); изводили акције, перформансе и представљали интерактивне инсталације и видео-радове у „Савременој галерији Зрењанин” (2011), „Галерији Ружић” у Славонском Броду у Хрватској (2013), „Галерији куће Војновић” у Инђији (2016) и Културном центру „Магацин” у Београду (2017). На тај начин они проширују креативни простор деловања и преиспитују учинак акције и домете интеракције у различитим типовима традиционалних и алтернативних културних институција.

Одустајући од музеја које доживљавају као неприступачне и прошлошћу оптерећене просторе, учесници *Разлика* опредељују се за неистражене зоне града, и од 2010. године „освајају” Студентски културни центар „Фабрика”, који својом непретенциозношћу и урбаним духом постаје њихова лабораторија за експеримент, зона слободне комуникације с посетиоцима која охрабрује публику на размену мишљења.<sup>3</sup> Баш као што

<sup>3</sup> Пројекат *Разлике* на почетку је представљао годишњу изложбу радова неколико студената и афирмисаних уметника по позиву. Касније је, с преласком у Студентски културни центар „Фабрика”, концепт промењен



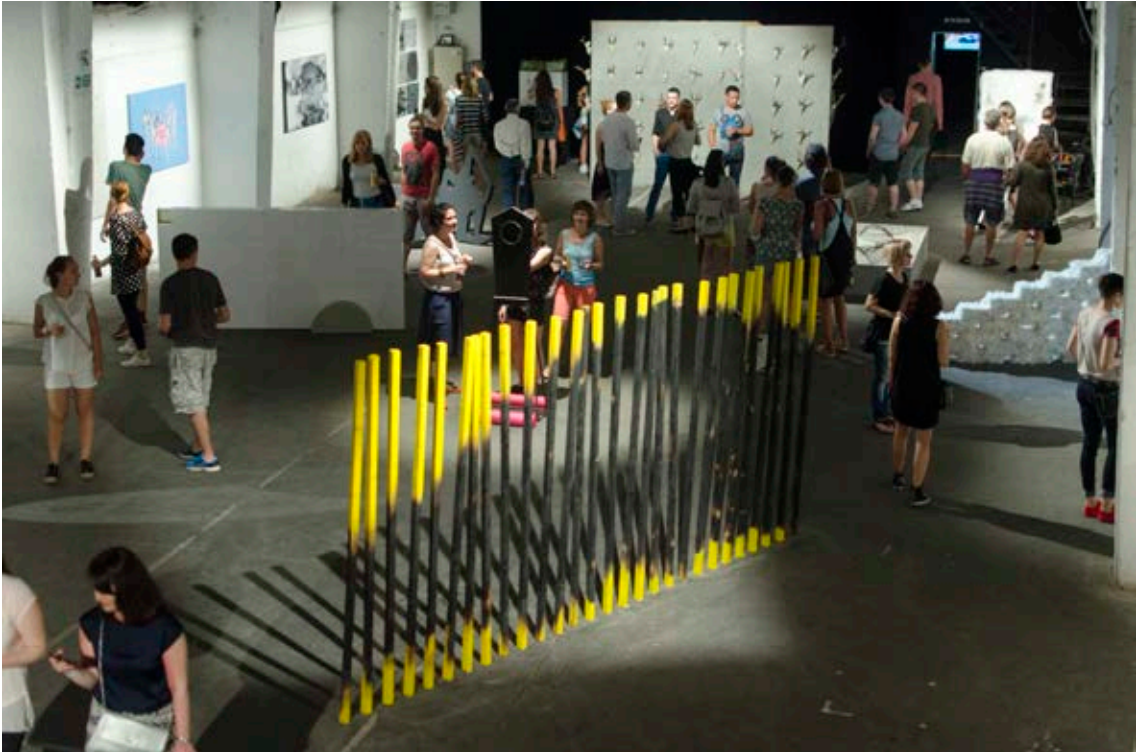
је *Cittadellarte* Пистолето основао у простору напуштене фабрике вуне у родном граду Бијела у Италији 1998. године, тако и Деспотовски организује годишњу изложбу у некадашњој фабрици у Кинеској четврти у Новом Саду, одвајајући студенте од Академије, ослобађајући их притиска ауторитета и институционалних норми, оживљавајући напуштено индустријско постројење које постаје значајно за развој креативности младих људи. У Пистолетовом тексту *Cittadellarte and its "Uffizi"* (2002) исписане су основне тезе његове филозофије на којима почива и вредносни систем *Разлика*: политика – волети разлике; комуникација – ја сам други; образовање – техничко знање и имагинативне праксе; рад – мотивација; религија – елиминисати поделе и сачувати разлике (PISTOLETTO 2002). Иако је и сам свестан да је тешко проценити да ли су циљеви овог пројекта остварени у претходним годинама (ЛОИЊАК 2015: 16), својом истрајношћу Деспотовски потврђује да следи Буриоово становиште по коме „успешно дело увек тежи нечем вишем од пуког постојања у простору; оно се отвара за дијалог, расправу, ону форму интерхуманог споразумевања коју је Марсел Дишан назвао *коэффициентом уметности* и која представља процес који се одвија у времену, дакле, сада и овде” (BURIO 2003: 18).

Многобројне интерактивне реализације у претходној деценији истражују релације између људи и света, мотивишући посматрача да уђе у простор алтернативне друштвености у којем су успостављени критички модели који омогућавају суочавање с технологијом (Ирена Мирковић, *Google Poetry*, 2012), превазилажење страха од система за надзор и контролу кретања (Нина Комел и Душан Брковић, *Засједа*, 2013), непосредно искуство бескоћништва (Ђорђе Ћорић, *Мобилна приватност*, 2015), размишљање о условним слободама (Данијела Тасић, *Разлика*, 2013) и култури која је избрисана с телевизијских екрана (Никола Николић, *Culture is Not Your Friend*, 2014) или потрагу за идеалним местом где је дозвољено сањати (Андреа Борош, *Dream in the Abyss*, 2014). У сваком од ових случајева посматрач учествује у функционисању једног механизма потврђујући свест уметника да му није најважнија „индивидуална еманципација, већ интерхумана комуникација и еманципација релационе димензије нашег постојања” (BURIO 2003: 27). Једна од најрадикалнијих акција је видео-рад Јелене Резач *Комунални ошћад* (2015) који бележи радни дан уметнице одевене као комуналне раднице која, заједно са запосленима у јавном предузећу „Чистоћа”, одржава хигијену на улицама Новог Сада. Ангажујући се у свету, она производи форму која, према Буриоовим речима, свима стоји на располагању (2003: 15).

Имајући у виду оснивање разнородних уметничких удружења у домаћој средини током седамдесетих година XX века (А3, Група 143, Група шест уметника, и др.) која су уметничку акцију претпоставила завршеном уметничком артефакту – преиспитујући границе елитне и популарне културе, настојећи да активирају публику и супротставе

---

и почива на отвореном позиву младим ствараоцима (студентима) и професорима Академије уметности у Новом Саду, који готове радове или *work-in progress* пројекте представљају публици у јуну. Иако траје неколико дана, ова изложба заправо је „активна” један дан, када се у „Фабрици” окупљају сви заинтересовани представници јавности, грађанство и уметници, који у непосредном контакту дискутују о актуелној ситуацији у уметности и „довршавају”, тј. обликују постојећа дела. У тој спонтаној комуникацији долази до оживљавања уметничке сцене која дуже од двадесет година делује са маргина друштвене сфере. Једину досадашњу ретроспективу *Разлике* су имале у Музеју савремене уметности Војводине 2014. године. Више о пројекту *Разлике* вид. на сајту: <<http://kulturoloski-identiteti.uns.ac.rs/umetnicka-produkcija/razlike/>> 22. 12. 2017.

Сл. 3. *Разлике*, СКЦ Фабрика, 2017.

се традиционалном схватању уметности као производње естетских предмета<sup>4</sup> – пројекат *Разлике* несумњиво се темељи у праксама поменутих група, с тим што он тежи да „промовише право на разлике, на другачији сплет референци и толерише мноштво супротстављених стратегија. И баш то подстицање на експеримент даје виталистичку снагу овом пројекту” (MLADENOV 2014: 5).

*Разлике* су годишњи фестивал визуелних уметности који фаворизује нове ликовне медије, а изнад свега просторне, интерактивне и видео-инсталације (сл. 3). Дела су променљивог карактера, одбацују фиксираност у простору и времену, настају *in situ* и често су изграђена од јефтиних материјала (лименке, хлеб, хартија, дрвене кутије, завесе, лутке, тканине, канапи, греде, грање), чиме су концептуално блиска поменутој „сиромашној уметности” чији је један од главних протагониста био Микеланђело Пистолето. У питању су, између осталог, *Ministry of Economics* Бојана Новаковића, инсталација из 2011. састављена од истоветних картонских кутија; *Надзорни орџан* (2012) Дејана Јанкова – скулптура од грања која подсећа на Татљинов *Сјоменик Трећој интернационали*; зидни

<sup>4</sup> О новим уметничким праксама у српској уметности, од седамдесетих година до краја XX века вид.: ŠUKAČIĆ, Miško. *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007; DENEGRI, Ješa. *Srpska umetnost 1950–2000*. Beograd: Orion art, 2013; UNTERKOFER, Ditmar. *Grupa 143*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.

релјеф *Муџанџи* (2012) Александре Обрадовић који се састоји од „хуманизованих” кеса за усисиваче; инсталација Гојка Дутине *Нове лампе за сџапе* (2011) сачињена од жица, делова хоклице и искоришћених аутомобилских гума; рад Николе Мацуре *Шума блиста* (2014) начињен од низа сирових даски које, бар у наслову, упућују на отворену критику неодговорног сечења природних ресурса. У радовима Драгутина Јегдића и Младена Стојановића (*Shearing*, 2015, и *Deformation*, 2016), Дејана Јанкова *Mitem* (2015) или Луне Јовановић *Ода орџанском* (2013) може се уочити забринутост аутора због нарушене биолошке равнотеже, као и окренутост акутним проблемима загађења и рециклаже. С тим у вези, Пистолетов пројекат *Third Paradise* (2003) могао би се изнова сматрати узорним. Термин *paradise* (рај) он доводи у везу са старом персијском речи у значењу „заштићена башта”, а становници Земље су баштовани чија је мисија очување природе.

Најчешће ефемерног карактера, настала с циљем да испровоцирају реакцију публике и пробуде свест о потреби укидања привилегованих позиција у уметности, и шире, друштвеној заједници, уметничка остварења у оквиру пројекта *Разлике* могу оставити утисак хаотичности, али, према речима Луне Радоман, она „одговара управо динамици садашњег тренутка, слободе и фрустрације која из њега [хаоса] произлази, као и нелагоди сусрета с *друџим*, с разликама које захтевају даље формирање” (2017: 12). Краткотрајност манифестације у складу је с брзином живљења, и упућује на важност једновремене колективне акције којом се разоткривају акутни проблеми окружења у коме се живи. Важно је истаћи да се, упркос финансијским потешкоћама и економској кризи која натерује уметнике и организаторе на константно смањење буџета, *Разлике* одржавају сваке године и управо је на ову чињеницу, као на својеврстан подвиг, 2014. године указала Соња Јанков у каталожном тексту „Ануалност као културно-политичка нужност”. Као један од радова изложених те године у оквиру *Разлика* издвојила се просторна инсталација/скулптура Соње Јо *Хвала шџио сџе дали шчансу уметничком делу*, начињена од црне завесе што омеђује простор у који може непомично да се смести један човек. Поменуто остварење представља реакцију младе уметнице на скрајнуту позицију уметности у Србији, као и на „смањење хоризонта културне продукције и капацитета који је остао уметницима на располагању” (Јанков 2014: 14). Оно се може посматрати и као симболички надгробни споменик култури на издисају, подигнут у години када је Октобарски салон добио свој нови (успорени) бијенални ритам.

### РАЗЛИКЕ: ПРОШЛОСТ, САДАШЊОСТ И БУДУЋНОСТ

Дела настала у протеклих десетак година у оквиру пројекта *Разлике* потврђују спремност младих уметника да преиспитују односе интимно/јавно, упусте се у дијалог са значајним делима прошлости, да размишљају о идентитету, породици, образовању, политици, потрошачком друштву. Они преобликују уметност авангарде, неоавангарде, трансавангарде, концептуалне и мултимедијалне уметности. Њихови радови показују жељу да се креативним и смелим поступцима прекораче и/или укину оштре поделе на различите видове ликовних уметности и да се понуди широки дијапазон визуелног изражавања (фото, видео и интерактивна инсталација, интерактивни перформанс, алтернативна графичка инсталација, итд.).

Одређени уметници ступили су у непосредни дијалог с традицијом и успоставили критички однос према њој кроз апропријацију и преобликовање одабраних дела из историје уметности. Вукашин Шоћ се у *Омажу Јозефу Бојсу* (2012) употребом хлеба као неортодоксног скулпторског материјала враћа поступцима признатог немачког ствараоца, док, понављајућим мотивом црног крста реферира на Драгољуба Рашу Тодосијевића. *Мона Лиза* Марије Цветковић из 2013. поставља уметницу у улогу славне Леонардове Ђоконде, уз минималне интервенције помоћу којих је на трагу дишановског хумора. Ауторски дуо Соња Јо и Тони Ковачић реализује видео-анимацију *Реаговање* (2017): на пространом Жерикоовом *Силаву Медуза* налази се велики број миграната из Сирије и Авганистана који траже спас на узбурканом Медитерану, док спикер неутрално анализира слику француског романтичара. Уметници стављају до знања да је страдање недужних универзална историјска епизода која не познаје нацију, религију, пол или боју коже.

Трауматична искуства као последица отуђења, недостатка комуникације међу људима, као и повећане стопе насиља над женама, нашла су се у фокусу многобројних уметника. Психички поремећаји због жеље да се дође до идеалног физичког изгледа који диктирају модна индустрија и медији (велике груди, правилан нос, истакнуте усне) тема је разрађена у низу фотографија *Прејрављени* (2011) Сање Јанковић и Бојана Вукадинова. Јанковићева на сличан начин тематизује телесне девијације у фотографском серијалу *Аномалија* из 2013. године, упућујући на физичке „разлике” као узрок психолошких траума. Видео-рад Ане Видаковић *Треба ми неко* (2011) приказује усамљеност која постаје физички опипљива захваљујући различито колорисаној гази, што се одмотава пред очима посматрача, означавајући патњу уметнице услед недостатка љубави и људског додира.

Експлицитну критику транзиционог друштва у кризи, у коме је проституција у порасту, а психичко и физичко злостављање жена се прећуткује, понудили су радови *Strawberry gashes* (2011) Катарине Стојановић чија склупчана нага девојка има видљиве ране на кожи, као и два перформанса Нуше Ђак *Она* и *Она II*, изведена 2012. и 2013. године. *Она* је посвећена проституткама које су невидљиви (а свеprisутни) чланови друштва, док *Она II* реконструира трауму кроз гласно прочитан текст. У какофонији женских вокала преплићу се болна сећања на силовања, понижавања и злостављања девојчица узраста од шест до петнаест година. Ауторка заузима оштар критички став према окружењу и захтева интервенцију одговорних институција с циљем побољшања положаја „слабијег пола” у друштву.

Тематици расподеле територија, проблему расцепа у региону бивше Југославије, преиспитивању идеолошких матрица, као и неравноправног односа између великих сила и малих држава насталих након балканских сукоба деведесетих година прошлог века, посвећени су радови из 2012. и 2013. године – Нине Комел и Душана Брковића *Условна слобода* и Станислава Дрче и Зорана Радуловића *Бијка за Косово*. Интерактивна просторно-временска инсталација Комелове и Брковића (сл. 4) скреће пажњу на непостојање слободе одлучивања на простору СФРЈ, након чијег су распада појединачне новоустановљене државе добиле јединствене телефонске позивне бројеве. Неискоришћеним бројевима (+383, +384, +388) аутори додељују „будуће” независне државе (Косово,



Сл. 4. Нина Комел и Душан Брковић, *Ја сам као слободан*, 2013.

Војводина, Санџак), указујући на апсурдност тзв. слободног одлучивања у географском простору детерминисаних слобода. У опису инсталације састављене од стола прекривеног заставом бивше Југославије с телефонским апаратима који позивају публику да провере могућност коришћења фиктивних бројева, аутори постављају питање зашто је 1992. године између +381 за Србију и +385 за Хрватску остављен слободан простор, а 2007. Црној Гори додељен број +382, и закључују да је великим силама, по свему судећи, био познат изглед данашњих територија на којима се налазила Југославија (Комел, Брковић 2012: 47). Соња Јанков истакла је да су уметници „у политичком домену реалности открили *јразно местио разлике* која је (...) разлика ради разликовања нечега што је до недавно било део једне нераздвојне целине, знак за јединство” (2013: 8).

Позивајући се на правила игре ризико, Дрча и Радуловић покрећу интерактивни перформанс *Биџка за Косово* (сл. 5) у коме се појављују у улози хоце и православног свештеника, налазећи разлоге за косовски конфликт у политички пренаглашеним етничким и религијским разликама. Посматрајући поменути рад кроз теорију игара као кључ за разумевање глобалног светског поретка, Соња Јанков сматра да *Освоји Косово* превазилази границе регионалне историје уметности (2013: 7). Он се, заправо, може разумети као истраживање логике функционисања великих политичких сила које



Сл. 5. Станислав Дрча и Зоран Радуловић, *Бишка за Косово*, 2014.

константно „подгревају” различитости међу људима искоришћавајући их као „погодан материјал” за будуће ратне сукобе.

Преплитање уметничког и неуметничког деловања као суштинска одлика савремене уметности најјасније се уочава у акцији Соње Радаковић *Соња за МСУВ* (2013). Уметница копира поступак политичких странака и скупља потписе грађана како би „легитимно” заслужила излагачки термин у Музеју савремене уметности Војводине. Уз наглашену дозу ироније, Радаковићева се облачи у одело и излази на улицу да би скупила довољан број потписа за цenzус и добила изложбу у Музеју у коме је претходне године била одбијена (сл. 6). Желећи да јавности скрене пажњу на чињеницу да у домаћој средини политика креира културне програме у институцијама које их „само” реализују, укључујући велики број грађана у реализацију своје акције, Радаковићева је, како Бурио упућује, унела у свет уметности правила понашања која су карактеристична за вануметничке светове (2003: 16), и у уметност увела релације које су засноване на политичким концептима.

Пожељне (прихватљиве) и непожељне (невидљиве) разлике које је подстрекивала држава предмет су истраживања многобројних радова. У том смислу посебно се издваја видео Гордане Каљаловић и Ђорђа Одановића *Како се каже* (2012) у коме се језик

разматра као средство које спаја тј. раздваја људе; *Синергоиши* (2013) Вукашина Шоћа упућује на опасност од „урођених” класификација и скреће пажњу на грубе националне и религиозне поделе; *Зид* (2016) од перја Александре Трајковић симболичка је баријера међу људима, која се уз минималне напоре воље може и мора прекорачити, док Верољуб Наумовић у *Деиндивидуализацији* (2017) позива посетиоце да оставе отисак длана на првобитно белом платну, те да потврде богатство различитости у Војводини које се, услед фобија које индукују медији, свакодневно бришу, водећи ка уједначавању појединца.

Године 2005. при гостовању у Београду и Новом Саду уметник Јанис Кунелис (Jannis Kounellis), истакнути представник покрета *Arte povera*, поручио је младим ствараоцима: „Ваше време је много компликованије и теже од оног у коме сам се ја као млад уметник кретао и развијао. Ипак да сам на вашем месту, размислио бих о једној комплексној стратегији са мало цинизма!” (Трговас 2011: 8). Подстичући слободу уметничког стваралаштва и инсистирајући на експерименту, пројекат *Разлике* је и настао са жељом да подстакне младе генерације на активно промишљање

друштва у коме живе и на заузимање критичког става како према уметничким, тако и према вануметничким феноменима. Пројекат одликују спонтаност и динамичност, концепцијска разуђеност и демократичност у избору и начину презентовања радова. Крећући се из креативног хаоса разнородних стваралачких приступа и позиција, *Разлике* афирмишу индивидуалност и инсистирају на „еманципацији појединца или заједнице од које је политика одустала” (Станковић 2014: 316). У томе лежи велика снага ове креативне лабораторије која и у будућности мора трагати за уметничким стратегијама које ће помагати грађанима да се изборе са свим наметнутим страховима од различитости.



Сл. 6. Соња Радаковић за МСУВ, 2013.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BISHOP, Claire (ed.). "Viewers as Producers." У: *Participation*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.
- BURIO, Nikolas. „Relaciona estetika.” *Košava* br. 42/43 (2003).
- DIŠAN, Marsel. „Povodom *ready-made-a*.” *Polja* br. 234–235 (1978).
- JANKOV, Sonja. „Razlike u trajanju.” У: *Projekat Razlike*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2013.
- JANKOV, Sonja. „Anualnost kao kulturno-politička nužnost.” У: *Projekat Razlike*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2014.
- KOMEL, Nina, Dušan Brković. „Uslovna sloboda (Ja sam kao slobodan).” У: *Projekat Razlike*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2012.
- MLADENOV, Svetlana. „Projekat Razlike – Retrospektiva.” У: *Razlike – retrospektiva*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2014.
- PISTOLETTO, Michelangelo. “Progetto ArteManifesto” (1994). <[http://www.pistoletto.it/eng/testi/the\\_progetto\\_arte\\_manifesto.pdf](http://www.pistoletto.it/eng/testi/the_progetto_arte_manifesto.pdf)> 24. 12. 2017.
- PISTOLETTO, Michelangelo. “Love Differences Manifesto” (2002). <[http://www.pistoletto.it/eng/testi/love\\_differences\\_manifesto.pdf](http://www.pistoletto.it/eng/testi/love_differences_manifesto.pdf)> 24. 12. 2017.
- PISTOLETTO, Michelangelo. “Cittadellarte and Its *Uffizi*” (2002). <[http://www.pistoletto.it/eng/testi/cittadellarte\\_and\\_its\\_uffizi.pdf](http://www.pistoletto.it/eng/testi/cittadellarte_and_its_uffizi.pdf)> 30. 5. 2018.
- PISTOLETTO, Michelangelo. “Third Paradise” (2003). <[http://www.pistoletto.it/eng/testi/the\\_third\\_paradise.pdf](http://www.pistoletto.it/eng/testi/the_third_paradise.pdf)> 30. 5. 2018.
- RADOMAN, Luna. „Haos koji obećava.” У: *Projekat Razlike*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2017.
- СТАНКОВИЋ, Маја. „Партиципативне праксе у српској савременој уметности.” *Култура* бр. 143 (СТАНКОВИЋ, Маја. „Participativne prakse u srpskoj savremenoj umetnosti.” *Kultura* br. 143) (2014).
- TRTOVAC, Selman. „Razlike.” У: *Projekat Razlike*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2011.

Dijana Lj. Metlić

## LOVE DIFFERENCES: CONTEMPORARY ART PRACTICES IN NOVI SAD

## Summary

Established in 2005 at the Academy of Arts in Novi Sad (Serbia), the Differences project was based on the concept of Italian artist Michelangelo Pistoletto defined in his manifestos *Progetto Arte* (1994) and *Love Differences* (2002). Pistoletto called for a unified artistic movement dedicated to socially engaged art that will offer possible answers to major cultural, economic, and financial problems left unresolved, due to the inability of traditional political systems to deal with them. The project Differences initiated by artist Goran Despotovski strives to encourage a free dialogue between audience, students, and professors of the Academy with one supreme aim: to eliminate distances and to praise differences. Since 2005, participants of this annual project have established connections with museums, theatres, factories, libraries, and film festivals in Serbia. They entered a devastated industrial building that became a new space for presentation of performances, installations, videos, and multimedia events. With their experimental artworks they question interrelations between art and society, pointing to the rising problem of strategic investments that reduced the budget for art and devalued the quality of cultural life in Vojvodina. This text aims to analyse Differences project in order to stress its importance for new generations of young artists who learn how to accept differences and stand against all imposed fears of diversities.

Keywords: differences, transnationality, contemporary art practices, participative art, Novi Sad.

---

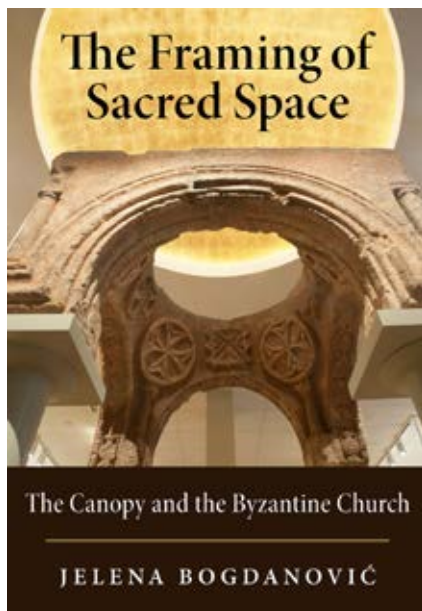
\* Уредништво је примило рад 8. II 2018. и одобрило га за штампу 10. VI 2018.



**ПРИКАЗИ**  
**REVIEWS**



## Jelena Bogdanović, *Framing of Sacred Space: The Canopy and the Byzantine Church*



Bogdanović's monograph on the heretofore-neglected subject the architectural unit aptly described by the term "canopy" sets the focused and scholarly tone from the outset when she defines canopies as special markers of and within sacred space. Her area of expertise is the Eastern Christian world, where she tackles the sweeping geography and chronology of (usually) four-columned, domed or roofed structures set within the Early Christian and Byzantine church. Yet she does not limit herself to the task of identifying these structures, many of which no longer exist in any case. Instead, she looks to describe the various contexts in which canopies were used, the inspiration and multivalent meanings and associations involved, and the formation of the canopy as a physical and conceptual place marker. Extending these, she asserts that the canopy of early Christian basilicas became conceptually streamlined in the Middle Byzantine cross-in-square church plan, itself marked by a large central dome-canopy feature, which emphasized the sacredness of the entirety of the Church and its perception as a New Jerusalem.

Bogdanović aims to join archaeological, textual, visual evidence to reconstruct the uses and importance of canopies, but also to push the study beyond empirical and positivistic approach to infuse it with reception theory regarding canopies as conceptual frames that functioned experientially, facilitating viewers' encounters with holiness. To this end, she begins by introducing the theoretical term "micro-architecture" borrowed from François Bucher as a descriptor of various substructures that were used to highlight and articulate sacred space for viewers. This theoretical or conceptual notion is embraced especially in light of the fact that many objects are called canopies in the primary sources and were reinterpreted in copies as canopies though strictly speaking, they were not, something that speaks largely to the symbolic nature of canopies superseding their appearances. On the other hand, as Chapter One elucidates in a review of terminology that is used in contemporary textual sources to describe objects that are essentially canopies, Bogdanović calls attention to the sheer complexity of the problem. With reference to several maps found at the beginning of the book, and extensive tables found in the appendices, she lists the occurrences of terms that can be associated with the structural object of the canopy that can be found, and even makes ample note of instances where similar terms are used to denote things that are not canopies. Indeed, one of the most often terms used by modern scholars, 'ciborium,' is quite often used to describe a kind of Egyptian bean, while in early theological texts, it signified a tomb/coffin or ark/chest (lidded box, with overt reference to both the ark of the Covenant and Noah's ark). Only since the 6<sup>th</sup> century has 'ciborium' come to include the altar canopy; though earlier churches certainly included this feature, this was only one of many terms used to describe it. Bogdanović masterfully provides the complex linguistic relationships of various words designating architectural features and liturgical furnishings, all the

while emphasizing that the meaning of these can only be fully recognized through in-depth analyses of the larger, textual and inter-textual contexts.

In Chapter Two she reviews the archaeological evidence, numerous and diverse canopies over altars, baptismal fonts, ambos, saints' shrines, icons, etc. and discusses their appearances and materials. It is the largest chapter and provides an analysis of her substantial collection of data, with over 200 examples of canopies supported again by the included maps and by appendices. She begins with an overview of what the evidence reveals about canopies, well noting the fact that there must have been many more which do not survive due to the destruction of materials and mobility of the structures. Ironically, canopies are seldom remarked upon in primary texts because of how prevalent they were, though when described in sources these insightful descriptions are telling, both in terms of the appearances of canopies and in regard to their symbolic importance. The chapter first moves through the uses and locations of canopies, especially the most prominent ones-- those over altars and baptismal fonts--then moves to a discussion of materials and forms, their inscriptions and decoration. The extensiveness of this material suggests that it could have been divided into two chapters and been provided with more in-depth treatment of each of these discussions. Moreover, the nature and scope of the data lends itself to the possibility of a stand-alone corpus, which could greatly add to scholarly resources.

Chapter Three offers an insightful discussion of the human reception and experiential aspects of canopies as "place makers," delving into this theoretical framework through the use of several case studies of canopies. Beginning with the baptismal font in the 3<sup>rd</sup>-century house church from Dura Europos, she also analyzes several canopies in churches in Greece, a canopy now in the Ontario Museum, and the canopies that were in the Hagia Sophia in Constantinople. She explains how these canopies worked to designate and visually set-off sacred places within the church, including framing important liturgical locations and marking devotional spaces for viewers. Chapter Four continues this train of thought, but moves to saints' shrines that were often part of altar installations, as well. The associations between altar, shrine, and tomb were often so complex and so entrenched in the minds of contemporaries as to shift the meaning of individual canopies. This was the case, as she explains, with the silver shrine found within the Church of St. Demetrios in Thessaloniki, where the canopied structure that provided for the veneration of the saint came to be understood as his "house" and also his tomb, even though the relics were not held within it. Interestingly, Bogdanović 'unwraps' the altar canopy to become conceptually related to the altar screen, or *templon*, later known as the *iconostasis*. Indeed, extrapolating from the essential architectural features of the canopy, she extends its form and meaning to include numerous projecting and crowning domes within and atop the church, and finally to the larger central dome of the Middle Byzantine church. In this way, she argues, the smaller, more intimate Middle Byzantine church plan is not a reduced or diminished architectural form when compared to the large basilicas of the Early Byzantine period, or when compared to the height of Byzantine ecclesiastical architecture as epitomized by the Hagia Sophia. Rather, it is reflective of an ideal that realized the canopy as the ultimate frame for the church.

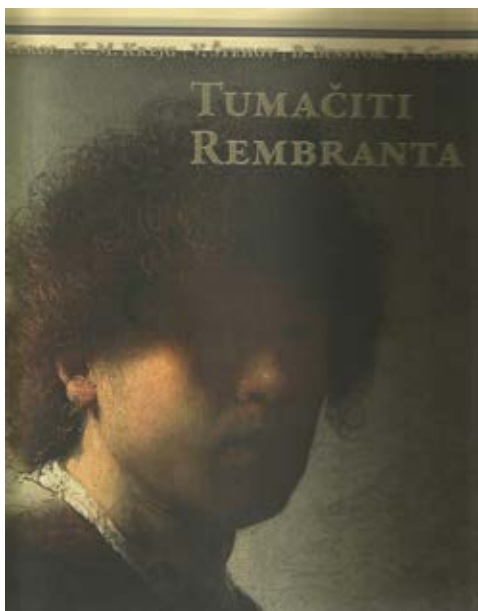
In Chapter Five, Bogdanović reviews the various "networks of meaning" that made the canopy so conceptually important as a marker of sacred space. This rich discussion traces the notion of the church as an earthly heaven or New Jerusalem, its relationship to the various domed structures over the holiest Christian sites: the actual Temple, Anastasis Rotunda, Edicule, and Omphalos in Jerusalem. Thus, with these references in place, canopies became symbolic 'place holders' that corresponded to *loca sancta* in Jerusalem and ultimately corresponded to all other canopies. As she concludes, canopies were therefore both autonomous and specific structures, but also conceptually linked to one another as spatial icons that visually signaled the invisible and eternal.

This thorough and informative study is an important contribution to Byzantine art and architectural historians. The canopy is, as explained in the monograph, an essential feature that has not been given its full credit for its role as a visual and conceptual definer of sacred space. Although the canopy has numerous forms and locations within the church, it nevertheless functioned consistently to make known to viewers the importance of these spaces within churches. The book is beautifully illustrated with color photographs

placed within the text and informative plans, diagrams, maps, and appendices, providing the essential data. Yet it reaches beyond its Byzantine context, and will undoubtedly prove useful for the study of canopies and domes in general, as a foundational source for understanding the use of similar micro-architectural features in framing sacred spaces.

*Katherine Marsengill  
Princeton University, Art and Archaeology, USA  
kmarsengill@gmail.com*

## ***Tumačiti Rembranta, priredio Zoran Gavrić, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje – Izdavačka kuća CID – Podgorica, 2015.***



Истина је да не постоји ниједан преглед репрезентативне историје уметности који заобилази дело великог холандског уметника Рембранта ван Ријна (Rembrandt Harmenzsoon van Rijn, 1606–1669). Говор о Рембранту, заиста, најчешће започиње том карактеризацијом „велики уметник”, што имплицира и дефиницију овог појма и одговор на питање које се тиче критеријума према којима се мери величина једне уметничке личности. Да ли се она мери бројем остварења, или необичношћу стила, или одбацивањем неких унапред задатих иконографских решења или технолошких пракси? Да ли је критеријум број следбеника, популарност тема које обрађује, емотивни доживљај посматрача, или се ради о неком другом квалитету, попут легенди, анегдота, митова о уметнику или његовом делу, или ценама које његова дела постижу на модерном тржишту уметнина? Шта год да је у питању, готово сваки критеријум величине би се могао применити на рецепцију Рембрантовог дела, а да се прича о њему никада не исприча до краја.

Тако је и са првим зборником радова о Рембранту који се појавио у нашој средини, *Tumačiti Rembranta*, приређивача, аутора уводног текста и закључне распра-

ве, историчара и теоретичара уметности, и преводиоца проф. др Зорана Гаврића. Књига је резултат вишегодишњег промишљања основних проблема Рембрантовог дела које је резултирало избором комплексних студија уважених историчара уметности, специјалиста за студије барока, попут Јана Бјалостоцког, Кетрин Скален, Ларса О. Ларсона, Макса Имдала, Маргарет Дојч Керол, Кенета Крејга, Волфганга Штехова, Алојза Ригла, Бенцамина Бинстока, које прожима једна важна идеја – проблем виђења и виђеног, односно светлости као уједињујућег елемента свих Рембрантових дела, без обзира на теме или мотиве које је представљао или медије у којима се изражавао, или пак на животно доба или личне прилике у којима се уметник налазио.

Стилски и значењски слојеви Рембрантовог опуса су, како примећује и проф. Гаврић, током дугог низа година тумачени у различитим терминима и у дискурсима који су нужно методолошки опредељени, и разматрани на темељима потребе да се биографски приступ помири са приступом и дефиницијом феномена барока као једне често тешко одредљиве и темпоралне и физичке, географске, чињенице и „покрета”, или преовлађујућег израза у уметности XVII и XVIII века. Границе барока су биле променљиве, а његови заступници су припадали различитим уметничким праксама негујући и развијајући језик барока на мање или више самосвојне начине, градећи индивидуалне изразе, попут Рембранта. Тако, у свом уводном тексту, проф. Гаврић креће од проблема такозваног „дводелног Рембранта”, одн. тумачења Рембрантовог дела у историји уметности као истинског

представника барока с једне стране, и Рембранта као самосвојне уметничке личности чије дело надилази уметност времена у коме је живео, с друге. Та идеја о „дводелном Рембранту” појавила се осамдесетих година XX века, када је барок изгубио предзнак претеривања, ружноће и религиозним жаром забављеног периода, већ су се у њему проналазили и многи елементи класицизма (којима се, да не останемо дужни Рембранту, одликују и његова остварења).

Текстови који су се нашли у овој књизи за тему имају већином иконографију Рембрантових групних портрета и историјских сцена, са јасним одликама протестантске идеологије. А њихови аутори су се могли бавити и било којим другим темама или мотивима које срећемо у Рембрантовом опусу, истина, јер, заправо, оно што би могло разрешити питање „двострукости” у Рембрантовом случају јесте један – у текстовима понуђен – оквир применљив на сва остварења овог уметника: незаобилазан проблем виђења стварности и њене представе, с једне стране, као „комбинација субјективизма и објективизма” која, према Алојзу Риглу, карактерише барокну уметност. С друге стране, то је употреба светлости, како смо већ навели, као *уједињујућеḡ елементиḡ*, односно оно што имплицира (већином, истина, веома нејасан) холандски појам *houding*.

Тражећи решење темељних појмова којима се може разумети представа светлости у Рембрантовом сликарству, проф. Гаврић нас подсећа на чувену студију о светлости у сликарству Волфганга Шенеа који полази од ренесансне уметничке теорије у којој се јасно истиче подела светлости на *ḡприродну* и *вештачку*, која је резултирала даљим разматрањима, у теорији колико и у пракси, сенки, односа између светлог и тамног, те њиховим тумачењима у локалним, специфичним стилским или националним уметничким изразима. На Рембранта су применљиви појмови које Шене изводи као: *власиḡиḡу свеḡлосḡиḡи шела, извор свеḡлосḡиḡи, свеḡлеḡу свеḡлосḡиḡи* и *освеḡлавајуḡу свеḡлосḡиḡи*; а оне, ове врсте светлости и њихови односи, у различитим капацитетима и у теорији и у пракси, свој врхунац достижу у сликарству XVII века (најчешће схваћене као *ḡприродна свеḡлеḡа свеḡлосḡиḡи* или као *сакрална свеḡлеḡа свеḡлосḡиḡи*). Водећи нас даље кроз веома комплексна ткања теоријских разматрања о барокном осветљењу, проф. Гаврић се обраћа творцу изворног барока Караваџу, чији тенеброзо (употреба светлог и тамног) на специфичан начин претвара централне мотиве, попут инкарната, у *само ошеловање свеḡлосḡиḡи*. Караваџо је, притом, користио колористичке вредности пигмената у којима се светлост „садржи” у мањем или већем обиму, и чиме ти исти пигменти носе ону незаобилазну вредност тактилног доживљаја, као и темпоралности, на које се снажно ослања барокна контрареформацијска естетика. Но, Рембрант као сликар протестантске Холандије, ограничимо се на овај аспект у свом осврту, прихвата темпоралност коју сугерише снажан однос између светлости и сенке, онако како је препознао Волфганг Шене, при чему снажна светлост, она светлећа светлост, представља апсолутни услов појаве ствари и поприма и симболички и формацијски карактер. Такође, иако се напаја на извору ових снажних односа, караваџовског тенеброза, Рембрант се временом приклања оном Леонардовом, и леонардовском, третману дифузне светлости која „на најбољи начин омогућава приказивање ствари, моделовање тела, тако да не разара јединство предмета и не надјачава њихову форму... сама светлост нема тематску улогу, она је у њему у служби приказа стварског садржаја”, како нас подсећа проф. Гаврић. Рецимо и то да је дело у коме се типична Рембрантова светлост сасвим отелотворила јесте чувена *Вечера у Емаусу* из (парадоксално, преломне) 1648. године. Та светлећа светлост, то вештачко осветљење, и тактилна вредност боје су резултат студија, односно сцена које се у Рембрантовим делима углавном одигравају у затвореним просторима; она је имплицирана самом атмосфером типично барокних, вештачких, креираних, сценографски и костимографски грађених атељеских простора, попут позорница, у његовим сликама. Мора се истаћи и то да је тумачење светлости код Рембранта резултат његовог изразитог караваџизма који је у европско сликарство увео сликање *alla prima*, без припремног цртежа. Нећемо погрешити када подсетимо да је Караваџо био северноиталијански ђак, под изразитим утицајем венецијанске сликарске школе у којој је негован посебан однос према светлости и боји као елементима за грађење слике која ће бити на првом месту пријатна за око, али и која не мора нужно да буде резултат дословног подражавања стварности. Тако, функција светло-тамног у којој се, у караваџизму, стапају

природна и сакрална, светлећа, светлост, и у непосредној вези са вредностима боја доводе до склада – до оног италијанског *concinnitas* (склада, хармоније, који порекло води из античке реторике), односно до холандског појма *houding* (ма колико га недоследно користили холандски теоретичари и уметници), до Рембрантове употребе боје, при чему зрачење светлости представља материјалну еманацију самог пигмента (како смо већ апострофирали). Иако се *houding* у XVII веку у Холандији највероватније користио у значењу става (у смислу положаја фигуре, позе), али и става као односа према „нечему”, он је понео значење хармоније и слагања, јер у уметности (сликарства, на пример), уколико у обзир узмемо темпоралност која имплицира наратив, сама поза, или мотив, носи важне топосе и њихова значења. Заправо, један од суштински важних проблема, којим су се бавили уметници од ренесансе надаље, био је да се нагласи *тренутно*, онај „моменат” у покрету, ставу, радњи који је најбрементитији значењима. Али, не само било који тренутак, како истиче Л. О. Ларсон у једној од студија у овој хрестоматији, јер ће, ако је „погрешно изабран дати утисак укочености и безживотности”. А опет, представа тренутка лако упада у конфликт са тежњом да тај тренутак буде безвремен исто колико и да буде животан, да буде веран стварности. У том смислу, тај појам, *houding*, није се могао раздвојити од појмова *gloed* (сјај), *vlakheid* (раван, плошност) и *krachtig* (моћан, величанствен, снажан). Ова четири појма, узета заједно, као предуслови за успешно уметничко остварење, могу јасно чинити изванредну основу на којој почива Рембрантов опус. Још ако се сетимо Каравађовог тенеброза који уводи проток времена кроз темпоралност у односу између светлости и сенке, *houding* добија нови смисао. То је јасно из избора текстова у овој хрестоматији, као и из уводног и закључног текста проф. Гаврића.

Ова богато илустрована књига која је пред нама, поседује још један квалитет који јој увећава значај, јер на маргинама нуди и преглед, свакако преко увида у Рембрантова остварења, читавог дијапазона тема и мотива који су били присутни и популарни у Холандији XVII века, као и – када се у обзир узме дефиниција ликовног језика барокне слике – формирање и развој тог ликовног језика током првих шест деценија XVII века у Холандији. Стога је њена садржина корисна и вредна, упућена надасве публици која у својим професионалним активностима трага за инспирацијом за неке нове дискурсе и методолошке изазове, која тежи да љубав према Рембранту рационализује и заснује на чињеницама о стремљењима једног уметника вредног обожавања.

Анђелина Р. Милосављевић  
Универзитет СИНГИДУНУМ, Факултет за медије и комуникације  
angelina.milosavljevic@fmk.edu.rs



**Миодраг Марковић, Од Темишвара до Хаваја.  
Павел Петровић – заборављени српски сликар. Књига I:  
Историографија, биографија, извори, Филозофски факултет  
у Београду, Институт за историју уметности, Београд 2015.**



Књига *Од Темишвара до Хаваја. Павел Петровић – заборављени српски сликар* Миодрага Марковића има своје одређење у поднаслову који упућује на ауторово настојање да са деветнаестовековног сликара скине вео заборава ради проширивања досадашњих истраживања новим сазнањима. Наиме, сликарев опус је јавности познат само до 1844. године, и обухвата период до његовог одласка у иностранство, након чега у домаћој историографији уметнику није посвећивана довољна пажња. С друге стране пак, сликарев живот након 1844. године био је предмет интересовања иностране јавности, пре свега америчке. Петровићеви боравци у Америци оставили су дубок траг у тадашњем јавном мњењу, што је условило да се његов ликовни опус континуирано прати у локалној штампи.

Марковић је приступио спајању уметничког домаћег и иностраног опуса у јединствену целину на основу средстава масовне комуникације (дигитализована и визуелна архивска грађа, новински чланци), која нису била доступна претходним генерацијама истраживача. На крају језгровитог предговора, аутор књиге истиче да је у фокусу његовог рада Петровићев живот, о чему све-

дочи и поднаслов *Књига I: Историографија, биографија, извори*. Марковић при томе напомиње да је књигу замислио као упориште за будуће издање у којем ће расветлити сликареву уметничку праксу.

У великом уводном поглављу, под насловом *Историографија*, рашчлањују се досадашња историографска истраживања, која су разврстана у две групе извора о уметничком животу и делу. Једну групу чине инострани новински чланци (САД, Перу, Канада, Аустралија, Индија, Хаваји) објављивани током уметничког живота, док у другу групу спадају махом текстови историчара уметности из XX века (Банат, Србија, Мађарска, Румунија).

Марковић брижљиво износи генезу многобројних осврта на Петровићев живот, од првог текста у пештанском *Сербском народном листу* из 1847. године до првог словенског биографског речника Ивана Кукуљевића Сакцинског, *Словник умјетниках јужославенских* из 1858. године, који садржи биографску јединицу о животу Павела Петровића. Значај и утицај Кукуљевићевог *Словника* на потоње меморисање уметника потврђује и понављање података из његовог *Словника* у XXII тому *Биографског лексикона Аустријског царства* из 1870. године. Затим Марковић истиче текстове

осијечког свештеника Лазара Богдановића из 1901. године у *Српском Сиону*, у којима се помињу Петровићеве престоње иконе цркава у Модошу и Великом Семпетру. Наглашава се и вредност Богдановићевих чланака у којима стоји да је Петровић обавио *врстајан њосао*, као и утицај Константина Данила на уметничко црквено сликарство. Аутор књиге наводи преписку пароха Ивана Алексића са знаменитим историчарем културе Иштваном Беркесијем, који је 1910. године објавио рад о темишварским уметницима, и у којој се наводе разлози Петровићевог одласка у иностранство. Беркеси негира тезу да је сликарев одлазак био последица помањкања посла, јер је прави разлог заправо његова *несијална њприрода*, због које је у завичају био познат као *Бели вейар*.

У наставку поглавља *Историографија* наводе се и значајне оцене појединих Петровићевих слика (*Портрет сјарца*, *Портрет Грујиће*) које су дали Вељко Петровић, 1927. године, Станоје Станојевић, 1928. године, и Алекса Ивић, 1930. године. Павел Петровић се помиње и у Тиме-Бекеровом издању *Allgemeines Lexikon* из 1934. године. Надаље, наглашен је и допринос Милана Кашанина, првог школованог историчара уметности који се осврнуо на дело Павела Петровића. Он је то учино у књизи *Два века српског сликарства*, установивши стереотип о сликару као авантуристи.

Марковић помиње и осврте о Петровићу након Другог светског рата: Павла Јефтића, Олге Батавелић, Димитрија Кириловића, Јона Фрунзетија, Миодрага Коларића, Олге Миловановић, Миливоја Николајевића. Особито се истиче писање Катарине Амброзић и Вере Ристић, које су у оквиру својих истраживања Академије ликовних уметности у Бечу откриле да је Петровић током 1834/5. године завршио курс цртања по антици с високим оценама у класи професора Леополда Купелвизера. Миодраг Коларић је 1964. године уврстио Павела Петровића у *Енциклопедију ликовних уметности*, и на тај начин коначно установио његово вредновање у повесници културе. Осим наведених, у овом делу Марковићеве књиге поменути су и разнолики осврти Миодрага Коларића, Николе Кусовца, Миодрага Јовановића, Вере Ристић и Павла Васића током шесте и седме деценије XX века, који умногоме понављају стереотип о Петровићу као стерилном епигону Константина Данила.

Миодраг Марковић нарочито наглашава свеобухватну студију о Павелу Петровићу Лепосаве Шелмић у *Зборнику Мајнице српске за ликовне уметности* из 1981. године. Критичким тумачењем сликаревог дела и живота, ауторка је допринела исправнијем датирању појединих делова сликаревог живота. Уједно је извела и прву стручну валоризацију Петровићевог опуса у склопу линеарног развоја српског сликарства од класицизма до романтизма. Л. Шелмић је утврдила да уметников опус подлеже утицају бечког позноназаренског сликарства, оличеног у прихватању Купелвизерових поука о неговању форме и цртежа. По Марковићу, студија Л. Шелмић је последњи обимнији рад о Павелу Петровићу. Касније је Петровићев опус разматран у бројним прегледима српске уметности (Никола Кусовац, Катарина Амброзић, Миодраг Јовановић...).

У следећем одељку свог уводног поглавља Марковић се осврће на текстове о Петровићу из иностране штампе. Током четири деценије сликареве иностране каријере о њему је писано у калифорнијском часопису *Daily Alta California*, хавајском дневнику *Pacific Commercial Advertiser*, недељницима *Polynesian* и *Hawaiian Gazette*, у листу из Вирџинија Ситија *Territorial Enterprise*, лосанђелеском *Evening Express*-у, јутарњим новинама из Мелбурна, Сиднеја и Синсинатија – *Argus*, *Sydney Morning Herald* и *Cincinnati Enquirer*. Марковић набраја и публикације из Сан Франциска у којима је писано о Петровићу, и истиче први осврт на сликарево дело у америчкој новијој историографији. У делу Хенрија Винфреда Сплитера из 1959. године, посвећеном уметности у Лос Анђелесу до 1900. године, постоје уобичајени подаци о Петровићевом животу, али и поједини који су паушално наведени а доцније некритички преузимани. Сплитер пише да је Петровић стекао углед у Њујорку, а потом се преселио у Сан Франциско, где је као портретиста био уважен. Године 1876. отишао је у Јужну Америку, где је на чилеанској Међународној изложби одликован медаљом. На крају овог осврта наводи се да је боравио и у Аустралији, где је, наводно, убио своју много млађу жену.

У уводном делу другог поглавља своје књиге, под насловом *Животи*, Марковић детаљно реконструише Петровићево детињство и школовање на Академији ликовних уметности у Бечу 1834.

године. Студирање напушта крајем 1836. године, а од наредне користи латинизиран потпис *Petrovits Paul pinxit*, којим обзнањује свој идентитетски аутограф. Аутор књиге се осврће и на сликареву жељидбу и његов прелазак из Темишвара у Модош.

Потпоглавље *Банат и Букурешт* посвећено је догађајима из сликаревих последњих година на домаћем тлу. Посебно се анализира Петровићев портрет влашког кнеза Бибескуа из 1844. године. Преплитање сликаревог живота, као и датованих и недатованих слика, посматра се у светлу широк друштвених и културних збивања, неретко и политичких. Датовање и атрибуирање слика насталих у иностранству настало је на основу типолошке компаративне анализе, коришћења биографских података и архивског материјала.

Следе поглавља: *Прво сирансвовање: Лондон, Индија и Пенџаб; Кина и Калифорнија; Лужна Америка – Чиле и Перу; Лондон и Њујорк; Мојобамба – ојштински повереник и шрвовац шеширима; Повраћај у САД – Њујорк, Денвер и Калифорнија; Од јуџа ка северу – Чиле, Невада, Орегон, Канада; Аустралија – Сиднеј и Мелбурн; Пеши пућ у Америци – Сан Франциско, Њујорк и Синсинаити; Хонолулу – дворски сликар хавајског краља; Последње пућовање и смрт – Калкута, Цохор Бару, Банџок, Каиро, Рим. Испитивање демографије, урбанизма, културе и уметности, друштвеног и економског основа градских целина постају модели потоњих деконструкција места и простора у којима је Петровић боравио – сликарево путовање се на изванстан начин извлачи из сфере случајности, постаје детерминисана траса углавном у економским оквирима.*

Нарочито се истичу бројна Петровићева познанства с локалним елитама, посебно из света политике и привреде. У складу са својом проницљивошћу, и због малог броја школованих сликара, те фасцинацијом европском културом и потребама обогаћене елите да сликом овековечи свој социјални статус, Петровић је портретисао локалне моћнике (махараџа Далип Синг, генерал Џон Литлер...). Након детаљног увида у историјат и експанзију Сан Франциска условљену златном грозницом, Марковић указује на етаблирање Петровића у локалној средини која у њему препознаје бољег сликара од домаћег портретисте Хенрија Инмана. Петровић се пријавио у локалну Народну полицију, и након чланства у масонским редовима (Слободни зидари и Ред чудних другова) изнова потврдио свој друштвени ангажман и трагање за новим изазовима. У нови сукоб са законом долази након оптужбе за извесну проневеру на путу од Сан Франциска ка Хавајима, као и за учешће у неуспелој завери Самјуела Бренана на Хавајима 1851. године. Проблеми са судским органима понављају се током сликаревог живота. Најчешће су то биле судске парнице око неисплаћених слика, или пак спорови око сликаревих неиспуњених обавеза.

Континуирано мењајући земље и градове, и сликајући локалну елиту (портрети Беније Боливар, сестричине Симона Боливар, Каролине Гутијерез де ла Фуенте, ћерке председника Перуа, калифорнијских гувернера Ромуалда Пачека, Пија и Андреаса Пика, градоначелника Лос Анђелеса Прудона Бодрија итд.), Петровић се потврдио као уметник са истанчаним осећањем за приказивање припадника социјалне елите, коме недостатак академски образованих чланова друштва омогућава лагодност у монденским круговима. Осим портрета, уметник је сликао и псе – омиљени мотив у викторијанској епохи. У Вирџинија Ситију, најбогатијем граду Сједињених Држава, локални новинар је с пуно хвале записао утиске о својој посети Петровићевом атељеу: слика дечака и пса сведочи о израженом сентиментализму грађанске класе, уметник парафразира популарне енглеске сликаре епохе и репетира њихов тематски репертоар (Чарлс Бартон Барбер...).

Године 1879. Петровић путује у Аустралију, где је његов портрет сиднејског надбискупа Родера Вона, изложен на великој Међународној изложби у Сиднеју, пожњео велики успех. Након што је ослобођен оптужбе да је убио своју младу жену, сликар је кренуо у Америку и коначно се обрео на Хавајима. Тамо је портретисао краљицу Капиолани и краља Калакаауа, који му је уручио одликовање и изабрао га за дворског сликара, након чега се уметникова слава проширила на три континента. У Индији је Петровић портретисао вицекраља лорда Дафрина (1888), затим и локалне великаше Далеког и Блиског истока (Банџок, Каиро). Свој животни пут је окончао у престоници модерне

Италије, где је израдио портрете, по фотографији, краља Умберта и краљице Маргерите, заокруживши свој продужени grand tour.<sup>1</sup>

На крају књиге Марковић је евидентирао четрдесет и седам портрета Павела Петровића насталих након његовог одласка из домовине, од којих се десетак налази у музејским збиркама и приватним галеријама. Остале је аутор лоцирао и упоредио с фотографијама и портретима насликаних ликова, и тако реконструисао сликарев инострани опус у периоду од 1844. до 1887. године.

На последњој страници књиге Марковић истиче потребу да се нађе мера између недовољно познатог Петровићевог опуса у домовини и његовог значаја у ширим оквирима, како би се његово дело вратило на културну сцену. Одрастао у време ригидне централизације Хабзбуршке монархије, у систему рестаурације старих режима, Петровић је, по Марковићевом казивању, кренуо у потрагу за ширим хоризонтима. У складу с претрајавањем романтичарских идеала и с општим духом времена, уобличен у веку континуираних промена, уметник се отиснуо у велики свет. Тескоба коју је осећао у средњоевропској култури, указује на ескапизам као структуру времена. Попут модерних хероја, Петровић постаје вечити романтичарски путник у нестабилном, променљивом, али и примамљивом хабитусу модерног доба.<sup>2</sup> По Марковићевом мишљењу, усамљени појединац који попут романтичарског хероја непрекидно упада у неприлике (завере, оптужбе за убиство...) има биографију достојну романа Жила Верна или Луја Бусенара. Несталан и нестрпљив, жељан изазова у новим световима, уметник трага за сопством у сталном покрету. Славећи динамизам као основу бивствовања и делање као живо осећање постојања, Петровић истовремено постаје уважени члан локалних средина. Истински живећи у духу парадокса романтизма, између отпора према нормираној средини (напуштање породице и одбијање да плаћа алиментацију првој супрузи), и уваженог друштвеног положаја, овај светски путник је истовремено неукротиви појединац и визуелни хроничар друштвених елита. Марковић својим истраживањем деконструира претпостављену Петровићеву оригиналност, и његова путовања умногоме везује за опстанак на медијском тржишту нових континената.

Цитат којим Марковић завршава књигу указује на још једну карактеристику романтизма: Петровић се из Хонгконга обраћа *браћу Србима* с вером да ће они препознати његово дело. У његовом апелу се разоткрива носталгија као једна од основних структура романтизма. Потрага за новим истовремено је и потрага за недостижним, у замишљеној слици некадашњих сународника.

Коначно, за Милана Кашанина и потоње истраживаче Петровић је *тајанствени светски луталица* чије ће дело заувек остати недокучиво. Марковић мит о тајанственом уметнику преображава у критички наратив који сликара распознаје сходно духу времена, и посредно деконструира уврежено поистовећивање сликара с типском фигуром романтизма – луталицом.

Оставши изван примамљиве тезе о историји уметности као ланцу биографија генија, Марковић је у складу с духовно-културно историјским методом реконструисао историјску личност Павела Петровића у његовом времену. Марковићев поуздани приступ архивској грађи потврђен је минуциозним расветљавањем композитне личности Павела Петровића. Тако приказана биографија светског путника провозира стару двојност погледа на креирање уметничке биографије. Деведесетих година XX века дошло је до оживљавања интересовања за концепт уметничких биографија.<sup>3</sup> У време настајања првих научних биографија с почетка XIX века дошло је до конституисања и првих *антикварских биографија*, које су конституисале опис уметникових живота и попис њихових дела. Марковић је у потпуности успео да прати структуру уобличавања антикварских биографија. Уз његово обећање да ће се у наредној књизи посветити Петровићевом опусу, указујемо на то да књига

<sup>1</sup> Уобичајени grand tour је подразумевао ходочашће по кључним топосима Апенинског полуострва. Више о томе на примеру Петра II Петровића Његоша: S. Brajović, *Његошево veliko putovanje. Meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*, Mediterran Publishing, Novi Sad 2017, 15–75.

<sup>2</sup> R. Cardinal, *Romantic Travel, Rewriting the Self, Histories from the Renaissance to the Present*, ed. by R. Porter, Routledge, London and New York, 1997, 135–155.

<sup>3</sup> K. Hellwig, *Künstlerbiographie und Historiographie*, Kunstchronik 56, 2003, 122–132.

која је пред нама у великој мери расветљава сликареву личност. Следећи корак подразумева прелазак у оквиру стварања естетске биографије и, сходно томе, постављање сликара и његовог дела у историју уметности. Императив модерне науке о потреби *систематизовања материје и расветљавања унутрашњих веза*<sup>4</sup> остаје и део ауторовог обећања чију реализацију ишчекујемо.

Миодраг Марковић је потврдио став раних теоретичара жанра биографије (Јохан Густав Дројзен, Леполд фон Ранке, Вилхелм Дилтај) да је она легитимна грана историографије. На основу архивских извора, и у складу с дејством уметника у историјским и културним кретањима епохе, Марковић је успео да конституише биографију у складу с поставком о историји уметности с именом. Уметник је дефинисан као личност која делује у процесу историјске закономерности. Надишавши евентуални расцеп између биографије и деперсонализоване историје на основу које је школа *анала* у негативном контексту оценила *биографску илузију* конструисања историјских живота уметника, аутор књиге је изградио чврст наратив и јасан основ за даље расветљавање Петровићевог дела у домаћим и светским оквирима.

*Игор Б. Борозан*  
*Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности*  
*borozan.igor73@gmail.com*

---

<sup>4</sup> Ibid, 123.

## Срђан Марковић, *Катарина Радојловић*, Факултет уметности Универзитета у Нишу, Ниш 2017.



Историчар уметности, професор доктор Срђан Марковић, библиографији наше савремене уметности подарио је до сада бројне студијске и теоријске текстове објављене у различитим стручним публикацијама као и једанаест монографских издања која третирају различита проблемска питања, појаве и појединце. Између осталих, аутор је књига: *Медијала и сликарство Леонида Шејке*, *Ликовни животи Лесковца 1900–1950*, *Грађинијство Лесковца и околоније између два светска рата* (са Александром Кадијевићем), *Децембарска група*, *Невена Теокаровић*, *Милан Минић*, *Светомир Арсић Басара – Скулптура као судбина*, *Павле Ђокић графички дизајнер и сликар...*

Монографија *Катарина Радојловић* о рано преминулој сликарки која је живела и радила у Нишу, једанаеста је објављена књига проф. Марковића.

Издавач књиге је Универзитет у Нишу, Факултет уметности. Рецензенти су професор др. Александар Кадијевић са Филозофског факултета у Београду, професор магистар Ђуро Радоњић и професор магистар Владимир Јанковић са Факултета уметности у Нишу. Монографија има 137 страна, богато је илустрована пре свега

колор-репродукцијама дела из целокупног опуса Катарине Радојловић, као и црно-белим углавном документарним фотографијама. Поред ауторског текста проф. Марковића, монографија садржи и хронологију уметничког живота са пописом изложби, литературу, индекс имена. Дакле, има карактер стручне студије са свом научном апаратуром.

Игра судбине је хтела да Катарина Радојловић (1966–2014) само двадесетак година „хода” стазама уметности, али је и за не тако дуг период створила опус који је упечатљив, вишезначан, оригиналан, ослобођен клишеа, а који је овом књигом добио прво целовито и свеобухватно тумачење.

У анализи и опису стваралаштва Катарине Радојловић, поштујући методолошки принцип хронологије, професор Марковић најпре прати развојни пут уметнице од почетних односно школских дана проведених у Уметничкој школи у Нишу, преко студирања на Факултету примењених уметности до магистрирања на Факултету ликовних уметности у Београду. Алудирајући на шири контекст уметничког одрастања и сазревања, аутор текст обогађује и подацима о нишкој и београдској односно српској сцени тог времена као и детаљима о почетним уметничким интересовањима Катарине Радојловић. Тако сазнајемо да је посебно студирала дела Љубице Цуце Сокић и Николе Гвозденовића, била нарочито заинтересована за поимање слике које су нудили Дибифе, Шагал, Миро, Војо Станић и пре свих Илија Босиљ.

Потом професор Марковић систематски анализира појединачна дела и циклусе Катарине Радојловић редом како су настајали, пратећи их и изложбеном активношћу. Од циклуса *Моје њривајно ѡдземље*, преко *Фризова*, *Маски*, *Кајуџа* до *Месечевих ѡрича*, *Оџиска сенки* и *Сенки снова*, искусан стручњак непогрешиво уочава мене у тематско-мотивском и стилско-формалном погледу тумачећи њихово порекло и значења. Полазећи од визибилног слоја дела, аутор открива појмовни и мисаони контекст, тако да анализа градира од формалне ка структуралној, са готово филозофским освртом на ликовну поетику и са вешто уоченим и изреченим компарацијама пронађеним у другим сферама уметничког изражавања, пре свега позоришту и књижевности. Такође, аутор не заборавља ни период Катарининог десетогодишњег рада у Дечијем културном центру у Нишу, што је било више него драгоценост искуство за разраду њеног опуса. Свесна да је свет у коме смо се затекли пошао странпутицом, Катарина је излаз видеала у примарним емоцијама, у подсвесно-свесним стањима где влада духовна чистота, у ослобађању од наметнутих конвенција – једном речју, била је сигурна да је враћање дечијем добу човечанства једини прави пут и могући излаз. Успела је да пронађе начин како да адекватно визуелно транскрибује свој став и размишљања. Развила је властити ликовни рукопис који почивајући на истраживању примарне, архетипске форме ослобођене цивилизацијске надградње поседује специфичан вид витализма који на први поглед одаје утисак спонтаности, непосредности и готово игре у настајању. Али то је само варка тзв. „првог погледа” иза којег стоји висока ликовна софистицираност.

Посебна драгоценост књиге су и у текст повремено инкорпорирани цитати из личног дневника уметнице. Преко те документарне грађе директно се упознајемо са Катарининим размишљанима, дилемама, идејама. У једном цитату стоји: „Ноћас нисам могла да спавам. Сатима су ми кроз главу пролазиле визије, као у полусну чудесних лутака, скулптура покретних удова, гротескних облика који долазе из дубина душе и доњих светова, са дна бајки.... или даље... знам да се не могу изразити на том правоугаоном парчету подлоге које називају сликом. Потребан ми је простор у који се може ући и изаћи, потребно ми је кретање, можда чак и звук. Ништа ми не преостаје него да кренем са тим још данас или сутра. Материјал за рад и не мора да буде толико ексклузиван, довољан је папир, текстил, дрво, мало метала, лепка, свих могућих ситница, отпадног материјала и на крају мало уљаних боја.”

И заиста је тако и било. Превазилазећи норме класичног поимања слике, цртежа, традиционалних техника, са доста личне уметничке храбрости Катарина Радојловић је следећи властити мисаони и емотивни код створила опус који је један од најаутентичнијих на нишкој ликовној сцени.

Монографија *Катарина Радојловић* Срђана Марковића је не само тумачење и валоризација уметничког стваралаштва већ и непобитно сећање на сликарку и њене хуманистичке поруке. Књига је значајан допринос развоју критичарске мисли и публицистике овог типа у нашој средини.

Милица Ј. Тодоровић  
Галерија савремене ликовне уметности у Нишу  
gslu.milica@gmail.com

**Gerhard Richter, *The Life of Images*,  
Queensland Gallery of Modern Art, Brisbane  
14 October 2017 – 4 February 2018**

For four months beginning in October 2017, Brisbane's Gallery of Modern Art played host to Australia's first ever major exhibition of works by German artist Gerhard Richter, entitled *Gerhard Richter: The Life of Images*. Bringing together more than 90 pieces, this retrospective provides unique insight into the artist's thematic and technical repertoire, revealing both his vast development as an artist, and his diverse sources of inspiration. Through multiple visual mediums, including painting, photography, drawing, sculpture, installation, film, digital printing and tapestry, this is an examination of family history, national history, and the tropes of European art history – as well as the points at which these histories intersect. By demonstrating Gerhard Richter's lifelong interest in the nature of the image and the way that images shape our perception, *The Life of Images* is also a fitting tribute to one of the world's greatest living artists.

The curatorial narrative is set with the very first exhibition space, in which a series of iconic yet stylistically disparate pieces are assembled in something of a tribute to the prevailing themes and techniques that have come to characterise the Richter oeuvre. Attention is immediately drawn to *Ella* (2007), an intimate, photo-based portrait of the artist's daughter, whose ethereal presence is enhanced by Richter's trademark-



Fig. 1. *Ella* (2007), Courtesy of the Queensland Gallery of Modern Art



Fig. 2. *Strip* (2012), Courtesy of the Queensland Gallery of Modern Art



-painted blur. The dynamic between photography and painting is further explored in *Self-Portrait, Three Times* (1990), where multiple, ghost-like images of the seated artist echo across a white gallery space, which is itself punctuated by a series of his abstract paintings. Here Richter places himself between two media that define his artistic practice – photographic reality and painterly abstraction. Between these two pieces, a pair of overpainted photographs – images either taken or found by Richter, and partially covered by abstract smears of paint – introduce a medium that has served as a source of inspiration for the artist since the mid-1980s. As viewers struggle to make out the content of the original photographs, it becomes apparent that their stories will remain unknown and incomplete. These pieces introduce Richter’s interest in the interplay between image and memory, which runs like a red thread through the exhibition. Bringing this introduction to a conclusion is the dazzling (and monumental) *Strip* (2012) – a digitally-generated piece that expands upon a detail from the artist’s *Abstract painting* of 1990. Here, aided by contemporary software, Richter divides the original into slices, before multiplying and then stretching them horizontally to create a vibrant series of coloured stripes. In doing so he again produces an unnerving sensation of movement, and a feeling of uncertainty as to the accuracy with which our minds absorb, store and recreate the things we perceive.

In the ensuing exhibition space, a fine selection of the artist’s photo-paintings – works based on images from the media collected during the 1960s and influenced by American Pop Art – combine to further explore the vagaries of memory. Richter’s exploration of Pop Art rarely paid attention to the impulses of glossy consumer culture commonly associated with the movement. Indeed, in 1961 (just two months before construction would begin on the Berlin Wall) he would escape from Dresden by fleeing into West Germany, and it is thus hardly surprising that the iconic images that would dominate Richter’s world view during this time were those arising from the Cold War climate. Rendered here in monochrome and with characteristic blur are *Phantom interceptors* (1964), a depiction of the military aircraft frequently featured in newspaper reports, and *Townscape Paris* (1968), produced from an aerial photograph of the city after it had been obliterated during World War II. Other iconic images in this section, including those of Queen Elizabeth I (1966), or the Giza pyramids (1966), are similarly effaced through the technique of blur, which renders them almost – but not really at all – abstract. Of course, the viewer is always able to immediately recognise the subject, demonstrating the extent to which the endless repetition of these images has infected our collective consciousness.

The most outstanding spaces within the exhibition are those dedicated to the artistic contemplation of family and national history. Born in 1932, Richter has been witness to the pivotal events of modern German history, from World War II and the Holocaust, to the post-War division, the reunification in 1990, and the ongoing reckoning with the country’s traumatic past. Much of Richter’s work understandably explores the question of how individuals are shaped by the history of their nation. The pairing of his *Uncle Rudi* (1965) and *Aunt Marianne* (1965) is an especially powerful rendering of this critical question. In *Uncle Rudi*, Richter paints a young man, smiling and standing proud in German Wehrmacht uniform, who would later be killed in the War. Hanging alongside, *Aunt Marianne* depicts the artist as a baby, seated in the lap of his aunt – a young girl who suffered from mental illness and who, like so many other ill and disabled people, was subjected to the experimentation of Nazi doctors, before ultimately dying of starvation. A seemingly innocent pair of photographs taken



Fig. 3. *Phantom interceptors* (1964), Courtesy of the Queensland Gallery of Modern Art



Fig. 4. *Uncle Rudi* (1965) and *Aunt Marianne* (1965), Courtesy of the Queensland Gallery of Modern Art

transferred these images onto large canvases, Richter would ultimately abandon his attempts at a figurative approach, moving instead into the realm of pure, visceral abstraction by using a large rubber blade to drag and smear dark, predominantly grey paint across the surface of the canvas. This technique, which Richter first turned to in the early 1980s, adds and simultaneously removes layers of paint, once again producing the familiar blurred lines, albeit in a way that is starkly different. Here abstraction functions as a method for contemplating traumatic memories, memories that are impossible to make sense of, as layers of time are added and taken away, and memory becomes a blur of grey, white, red and green.

The importance of the *Birkenau* series is underscored by its quality: though Richter's experimentation in abstraction is present throughout the exhibition, other abstract works such as his paintings behind glass (as seen in *Baghdad*, 2010), or his series of tapestries (based again on *Abstract painting*, 1990) leave less of an impression. Indeed, Richter is at his best when he explores the line between figuration and abstraction.

With a series of works that explore the topoi of European art history, Richter adds a study of professional history (and his position within it) to those of the nation and family. Especially striking are his landscapes, which place him in direct conversation with Caspar David Friedrich, although Richter eschews the plein air practice in favour of his established process of building paintings from photographs.

from Richter's family album serve as the basis for these photo-paintings, in which the artist confronts his personal connection to national tragedy.

Indeed, the trauma of the World War II and the Holocaust is something that Richter has grappled with throughout his career. A 2014 series of four large abstract pieces – collectively entitled *Birkenau* – stand as a testimony to his ongoing attempt to render a moment in history that is otherwise too heinous and traumatic to be adequately captured through the use of available visual language. Richter begins this series with four extremely challenging photographs showing naked women on their way to gas chambers, and piles of corpses which are about to be incinerated in Crematorium V of the Birkenau extermination camp. Having first

Here, in pieces such as *Evening Landscape (with Figure)* (1970) and *Meadowland* (1985), the artist uses his characteristic blurriness to evoke the sense of the sublime that defined the landscape painting of German Romanticism. Other notable works in this series include *Reclining Nude* (1967), where horizontal lines and vivid colours are used in homage to Gustave Courbet; *Emma* (1992), which carefully recalls Marcel Duchamp's iconic *Nude Descending a Staircase* (1912); and *Reader* (1994), a pair of soft-focus paintings depicting his wife, Sabine Moritz, in the intimate act of reading, making clear reference to the domestic scenes of the Dutch masters.



Fig. 5. *Birkenau* series (2014), Courtesy of the Queensland Gallery of Modern Art

Adding an additional dimension to this artistic treatise on history and memory, the exhibition is complemented by a selection of pieces from Richter's vast personal photographic archive. Entitled *Atlas*, this ongoing encyclopaedic project began in 1962, as a chronicle of images of the 20<sup>th</sup> (and later the 21<sup>st</sup>) century. The portion on display, in a long, dark chamber that runs like a spine alongside the exhibition spaces, reveals the original source material of many of the pieces in the exhibition, including the confronting photographs on which the *Birkenau* series is founded. By connecting all the individual rooms in spatial, historic and conceptual terms, *Atlas* functions as a meta-exhibition, providing incomparable insight into the processes underpinning the paintings that are on display.

In its power to move seamlessly from the individual to the collective, from the past to the present, and from the figurative to the abstract, *Gerhard Richter: The Life of Images* is at once intimate, confronting and inspiring. In asking how societies – and indeed, individuals – confront and process difficult histories, and make sense of painful memories, the exhibition makes a timely intervention into the global conversation on the contemporary politics of memory.



Fig. 6. *Reader* (1994), Courtesy of the Queensland Gallery of Modern Art

*Iva S. Glisic*  
*The University of Western Australia, Crawley*  
*iva.glisic@uwa.edu.au*

**Иван Р. Марковић и Милан П. Миловановић,  
На врелу неимарства: архитѣкѣи њородице Татић,  
Хералдички клуб, Београд 2017.**



Монографски каталог стручне изложбе о архитектима породице Татић (са нагласком на делатност најплоднијег међу њима Рајка Татића, 1900–1979), одржане крајем маја и почетком јуна 2017. у Народној банци Србије на Славији, представља значајан допринос истраживању опуса те реномиране уметничке породице, која се после 1918. из Ниша преселила у Београд. Актуелизован исцрпном монографијом историчарке уметности, конзерваторке Саше Михајлов о Рајку Татићу 2013. године, опус Татићевих је овом приликом сагледан и у светлу делатности других неимара из његовог породичног круга (Жарка и Војина Татића).

Претежно базирана на оригиналним експонатима одабраним у богатој и одлично очуваној породичној заоставштини (техничка и писана документација, макете, фотографије, књиге, прибор и др.), изложба и њен монографски каталог додатно обогаћују слику о вишедеценијском стваралачком присуству Татића. Тиме се делотворно увећава и фонд знања о утицају

продуктивних неимарских породица на развојне токове новије српске архитектуре. И то не само на сферу пројектовања и грађења, већ и на ширу културно-научну и едукативну димензију архитектонске струке. Јер у каталогу је обрађено и дело прерано преминулог старијег Рајковог брата Жарка (1894–1931), који се уз пројектовање успешно бавио музеолошким и научноистраживачким радом као медијевиста.

Афирмативно просуђујући опус Татићевих, који је био предуго запостављен у домаћој литератури, аутори предузимају опипљив искорак на историографском пољу. Тежиште придају слојевитом текстуалном наративу изложеном на првих 50 страна, чврсто се држећи хронолошког метода у представљању стваралачких биографија, обогаћеног оригиналним дигресијама, анегдотама, цитатима и карактеризацијским пасажима. Преосталих педесет страна обухвата квалитетно изложен илустративни материјал (фотографије и цртежи), као и списак литературе и изложених експоната.

У фактографско-аналитичком погледу каталог употпуњава претходна тумачења, стварајући основу за још темељитија синтетска вредновања улоге Татићевих у српском градитељству. Из хронолошког наратива читаоци се могу упознати са низом непознатих детаља из њихових биографија, чиме се стручно-културни миље у коме су радили додатно осветљава. Вештим дискурзивним преплитањем

аналитичких, фактографских и синтетских запажања, створена је кохерентна целина која ширу, али и уско експертску публику наводи на често коришћење монографије. Она својом непосредношћу и утемељеним аргументима доприноси реконструкцији духовне констелације једног значајног историјског раздобља.

Централну тему каталога обухвата приказ живота и рада Рајка Татића (на 44 стране), укључујући и оцену његове стваралачке улоге. Градећи у најразличитијим стилевима и прилагођавајући се променљивим друштвеним условима, успео је да заокружи свој уметнички рад. Сав раскош Татићевог талента, који су препознали и неки од најутицајнијих наручилаца епохе, убедљиво је приказан кроз коментаре и илустрације. Градећи и учествујући на конкурсима широм некадашње Југославије, дао је крупан допринос развоју њене архитектонске праксе, показујући да се истицањем програмских разноликости осмишљених пројеката на најбољи начин показује специфична хетерономност њене културне заједнице. Мањи део опуса засновао је као члан ауторских тимова, доминантно наступајући као самостални стваралац. Његова свестраност огледала се и у способности да успешно пројектује објекте различитих градитељских типова, почев од стамбених, преко здравствених, до управних, школских, угоститељских и сакралних. По многим остварењима (Ограда са капијом Француског војног гробља, Први Београдски сајам, Летња позорница у Топчидеру, вила Топлиш у Милочеру, Болница на Бежанијској коси и др.) и надахнутим неизведеним пројектима, није заостајао за далеко познатијим савременицима, што се јасно види из каталошке презентације. Уз осврт на креативне аспекте Рајковог студирања, уверљиво је показан и његов допринос оживљавању византијско-српске градитељске традиције, као и ангажман на пољу модернизације архитектонских типова.

Настали са циљем да реafirмишу један заборављени градитељски корпус, изложба и каталог на најбољи начин заокружују сва претходна историографска вредновања. Прегледна и садржајна, изложба је додатно обогатила предузету валоризацију, поготово важну публици која нагиње визуелном материјалу, али ће и каталог представљати незаобилазни извор оригиналних анализа. Уосталом, на његов дубљи значај у надахнутом предговору указала је рецензенткиња др Владана Путник Прица.

*Александар Ђ. Кадијевић*  
*Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности*  
*akadijev@f.bg.ac.rs*

**Милета Продановић, *GENUS – њородичне ѓриче*,  
Уметничка галерија „Надежда Петровић”, Чачак,  
16. децембар 2017 – 26. јануар 2018.**

*Поѓребна нам је истаорија, али друкчија од оне која  
је ѓошребна размаженом доколичару у врѓу знања.*  
Ф. Ниче

Средином децембра 2017. године у Уметничкој галерији „Надежда Петровић” у Чачку, отворена је самостална изложба Милете Продановића *GENUS – њородичне ѓриче*. Од десет изложби које је жири уврстио у ужи избор, овенчана је *Полиѓикином* наградом за најбољу изложбу у 2017. години, а Продановићу је награда уручена дан пре њеног затварања, 25. јануара 2018. године.

Рад и стваралачку динамику Милете Продановића, који је на ликовној сцени присутан од осамдесетих година XX века, поред медијске разноврсности, најбоље описује придевско значење назива његовог првог пројекта-инсталације *Gradual* (1981). У том смислу, дело овог аутентичног ствараоца у области визуелне уметности (као и у књижевности) одвијало се, мењало и „расло” у континуитету и увек је било резултат промишљеног и исцрпног стваралачког поступка. Склоност ка амбијенталним целинама, комплексним наративима, интертекстуалним дијалозима, реинтерпретацији (или реконтекстуализацији) прошлости, препознатљиво је обележје Продановићевог стваралаштва.

Да је значењска слојевитост рада овог уметника подједнако одређена његовим идејама колико и одабиром медија за њихову интерпретацију, показује и изложба *GENUS – њородичне ѓриче*. Осмишљена за простор наведене уметничке галерије, изложба је, својим експографским језиком, показала да употреба различитих медија (фотографије, дигиталног принта, аудио-записа, светлећих екрана и видеа) није само успутно средство интерпретације садржаја, већ је кључни елемент за „мапирање нелинеарне структуре приче”, збир по себи различитих микронаратива и могућих путева за њихово ишчитавање.

Инсталација *Бескарајно ѓлави круѓ, у њему звезда* (плави круг, застава, посвета Милоша Црњанског и сенка) увод је у изложбу и наглашава одређено место и време – карактеристичан тренутак; наглашава сусрет четрнаестогодишњег Продановића са Милошем Црњанским у Галерији „Надежда Петровић”, давне 1973/4. године, када га је писац упитао да ли је у сродству са Продановићима из романа *Сеобе*. То питање подстакло га је да у наредним деценијама размишља, касније да истражује историју својих предака, а потом и да темељно елабориране фрагменте из породичне историје обликује у тематски интригантну и садржајно



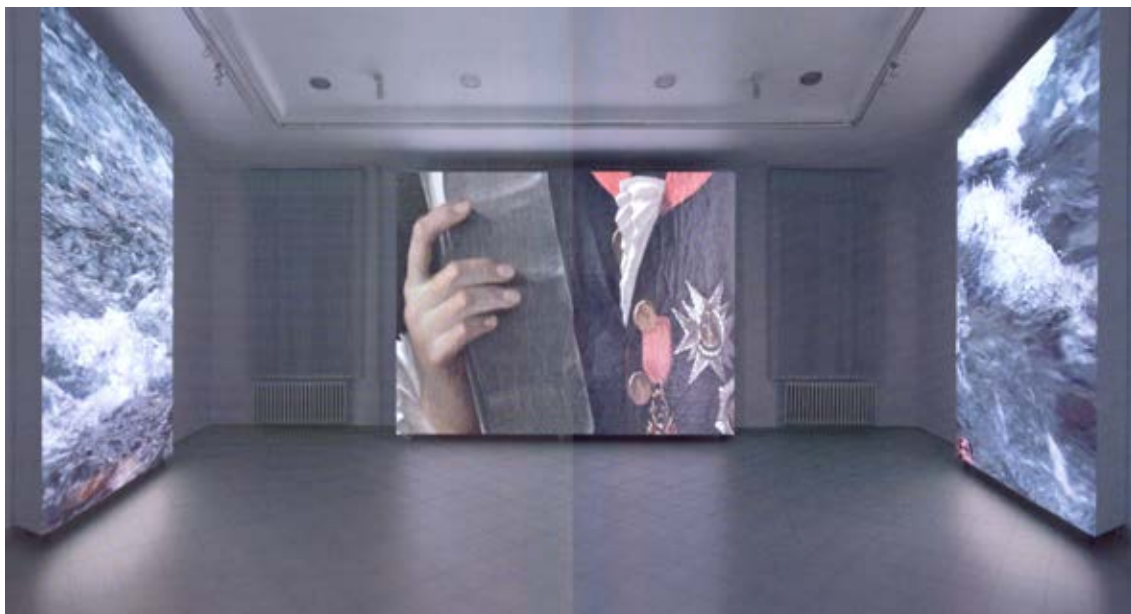
богату концептуално-интерпретативну изложбу. Галеријски простор је постао оквир за вишемедијски наратив у оквиру ког Продановић, унутар интерперсоналних и историјских породичних контекста, визуелним језиком приповедања, усмерава на турбулентне историјске догађаје током XVIII и XX века. У пет радова, који се надовезују на почетну инсталацију, испричане су судбине два претка (Михаила и Здравка Продановића) и једне порцеланске краљевске шољице. Укорењени у историјским догађајима – рату Марије Терезије за аустријско наслеђе, крају династије Обреновић и Првом светском рату, радови су заправо приче о нестабилној природи личног идентитета наспрам историјске позадине.

О судбини и слави Михаила Продановића говоре три рада: *Историја младог Продановића* (троканални видео-рад, loop), *Ой Ужичке Каменице* (цртеж/принт на плексигласу, пројекција у loop-у) и *Lost in Google translate* (текст – принтови пет делова, звук). Сви су ослоњени на *Сеобе* и Црњанског. Током озбиљног дугогодишњег трагања за историјским документима о својим прецима, Продановић је најдаље дошао до сазнања „о два брата која су, почетком XVIII века из кањона реке Комарнице кренула на север. Један брат је остао у Западној Србији, а други је отишао у Војводину и његови потомци су направили велику војну каријеру”. До сазнања о Михаилу Продановићу дошао је откривши у једном часопису Матице српске епску народну песму *Историја младог Продановића*. У песми су опевани одбрана града Донаверта (1744) од Пруса и војске Хесена и тренутак када Михаило убија хесенског капетана. За овај и остале подвиге у ратовима које је Марија Терезија водила у одбрани, за право престола (1740–1748), царица му је доделила одликовање и уврстила га у ред племства. На звучној реконструкцији ове епске песме изведене на гулама, надграђен је троканални видео-рад *Историја младог Продановића* – амбијентална целина коју чини триптих светлећих екрана. На централном екрану смењују се различити снимљени и преузети материјали: призори из града Донаверта, споменик Марији Терезији у Бечу, прочеља барокних грађевина на чијим се отворима смењују сцене битака из филмова посвећених овој епохи, међу којима и кадрови из *Сеоба* Александра Петровића... На два бочна видеа, пројекције узбурканих речних токова алузија су на простор егзистенције у ком су се одвијале сеобе („дубина, кроз коју протиче река, мутна је и непроходна”), али и на неизмењен људски усуд унутар поновљених историјских токова. Елегичан и уједначен звук гусала, у којима је оличен једноставан, оскудан српски народ, дубоко православан, страдалан, епски, наспрам монументалних барокних здања, раскошне аристократије и католичке егзалтираности, кључни су контраст који апострофира сав трагизам неиспуњених надања, сталну „селидбу по европским ратштима”, варљиво трагање за местом на ком би се саставио са својим пореклом и прошлошћу.

Прича о Михаилу Продановићу наставља се радом *Ой Ужичке Каменице*. На отисак епитафа и племићког грба, са надгробне плоче у Успенској цркви у Новом Саду, у коју је пренето Михаилово тело, у тишини је циклично пројектован снимак спорог тумарања коњских ногу и копита по прашњавом тлу. Алузију на „залудност свих људских напора и постигнућа пред празнином смрти”, како то примећује Чедомир Васић у каталогу изложбе, Продановић је поновио и у трећем раду под називом *Lost in Google translate*. У идеји да, уз помоћ компјутерског програма, почетак песме о подвигу у Донаверту трансформише у шум и претвори ни у шта, недвосмислено одзвања реченица из *Сеоба* – *йразно је било йред њим све и узалудно занавек за њим, шйшо беше йрошло*, док у самом чину ентропије текста рад кореспондира са исказом *има сеоба, смрйи нема...* Тиме је прича о Михаилу Продановићу, сеобама као усуду српског народа, бесмислу свега онога због чега се страдало „по туђој вољи и за туђ рачун”, заокружена.

Следећа породична прича везана је за Продановићевог деда-стрица Здравка. Рад који у наслову садржи број страдалих у Србији током Првог светског рата, *1/707 343* (инсталација, звук, фотографије / двоканална пројекција, објекат/модел од лево коцки, цртеж/фротаж), ослоњен је на записе из дневника који је водио уметников деда Милета.<sup>1</sup> Опис трагичне сцене у којој дедин брат гине код

<sup>1</sup> Рад је излаган на 55. Октобарском салону 2014. године и део је колекције Музеја савремене уметности Војводине у Новом Саду.



цркве у Прњавору, током Церске битке, Продановић је реконструисао кроз велику фотографију Здравка Продановића (видео-пројекција) и модел разрушене цркве у мачванском Прњавору, направљен од лево коцкица.

Седећи наслоњен на лактове одмах заспах. Одједном у сну створи ми се слика велике кржаве борбе у великом ушореном селу; лепа црква порушена гранатама и са обаљеног торња једна цигла више од њене половине наднела се. Сам мислим како је њена тежа не обали. Тог тренутка изби стрелачки stroj и мој брат Здравко са исуканом сабљом пред стројем. У том моменту он пада погођен. Ја се пренем из сна.

Глас (из звучника) који чита део из дневника који се односи на предсказање Здравкове погибије чини аудио потку рада, у коме је место нашао и фротаж текста са надгробне плоче Здравка Продановића. Кроз овај трагични детаљ из интимне породичне историје, Продановић потресно сведочи о губицима и патњама своје и других породица током Првог светског рата, а да сећања не припадају само онима који живе кроз догађај, већ следећим генерацијама, у раду је наглашено „увођењем застрашујућег призора у свет дечијих игара“.

Крећући се између прошлости и садашњости, Продановић у општи наратив, као елемент сећања, уводи и артефакт – порцеланску краљевску шољицу, као аветињски пример историјског детерминизма. Текст који прати рад под називом *Краљевска шоља за белу кафу, или, о њобуни и њокорносџи* (петнаест фотографија/принтова, текст, зидна инсталација)<sup>2</sup> заправо је прича о самом раду. По уметниковим речима, „након пада династије Обреновић мештани су запалили летњи дворца у Такову који су неколико година раније зидали на кулук, по жељи ‘локалних власти’ које су желеле да се умиле краљевском пару. Након неког времена одржана је аукција преживелог покућства, па је за тек

<sup>2</sup> Рад је настао 2008, на ликовној колонији „Мина Вукомановић“ на Савинцу у близини Такова, а налази се у колекцији Културног центра Горњи Милановац и колекцији Музеја савремене уметности Републике Српске, Бања Лука.



завршену велику кућу у Прањанима, где се огранак фамилије преселио из Богданице, тада купљен део дворског инвентара. Како је у кући било много деце, порцелан се временом полупао и када се моја мајка удала и први пут дошла у ту кућу свекрва јој је, знајући да воли старине, поклонила једину преосталу шољу са краљевским монограмом А.О.V. Рад заправо чини низ фотографија те шоље која се ‘вратила’ у амбијент данашњег Такова и прича је о нашем народу који о себи мисли као о народу изразито склоном побунама против страних и домаћих тирана, а заправо је по правилу веома снисходљив према њима.”<sup>3</sup> Манипулишући шољицом и стављајући је у различите амбијенте, Продановић покушава да „ухвати” колико димензију постојања, толико и нестабилну људску природу услед историјских збивања („варљивост власти и верност поданика”), шаљући поруку „да у свакој епохи морамо изнова настојати да наслеђе преотмемо од конформизма, који намерава да њиме овлада” (Валтер Бењамин).

Овим радом се породичне приче завршавају, али се круг хронолошки затвара догађајем из новије породичне историје – истим оним подстицајним сусретом младог Продановића са Милошем Црњанским, када му је овај на парчету папира написао посвету.

Не треба сумњати да иза ове коинциденције стоји дубоко промишљен, рационални поступак Милете Продановића, не би ли нам, са дозом ироније, указао на то „да смо без разумевања историје осуђени да је понављамо”. Отуда Продановић, артикулише преломне догађаје из наше прошлости и води рачуна о истини по којој ништа што се десило не треба да буде изгубљено за историју. Користећи се принципом паралелне композиције (као и Црњански у *Сеобама*), Продановић развија два фабуларна тока – историјски и породични, са низом фрагментарних прича које се одвијају у различито време, на различитим местима, са различитим ликовима. Комплексним преплитањем изражајних поступака и употребом различитих медија, језиком метафора или индиректно, Продановић успева да од сложене, нелинеарне, постмодернистичке наративне структуре, створи целину, читљиву данашњем посматрачу коме поруке прошлости неће измаћи захваљујући моћној уметничкој наративи која личне, породичне приче у контексту кључних историјских догађаја из даље прошлости актуелизује и чини их отвореним за разумевање.

У том смислу *GENUS – породичне приче* Милете Продановића постају савремена уметност, а Милета Продановић остаје један од најаутентичнијих савремених уметника. Савремен, према Ђорђу Агамбену, јесте „онај који упире поглед у своје време, не зато да би опазии светла, него мрак; бити савремен је такође и онај који је, рашчлањавајући и интерполирајући време, кадар да га трансформише и доведе у однос с другим временима; онај који је кадар да чита историју на начин који претходно није био познат и онај који је кадар да је ‘цитира’ према нужности, која не произилази из самовоље, него из неопходности. Бити савремен је, понајпре, питање храбрости.”

У томе лежи и значај ове изложбе.

Соња М. Милићевић  
Центар за културу, образовање и  
информисање „Градац” Рацка  
galerijagradac@gmail.com

---

<sup>3</sup> Из разговора кустоса изложбе Јулке Маринковић са аутором, објављеног у каталогу.



## Именски регистар

- Агамбен, Ђорђе (Ђорђе Agamben) 305  
Алберти, Леон Батиста (Leon Battista Alberti) 56  
Алберти, Романо (Romano Alberti) 55  
Александар I Карађорђевић (Aleksandar I Karadordević) 130, 131, 135, 136, 138, 174, 179  
Алексић, В. (V. Aleksić) 227  
Алтери, Ђанкарло (Giancarlo Alteri) 70  
Алфир, Мате (Mate Alfir) 113  
Алчато, Андреа (Andrea Alciato) 252  
Амброзић, Катарина (Katarina Ambrozić) 39, 290  
Анагности, Петар (Petar Anagnosti) 104  
Анакреонт (Ανακρέων/Anacreon) 68  
Андрејевић, Михајло (Mihajlo Andrejević) 176  
Андрија (Andrija), мајстор 78  
Андрић, Иво (Ivo Andrić) 245  
Андросов, Василиј (Василиј Андросов / Vasilij Androsov) 151, 237  
Анђелковић, Војислав (Vojislav Anđelković) 103  
Антић, Иван (Ivan Antić) 214  
Априле, Ђузепе (Giuseppe Aprile) 69  
Аристотел (Αριστοτέλης/ Aristotle) 54, 55  
Арсеније IV Јовановић (Arsenije IV Jovanović) 86  
Арсић, Милован (Milovan Arsić) 43, 44  
Арчер, Рори (Rory Archer) 207  
Атанасијевић, Драгутин (Dragutin Anastasijević) 130  
Аћимовић, Драгана (Dragana Aćimović) 101–104  
Ахметов, Илија (Ilija Ahmetov) 109, 114, 117, 119, 120, 122, 123, 125
- Бабић, Гордана (Gordana Babić) 14, 17, 19, 20, 22, 26  
Бабић, Љубо (Ljubo Babić) 37  
Бабић, Слободанка (Slobodanka Babić) 164, 168  
Бабић, Станојло П. (Stanojlo P. Babić) 98  
Бадовинац, Петар (Petar Badovinac) 223  
Бајаловић, Ђура (Ђура Bajalović) 99  
Бајаловић, Петар (Petar Bajalović) 99, 150, 151  
Бајлон, Феликс (Feliks Bajlon) 226  
Бакалова, Елка (Elka Bakalova) 85
- Банковић, Весна (Vesna Banković) 153  
Бароеро, Лилијана (Liliana Barroero) 70, 72  
Бароније, Чезар (Caesar Baronius) 82, 84  
Бартон Барбер, Чарлс (Charles Burton Barber) 291  
Барцман, Карен Едис (Karen-Edis Barzman) 54  
Басара, Светомир Арсић (Svetomir Arsić Basara) 294  
Батавेलић, Олга (Olga Bataveljić) 290  
Батони, Помпео (Pompeo Batoni) 67–73  
Баумгартен, Василиј Фјодорович фон (Василиј (Вилхелм) Фёдорович фон Баумгартен / Vasily (Wilhelm) Fyodorovich von Baumgarten) 145  
Баумхорн, Липот (Lipót Baumhorn) 162  
Баурон, Едгар Питерс (Edgar Peters Bowron) 67–73  
Бацковић, Вера (Vera Baccović) 205, 207  
Бачи, Микеле (Michele Bacci) 87  
Башер, Норберт (Norbert Bacher) 164  
Бела, Пекло (Bela Peklo) 162  
Белић, Иван (Ivan Belić) 172  
Белоусов, Владимир Николајевич (Владимир Николаевич Белоусов / Vladimir Nikolaevič Belousov) 228  
Белтинг, Ханс (Hans Belting) 88  
Бенефијал, Марко (Marco Benefial) 70  
Бенињи, Ђовани Батиста (Giovan Battista Benigni) 71  
Бењамин, Валтер (Walter Benjamin) 305  
Бергали Гоци, Луиза (Luisa Bergalli Gozzi) 72  
Беркеси, Иштван (Berkesi Istvan) 290  
Бернабо, Масимо (Massimo Bernabò) 20  
Бибеску, Георге (Gheorghe Bibescu) 291  
Бинсток, Бенџамин (Benjamin Binstock) 286  
Битл, Матијас (Matthias Beitzl) 164  
Бихали Мерин, Ото (Oto Bihalji-Merin) 41, 253  
Бише, Франсоа (François Bucher) 283  
Бишоп, Клер (Claire Bishop) 269  
Бјалостоцки, Јан (Jan Białostocki) 286  
Бјерн Кербер, Питер (Peter Björn Kerber) 68–70, 72, 73  
Благојевић, Љилјана (Ljiljana Blagojević) 180, 205, 207, 208  
Блант, Ентони (Anthony Blunt) 56

- Блуменау, Игор (Igor Blumenau) 179  
 Бобић, Милош (Miloš Bobić) 104  
 Богдановић, Богдан (Bogdan Bogdanović) 207, 214, 215, 224  
 Богдановић, Димитрије (Dimitrije Bogdanović) 83  
 Богдановић, Јелена (Jelena Bogdanović) 283–285  
 Богдановић, Лазар (Lazar Bogdanović) 290  
 Богетић, Никанор (Nikanor Bogetić) 82  
 Богојевић, Ратомир (Ratomir Bogojević) 103, 214  
 Богуновић, Слободан Гиша (Slobodan Giša Bogunović) 102, 104, 173, 214, 230  
 Божанић, М. (М. Воžанић) 221  
 Божовић, Александар (Aleksandar Božović) 147, 150  
 Бојић, Милутин (Milutin Bojić) 250, 251  
 Бојовић, Бранко Б. (Branko B. Bojović) 225, **233–244**  
 Боливар, Бениња (Beniña Bolívar) 291  
 Боливар, Симон (Simón Bolívar) 291  
 Бон, Бранко (Branko Bon) 150  
 Бонито, Ђузепе (Giuseppe Bonito) 67  
 Боргини, Рафаело (Raffaello Borghini) 56  
 Борис III (Boris III) 137  
 Борисављевић, Милутин (Milutin Borisavljević) 98, 99, 101  
 Боровница, Недељко (Nedeljko Borovnica) 220, 222–225, 227, 228  
 Боровњак, Ђурђија (Ђурђија Borovnjak) 99  
 Борозан, Игор Б. (Igor B. Borozan) **289–293**  
 Борош, Андреа (Andrea Boroš) 273  
 Босиљ, Илија (Илија Bosilj) 294  
 Бошковић, Ђурђе (Ђурђе Bošković) 37, 38  
 Бошњак, Срето (Sreto Bošnjak) 258  
 Бравачић, Стеван (Stevan Bravačić) 102  
 Брајовић, Алекса (Aleksa Brajović) 245  
 Брајовић, Саша (Saša Brajović) 85, 87, 292  
 Брацис, Питер (Peter Bratsis) 137  
 Брашован, Драгиша (Dragiša Brašovan) 148, 149, 177  
 Брдар, Валентина (Valentina Brdar) 103, 162  
 Бреје, Луј (Louis Bréhier) 129  
 Бренан, Самјуел (Samuel Brannan) 291  
 Бринкман, Ерих (Erich Brinkman) 188  
 Бркић, Алексеј (Aleksej Brkić) 103, 188, 214  
 Брковић, Душан (Dušan Brković) 273, 276, 277  
 Броз, Јосип Тито (Josip Broz Tito) 208, 259  
 Брозовић, Анте (Ante Brozović) 174  
 Брунети, Франческо Саверио (Francesco Saverio Brunetti) 67, 68  
 Бруно, Ђордано (Giordano Bruno) 54, 55, 62  
 Бугарски, Александар (Aleksandar Bugarski) 96  
 Бузири Вичи, Андреа (Andrea Busiri Vici) 70  
 Букавац, Јосиф (Josif Bukavac) 96, 104  
 Булатовић, Драган (Dragan Bulatović) 44, 45  
 Булатовић, Ксенија (Ksenija Bulatović) 104, 226  
 Бурио, Николас (Nicholas Bourriaud) 268–271, 273, 278  
 Бусенар, Луј (Louis Bousсенard) 292  
 Вазари, Ђорђо (Giorgio Vasari) 55, 56  
 Вајт, Хајден (Hayden White) 138  
 Вајферт, Ђорђе (Ђорђе Vajfert) 94  
 Вајцнан, Курт (Kurt Weitzmann) 20  
 Валтровић, Михаило (Mihailo Valtrović) 36  
 Ван ден Хук, Аневис (Annewies Van den Hoek) 24  
 Ваништа Лазаревић, Ева (Eva Vaništa Lazarević) 105  
 Ванушић, Данијела (Danijela Vanušić) 96  
 Васић, Павле (Pavle Vasić) 290  
 Васић, Чедомир (Čedomir Vasić) 303  
 Вежић, Павуша (Pavuša Vežić) 112  
 Вејло Арман (Armand Veilleux) 87  
 Велимировић, Николај (Nikolaj Velimirović) 87  
 Венсан, Пол (Paul Vincent) 37  
 Вербицки, Ананије (Ananije Verbicki) 37  
 Верн, Жил (Jules Verne) 292  
 Видаковић, Ана (Ana Vidaković) 276  
 Видаковић, Софроније (Sofronije Vidaković) 83  
 Викентије Јовановић Видак (Vikentije Jovanović Vidak) 81  
 Вилијамс, Роберт (Robert Williams) 56  
 Висер, Александра (Alexandra Wieser) 163  
 Владислав (Vladislav), краљ 133, 134  
 Војводић, Драган (Dragan Vojvodić) 14, 17, 47  
 Воруда, Вики (Viki Woruda) 163  
 Воруда, Мица (Mica Woruda) 163  
 Воруда, Олга (Olga Woruda) 163  
 Воруда, Оскар (Oscar Woruda) 163  
 Воруда, Паула (Paula Woruda) 163  
 Воруда, Тереза рођ. Шпрајбер (Teresa Woruda) 163  
 Воруда, Франц (Franz Woruda) 161–170  
 Врбавац, Ђура (Ђура Vrbavac) 136  
 Вујанац, С. (S. Vuјanac) 224, 225  
 Вујовић, Сретен (Sreten Vuјović) 206, 207  
 Вујошевић, М. (М. Vuјошевић) 223  
 Вујошевић, Н. (N. Vuјошевић) 221  
 Вукадинов, Бојан (Boјan Vukadinov) 276  
 Вукашин (Vukašin), краљ 133, 134  
 Вукићевић, Велимир (Velimir Vukićević) 133  
 Вуковић, Слободан (Slobodan Vuković) 253, 256, 261  
 Вукотић Лазар, Марта (Marta Vukotić Lazar) 95, 97, 98, 101–103  
 Вуксан, Бодин (Bodin Vuksan) 245, 250, 252–254  
 Вуксановић Мацура, Злата (Zlata Vuksanović Macura) 98  
 Вулгарије, Спиридонije (Boulgaris) 83  
 Вулко, Александар (Aleksandar Vulko) 165  
 Габелић, Смиљка (Smiljka Gabelić) 19–21, 24  
 Гавриловић, Анђела Ђ. (Andela Ђ. Gavrilović) **13–34**

- Гавриловић, Зага (Zaga Gavrilović) 14, 17, 19–22, 26, 28  
 Гавриловић, Славко (Slavko Gavrilović) 78  
 Гаврић, Зоран (Zoran Gavrić) 286–288  
 Газибара Ибрајтер, Бојана (Bojana Gazibara Ibrajter) 143  
 Гальатовски, Јоаникије (Јоаникіј Галятовський / Joanikije Galjatovski) 83  
 Гарић, Зоран (Zoran Garić) 46  
 Гауди, Антони (Antoni Gaudí) 237  
 Гачић, Петар (Petar Gačić) 132  
 Гвозденовић, Никола (Nikola Gvozdenović) 294  
 Гебелс, Јозеф (Joseph Goebbels) 152  
 Гильфердинг, Александар Фјодорович (Александр Фёдорович Гильфердинг / Aleksandr Fedorovič Giljferdingъ) 36  
 Гишар, Оливије (Olivier Guichard) 204  
 Глигоријевић Максимовић, Мирјана (Mirjana Gligo-rijević Maksimović) 19, 20  
 Глишић, Ива С. (Iva S. Glisic) **296–299**  
 Готарди, Ђовани (Giovanni Gotardi) 71  
 Гракалић, Милан (Milan Grakalić) 150  
 Гранић, Бранко (Branko Granić) 137  
 Гранић, Филарет (Philaret Granić) 130  
 Грациози, Елизабета (Elisabetta Graziosi) 66  
 Грбац, Иван (Ivan Grbac) 175  
 Грегоар, Анри (Henri Grégoire) 129  
 Грозданов, Цветан (Cvetan Grozdanov) 20  
 Грос, Хана (Hana Gross) 65  
 Грубач, Р. (R. Grubač) 228  
 Грујић, Радослав М. (Radoslav M. Grujić) 77, 84, 135  
 Гудовић, Драган (Dragan Gudović) 102, 177, 178  
 Гутијерез де ла Фуенте, Каролина (Carolina Gutiérrez de la Fuente) 291  
 Д'Ербињи, Мишел (Michèle d'Orbigny) 134  
 Дабижић, Александра (Aleksandra Dabižić) 149  
 Дабовић, Инокентије (Inokentije Dabović) 76, 77, 80–81  
 Давид, Миша (Miša David) 205, 225  
 Далип Синг (Dalip Singh), махараџа 291  
 Дамјановић, Драган (Dragan Damjanović) 113, 114  
 Дамјановић Конели, Тања (Tanja Damjanović Conely) 206, 207  
 Данило II (Danilo the Second), архиепископ 28  
 Де Дијн, Херман (Herman De Dijn) 78  
 Де Роси, Антонио (Antonio de Rossi) 68  
 Де Францисцис, Алфонсо (Alfonso De Franciscis) 248  
 Дели, Лудвиг (Ludwig Deli) 101  
 Денегри, Јеша (Ješa Denegri) 252, 253, 256, 257, 274  
 Дерида, Жак (Jacques Derrida) 137  
 Дероко, Александар (Aleksandar Deroko) 104, 155, 162  
 Марија Палеолог (Marija Paleolog) 133, 134  
 Деспотовски, Горан (Goran Despotovski) 267, 270, 271, 273, 280  
 Дибифе, Жан (Jean Dubuffet) 294  
 Дил, Шарл (Charles Diehl) 129  
 Дилтај, Вилхелм (Wilhelm Dilthey) 293  
 Димитријевић, Љ. (Lj. Dimitrijević) 226  
 Димитријевић, М. (M. Dimitrijević) 221  
 Димитријевић, Миша (Miša Dimitrijević) 164  
 Диониђи, Доменико (Domenico Dionigi) 70, 72  
 Диц, Лук (Luc Deitz) 54  
 Дишан, Марсел (Marcel Duchamp) 269, 273, 298  
 Дмитровић, Зоран (Zoran Dmitrović) 105  
 Добровић, Никола (Nikola Dobrović) 102, 103, 229, 230  
 Домецки, Гаврил (Гаврил Домецкий / Gavril Domecki) 83  
 Донато, Марија Пија (Maria Pia Donato) 66  
 Дони, Франческо (Francesco Doni) 55  
 Драгичевић, Д. (D. Dragičević) 225  
 Дројзен, Јохан Густав (Johann Gustav Droysen) 293  
 Дрча, Станислав (Stanislav Drča) 276–278  
 Дунђерски, Лазар (Lazar Dunderski) 164  
 Дуров, А. (А. Дуровъ / A. Durov) 188  
 Дутина, Гојко (Gojko Dutina) 275  
 Душан Силни вид. Стефан Душан (Stefan Dušan)  
 Ђак, Нуша (Nuša Đak) 276  
 Ђерман (Ђерман), капетан 86  
 Ђокић, Владан (Vladan Đokić) 103, 230  
 Ђокић, Павле (Pavle Đokić) 294  
 Ђоновић, П. (P. Đonović) 261  
 Ђордан, Јеротеј (Jerotej Đordan) 76  
 Ђорђевић, Александар (Aleksandar Đorđević) 173, 179  
 Ђорђевић, Драгутин (Dragutin Đorđević) 143  
 Ђорђевић, Иван (Ivan Đorđević) 20  
 Ђорђевић, Никола (Nikola Đorđević) 245  
 Ђукановић, Илија (Ilija Đukanović) 173  
 Ђурђевић, Марина (Marina Đurđević) 98, 149, 154, 179  
 Ђурић Замоло, Дивна (Divna Đurić Zamolo) 94, 95  
 Ђурић, А. (А. Ђурић) 196  
 Ђурић, Војислав (Vojislav Đurić) 14, 19, 22, 75, 78, 85  
 Експер, Роже Анри (Roger-Henri Expert) 148  
 Елизабета I (Elizabeth I) 297  
 Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 87  
 Еп, Гејл (Gayle Epp) 204  
 Ердељан, Јелена (Jelena Erdeljan) 83  
 Жерико, Теодор (Théodore Géricault) 276  
 Живановић, Славолуб (Slavoljub Živanović) 172, 178  
 Живковић, Бранислав (Branislav Živković) 19, 20, 37, 39–42, 44  
 Живковић, Зденка (Zdenka Živković) 37, 40–42, 45–47  
 Жутић, Никола (Nikola Žutić) 174

- Загоричник, Татјана (Tatjana Zagoričnik) 164, 168  
 Запа, Антонио (Antonio Zapa) 72  
 Зарић, Стеван (Stevan Zarić) 95, 237  
 Здравковић, Иван (Ivan Zdravković) 153  
 Зец, Дејан (Dejan Zec) 176, 177  
 Зигфрид, Карл (Carl Siegfried) 25  
 Зите, Камило (Camillo Sitte) 188  
 Злоковић, Ђорђе (Đorđe Zloković) 223, 228  
 Злоковић, Милан (Milan Zloković) 101, 149, 230  
 Зорић, Светозар (Svetozar Zorić) 96  
 Зрнић, Предраг (Predrag Zrnić) 153
- Ивековић, Ћирил Метод (Cyril Methodius Iveković) 109, 112, 114, 115, 118, 123, 125  
 Ивић, Алекса (Aleksa Ivić) 290  
 Ивковић, М. (M. Ivković) 220  
 Ивошевић, Васо Ј. (Vaso J. Ivošević) 83  
 Игњатовић, Александар М. (Aleksandar M. Ignjatović) 100, **127–140**, 147, 148, 150, 155, 175  
 Илијевски, Александра (Aleksandra Ilijevski) 149, 180  
 Илић, Влада (Vlada Ilić) 173  
 Имдал, Макс (Maks Imdahl) 286  
 Инман, Хенри (Henry Inman) 291  
 Иринеј Лионски (Irineus of Lyon) 25  
 Исаија Савинац (Isaija Savinac) 77  
 Исар, Николета (Nicoletta Isar) 87, 88
- Јаворски, Стефан (Стефан Јаворски / Stefan Javorski) 82, 84  
 Јакшић, Иван (Ivan Jakšić) 78  
 Јан, Фридрих Лудвиг (Friedrich Ludwig Jahn) 174  
 Јанке, Франц (Franc Janke) 239  
 Јанков, Дејан (Dejan Jankov) 274, 275  
 Јанков, Соња (Sonja Jankov) 275, 277  
 Јанковић, Александар (Aleksandar Janković) 172  
 Јанковић, Божидар (Božidar Janković) 206  
 Јанковић, Владимир (Vladimir Janković) 294  
 Јанковић, Сања (Sanja Janković) 276  
 Јанц, Загорка (Zagorka Janc) 43, 44  
 Јањић, Слободан (Slobodan Janjić) 102, 103  
 Јачов, Марко (Marko Jačov) 76  
 Јевремовић, Неда (Neda Jevremović) 39  
 Јеврић, Олга (Olga Jevrić) 252  
 Јеврић, Србислав (Srbislav Jevrić) 252  
 Јегдић, Драгутин (Dragutin Jegdić) 275  
 Јејтс, Френсис Амелија (Frances Amelia Yates) 54  
 Јек, Бернард (Bernard Yack) 137  
 Јелена (Jelena), царица 83, 84, 134  
 Јелушић, Синиша (Siniša Jelušić) 245  
 Јержабек, Винко (Vinko Jeržabek) 207  
 Јефтимије Зигабен (Euthimius Zigabenus) 23  
 Јефтић, Павле (Pavle Jeftić) 290
- Јиречек, Константин (Konstantin Jireček) 135  
 Јо, Соња (Sonja Jo) 275, 276  
 Јованов, Јасна (Jasna Jovanov) 262  
 Јовановић, Боривој (Borivoj Jovanović) 215, 220–222, 224, 225, 228  
 Јовановић, Драгољуб (Dragoljub Jovanović) 103  
 Јовановић, Ђорђе (Đorđe Jovanović) 161, 167  
 Јовановић, Зоран (Zoran Jovanović) 222, 226  
 Јовановић, Јелица (Jelica Jovanović) 204, 206–208  
 Јовановић, Јован (Jovan Jovanović) 100, 147  
 Јовановић, Константин (Konstantin Jovanović) 96  
 Јовановић, Луна (Luna Jovanović) 275  
 Јовановић, Миодраг (Miodrag Jovanović) 76, 148, 155, 290  
 Јовановић, Светозар (Svetozar Jovanović) 145  
 Јовин, Бранислав (Branislav Jovin) 104  
 Јовић, Андра (Andra Jović) 176  
 Јовић, Доситеј (Dositej Jović) 119  
 Јокић, Бранко (Branko Jokić) 46  
 Јорга, Николае (Nicolae Iorga) 128, 134  
 Јосимовић, Емилијан (Emilijan Josimović) 95  
 Јочић, Милана (Milana Jočić) 105  
 Јуришић, Габријел Хрватин (Gabrijel Hrvatin Jurišić) 120  
 Јуришић, Милош (Miloš Jurišić) 172, 173, 175
- Кадидевић, Александар Ђ. (Aleksandar Đ. Kadijević) 96, 99, 100, 132, 142–148, 150–152, 154, 155, 162, 174, 175, 178, **213–232**, 294, **300–301**  
 Калајић, Драгош (Dragoš Kalajić) 257  
 Калакау (Kalakau), краљ 291  
 Кален, Гордон (Gordon Kalen) 235  
 Каљаловић, Гордана (Gordana Kaljalović) 278  
 Камерон, Аверил (Averil Cameron) 127  
 Каневари, Антонио (Antonio Canevari) 69  
 Канторовиц, Ернст Х. (Ernst H. Kantorowicz) 137  
 Капиолани (Kapiolani), краљица 291  
 Каравађо (Caravaggio) 287  
 Карађорђевић (Karadordević), династија 136  
 Карађорђевић, Олга (Olga Karadordević) 180  
 Карамата, Коста (Kosta Karamata) 103  
 Карачоло, Тереза (Teresa Caracciolo) 72  
 Караџић, Бранислав (Branislav Karadžić) 206  
 Караџић, Вук Стефановић (Vuk Stefanović Karadžić) 247  
 Карол (Karol), престолонаследник 137  
 Катеринић, Јованка (Jovanka Katerinić) 153, 154  
 Кашанин, Милан (Milan Kašanin) 43, 290, 292  
 Кашић, Душан (Dušan Kašić) 84  
 Керол, Маргарет Дојч (Margaret Deutsch Carol) 286  
 Кесић Ристић, Сања (Sanja Kesić Ristić) 17  
 Кијаростами, Абас (Abbas Kiarostami) 45  
 Килибарда, Никола З. (Nikola Z. Kilibarda) 177  
 Кириловић, Димитрије (Dimitrije Kirilović) 290  
 Клајн, Рихард (Richard Klein) 204

- Кларк, Ентони М. (Anthony M. Clark) 71  
Клиска, Станко (Stanko Kliska) 214  
Коваљевски, Георгиј Павлович (Георгиј Павлович Ковалевский / Georgy Pavlovich Kovalevsky) 98, 145  
Ковачевић, Бојан (Bojan Kovačević) 214  
Ковачевић, Живорад (Živorad Kovačević) 248  
Ковачић, Тони (Тони Ковачић) 276  
Коен, Моша (Moša Koen) 95, 97  
Којић, Бранислав (Branislav Kojić) 215  
Кокс, Кливленд Александар (Cleveland Alexander Coxе) 24  
Коларац, Илија М. (Ilija M. Kolarac) 94  
Коларић, Миодраг (Miodrag Kolaric) 290  
Колива, Ана (Anna Coliva) 70  
Комел, Нина (Nina Komel) 273, 276, 277  
Комленић, Милош (Miloš Komlenić) 227  
Комненовић, Нада (Nada Komnenović) 40, 45, 46  
Константин Велики (Constantine the Great) 28  
Константин Данил (Konstantin Danilo) 290  
Коруновић, Момир (Momir Korunović) 147, 174–176  
Козелек, Рајнхарт (Reinhart Koselleck) 131  
Косор, Карло (Karlo Kosor) 109, 118, 123  
Костић, Мирослава (Miroslava Kostić) 83, 84  
Кошнер (Košner), конструктор 176  
Краснов, Николај Петрович (Николай Петрович Краснов / Nikolaj Petrovič Krasnov) 144  
Красојевић, Предраг (Predrag Krasojević) 220, 229  
Кратина, Јарослав (Jaroslav Kratina) 37  
Крејг, Кенет (Kenneth Craig) 286  
Кренкер, Данијел (Danijel Krenker) 153  
Крешимбени, Ђовани Марио (Giovanni Mario Crescimbeni) 66  
Кристина Шведска (Christina of Sweden) 66  
Крлежа, Мирослав (Miroslav Krleža) 37, 40  
Кроња, М. (M. Kronja) 221  
Крстић, Бранко (Branko Krstić) 154  
Крстић, Милица (Milica Krstić) 153  
Крстић, Петар (Petar Krstić) 154  
Крумбахер, Карл (Karl Krumbacher) 128  
Кршев, Борис (Boris Kršev) 163, 164  
Ксаверијус Фанк, Францискус (Franciscus Xavierius Funk) 18  
Кузовић, Душко Р. (Duško R. Kuzović) **187–202**  
Кукуљевић Сакцињски, Иван (Ivan Kukuljević Sakcinski) 289  
Кулић, Бранка (Branka Kulić) 78  
Кулић, Владимир (Vladimir Kulić) 206, 208  
Кулишић, Јосиф (Josif Kulišić) 110  
Кунелис, Јанис (Jannis Kounellis) 279  
Купелвизер, Леополд (Leopold Kupelwieser) 290  
Куперс, Кени (Kenny Cupers) 204, 205, 209  
Курбет, Гистав (Gustave Courbet) 298  
Куртовић, Иво (Ivo Kurtović) 103, 104  
Кусовац, Никола (Nikola Kusovac) 290  
Лабруци, Пјетро (Pietro Labruzzi) 70, 72  
Лађевић, Милан (Milan Ladević) 42, 43  
Лазар Хребелјановић (Lazar Hrebeljanović) 84  
Лазарев, Виктор (Viktor Lazarev) 21  
Лазарова, Ана (Anna Lazarova) 85  
Лазих, Жика (Žika Lazić) 246, 253, 254  
Лазовић, Алексије (Aleksije Lazović) 80  
Лазовић, Зоран (Zoran Lazović) 230  
Лазовић, Симеон (Simeon Lazović) 80  
Ландау, Ројстон (Royston Landau) 204  
Ларсон, Ларс О. (Lars O. Larson) 286, 287  
Латинчић, Олга (Olga Latinčić) 179  
Ле Норманд, Брижит (Brigitte Le Normand) 204–207  
Лежачић, Миомир (Miomir Ležajić) 105  
Леже, Едуар (Édouard Lége) 97  
Леко, Димитрије М. (Dimitrije M. Leko) 103, 148  
Леко, Милан (Milan Leko) 93  
Леман, Адолф (Adolph Lehmann) 162  
Лео, Емил (Emil Leo) 101  
Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) 60, 276, 287  
Ли, Ренселер В. (Rensselaer W. Lee) 246  
Лидов, Алексеј (Alexei Lidov) 87, 88  
Лимић, Владета (Vladeta Limić) 173  
Линч, Кевин (Kevin Lunch) 234, 235  
Литлер, Џон (John Littler) 291  
Лојаница, Владимир (Vladimir Lojanica) 218, 223, 226, 227  
Лојаница, Милан (Milan Lojanica) 213–232  
Лојаница, Р. (R. Lojanica) 224, 225  
Ломачо, Ђовани Паоло (Giovanni Paolo Lomazzo) 56, 61  
Лоренцино, А. (A. Lorencino) 177  
Лорети, Давид (David Loreti) 73  
Лорети, Камило (Camillo Loreti) 72, 73  
Лубарда, Вера (Vera Lubarda) 247, 248, 257, 262  
Лубарда, Петар (Petar Lubarda) 245–266  
Лудовизи, Антонио Бонкомпани (Antonio Boncompagni Ludovisi) 67, 71  
Лукић, Ђорђе (Đorđe Lukić) 173  
Лукомски, Виктор (Viktor Lukomski) 149  
Лупис, Винценције (Vincencije Lupis) 112  
Љубибратић, Нектарије (Nektarije Ljubibratić) 77  
Љубишић, Братислав (Bratislav Ljubišić) 248  
Маги, Армандо (Armando Maggi) 54  
Магловски, Јанко (Janko Maglovski) 14  
Мађановић, Милица Б. (Milica B. Mađanović) 145  
Мајсторовић, Мина (Mina Majstorović) 167  
Мајури, Амадео (Amedeo Maiuri) 248, 250

Максенције (Maxentius), цар 27  
 Максим (Maksim), јеромонах 85  
 Максим Исповедник (Maximus the Confessor) 23  
 Максимовић, Бранко (Branko Maksimović) 98, 99  
 Максимовић, Љубомир (Ljubomir Maksimović) 128  
 Максимовић, Ружица (Ružica Maksimović) 250  
 Максимовић, Стојан (Stojan Maksimović) 104  
 Максић, Снежана (Snežana Maksić) 178  
 Макуљевић, Ненад (Nenad Makuljević) 94, 136, 138  
 Манасић, Дарко (Darko Manasić) 29  
 Манго, Сирил (Cyril Mango) 19  
 Мандић, Светислав (Svetislav Mandić) 14  
 Мандић, Станко (Stanko Mandić) 187–194, 199, 200, 202  
 Маневић, Зоран (Zoran Manević) 104, 142, 145, 149, 214, 215  
 Маравал, Хосе (José Maravall) 80  
 Маргерита (Margerita), краљица 292  
 Марија Терезија (Maria Theresia) 303  
 Марин, Луис (Louis Marin) 137  
 Маринковић, Бранислав (Branislav Marinković) 176  
 Маринковић, Јулка (Julka Marinković) 305  
 Маринковић, Чедомила (Čedomila Marinković) 26  
 Марић, Р. (R. Marić) 221, 222, 225  
 Марјановић, Стјепан (Stjepan Marjanović) 94  
 Марко Мрњавчевић (Marko Mrnjavčević) 133  
 Марковић, Жељко (Željko Marković) 188, 189  
 Марковић, Иван Р. (Ivan R. Marković) 99, 180, 300–301  
 Марковић, Миодраг (Miodrag Marković) 20, 47, 289–293  
 Марковић, Симеон (Simeon Marković) 77, 81  
 Марковић, Славица (Slavica Marković) 112, 115, 116  
 Марковић, Срђан (Srđan Marković) 294–295  
 Мароевић, Иво (Ivo Maroević) 36, 38, 42, 46  
 Марсенгил, Кетрин (Katherine Marsengill) 283–285  
 Мартиновић, М. (M. Martinović) 224  
 Мартиновић, Стеван (Stevan Martinović) 44  
 Мартиновић, Урош (Uroš Martinović) 203, 214, 230  
 Марх, Вернер (Werner March) 153, 180, 182, 184  
 Матић, Душан (Dušan Matić) 237  
 Матић, Марина Љ. (Marina Lj. Matić) 75–92  
 Мацура, Милорад (Milorad Macura) 214, 215  
 Мацура, Никола (Nikola Macura) 275  
 Медаковић, Дејан (Dejan Medaković) 42, 75, 76, 78, 80, 82, 84, 85  
 Мејендорф, Џон (John Meyendorff) 26  
 Метлић, Дијана Љ. (Dijana Lj. Metlić) 267–280  
 Механџић, Груја (Gruja Mehandžić) 247  
 Мештровић, Иван (Ivan Meštrović) 155, 259  
 Мије, Габријел (Gabriel Millet) 131, 133, 134, 136  
 Мијовић, Павле (Pavle Mijović) 27  
 Мијушковић, Слободан (Slobodan Mijušković) 45  
 Микеланђело (Michelangelo di Lodovico Buonarroti) 57  
 Миковић, Дионисије (Dionisije Miković) 78, 80, 83, 85

Микоцки, Томаш (Tomasz Mikocki) 70  
 Милановић, Весна (Vesna Milanović) 14, 26  
 Милатовић, Милка (Milka Milatović) 97  
 Милаш, Никодим (Nikodim Milaš) 109, 110, 113, 118  
 Милашиновић Марић, Дијана (Dijana Milašinović Marić) 214  
 Миленковић, Бошко (Boško Milenković) 182  
 Миливојевић, Дејан (Dejan Miliwojević) 189  
 Милинковић, Светлана В. (Svetlana V. Milinković) 93–108  
 Милићевић, Слободан (Slobodan Miličević) 104  
 Милићевић, Соња М. (Sonja M. Miličević) 302–305  
 Милићевић Николић, Олга (Olga Miličević Nikolić) 104  
 Миловановић, Милан П. (Milan P. Milovanović) 300–301  
 Миловановић, Мирослав (Miroslav Milovanović) 176  
 Миловановић, Олга (Olga Milovanović) 290  
 Милосављевић, Ангелина Р. (Angelina R. Milosavljević) 53–64, 268–288  
 Милосављевић, Андра (Andra Milosavljević) 172, 173  
 Милосављевић, Б. (B. Milosavljević) 225  
 Милосављевић, Драган (Dragan Milosavljević) 162, 163  
 Милосављевић, С. (S. Milosavljević) 227  
 Милутин (Milutin), краљ 38, 48  
 Милутиновић, Драгутин (Dragutin Milutinović) 36  
 Минић, Милан (Milan Minić) 294  
 Минић, Оливер (Oliver Minić) 102, 103  
 Миње, Жак Пол (Jacques Paul Migne) 19, 23, 24, 26  
 Мињевић, Небојша (Nebojša Minjević) 105  
 Мирић, Здравко (Zdravko Mirić) 48  
 Мирић, Младен (Mladen Mirić) 48, 49  
 Мирковић, Ирена (Irena Mirković) 273  
 Мирковић, Лазар (Lazar Mirković) 14, 22  
 Миро, Жуан (Joan Miró) 294  
 Митров, Стефан Љубиша (Stefan Ljubiša Mitrov) 110  
 Митровић, Бранислав (Branislav Mitrović) 105  
 Митровић, Владимир (Vladimir Mitrović) 162, 163  
 Митровић, Михајло (Mihajlo Mitrović) 105, 214  
 Михаило Обреновић (Mihailo Obrenović) 95–98, 101, 172  
 Михаиловић, Душан (Dušan Mihailović) 42  
 Михаиловски, Б. (Б. Михаиловский / B. Mihajlovski) 189  
 Михајлов, Саша (Saša Mihajlov) 143, 149, 151, 179, 300  
 Мишић, Биљана В. (Biljana V. Mišić) 97, 104, 151  
 Мишкова, Дијана (Diana Mishkova) 128  
 Младенов, Светлана (Svetlana Mladenov) 274  
 Могила, Петар (Pyotr Mogila) 82  
 Мојобамба (Mojobamba), трговац 291  
 Мокрањац, Александра (Aleksandra Mokranjac) 214  
 Молнар, Ђерђ (Molnár György) 162  
 Монтанер, Јозеп Марија (Josep Maria Montaner) 204  
 Мориц, Сабина (Sabine Moritz) 298  
 Мочениго, Алвизе (Alvise Mocenigo) 76



- Мусанић (Musanić), инжењер 113, 114, 118  
Мутњаковић, Андрија (Andrija Mutnjaković) 207
- Најман, Јосиф (Josif Naiman) 153, 154  
Наумовић, Верољуб (Veroljub Naumović) 279  
Недић, Светлана (Svetlana Nedić) 173  
Немањић (Nemanjić), династија 131  
Ненадовић, Павле (Pavle Nenadović) 77  
Ненадовић, Слободан (Slobodan Nenadović) 38, 40, 48  
Несторовић, Богдан (Bogdan Nestorović) 150, 155, 178  
Несторовић, Никола (Nikola Nestorović) 96, 143, 172  
Никић, Федор (Fedor Nikić) 118  
Николајевић, Миљивој (Milivoj Nikolajević) 290  
Николић, Владимир (Vladimir Nikolić) 135, 162, 163  
Николић, Никола (Nikola Nikolić) 273  
Нитић, Александра (Aleksandra Nitić) 39  
Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 302  
Новаковић, Бојан (Bojan Novaković) 224, 274  
Новаковић, Борко (Borko Novaković) 104  
Новаковић, Дионисије (Dionisije Novaković) 77  
Новаковић, Константин (Konstantin Novaković) 119  
Новаковић, Стојан (Stojan Novaković) 136  
Новчић, Сузана (Suzana Novčić) 45  
Норлендер Елијасон, Сабрина (Sabrina Norlander Eliasson) 68–70, 73  
Нуволари, Тацио (Tazio Nuvolari) 182
- Његош, Петар II Петровић (Petar II Petrović Njegoš) 82, 250, 259–261, 292  
Њуман, Оскар (Oscar Newman) 204
- Обрадовић, Доситеј (Dositej Obradović) 83, 98  
Обреновић, Виолета (Violeta Obrenović) 155  
Обреновић (Obrenović), династија 136, 303  
Овидије (Ovidius) 69  
Одановић, Ђорђе (Đorđe Odanović) 278  
Одескалки, Ана Ерба (Anna Erba Odescalchi) 66  
Одескалки, Ана Паола (Anna Paola Odescalchi) 70  
Одескалки, Филипо (Filippo Odescalchi) 70  
Олдринг, Мајкл (Michel Auldring) 72  
Оливер (Oliver), деспот 133, 134  
Орсини Бонкомпаниј Лудовизи, Ђачинта (Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi) 65–74  
Орсини, Доменико (Domenico Orsini) 66–68, 71, 73  
Орсини, Филипо Бернуалдо (Filippo Bernualdo Orsini) 72  
Орфелин, Захарија (Zaharija Orfelin) 83  
Отовић, С. (S. Otović) 227
- Павић, Дина (Dina Pavić) 256  
Павковић, Теодосије (Teodosije Pavković) 83  
Павле Карађорђевић (Pavle Karadorđević) 152, 153, 172, 179, 180
- Павличић, Јелена З. (Jelena Z. Pavličić) 35–52  
Павловић, Димитрије (Dimitrije Pavlović) 137  
Павловић, Доброслав Ст. (Dobroslav St. Pavlović) 257  
Павловић, Леонтије (Leontije Pavlović) 85  
Павловић, Марија Т. (Marija T. Pavlović) 171–186  
Павловић, Марина С. (Marina S. Pavlović) 97, 104  
Палишашки, Милан (Milan Pališaški) 102  
Панић, Драга (Draga Panić) 20  
Панић Сурепа, Милорад (Milorad Panić Surepa) 37, 247  
Пановски, Ервин (Erwin Panofsky) 54, 56, 61  
Пантелић, Братислав (Bratislav Pantelić) 132  
Парети, Кристијана (Cristiana Parretti) 67, 70–73  
Патрици, Франческо (Francesco Patrizi) 54  
Пауновић, З. (Z. Paunović) 222, 226  
Пауновић, Маринко (Marinko Paunović) 173, 259  
Паци, Енрико (Enrico Pazzi) 96  
Пачек, Ромуалд (Romuald Pacek) 291  
Периколи Рудолфини, Сесилија (Cecilia Pericoli Rudolfini) 70  
Перић, Шиме (Šime Perić) 42, 43  
Перовић, Олга (Olga Perović) 248, 252, 254, 256, 260, 261  
Петар I Петровић (Petar I Petrović) 82  
Петар II Карађорђевић (Petar II Karadorđević) 181  
Петар Велики (Petar Veliki) 179  
Петковић, Владимир (Vladimir Petković) 36  
Петрановић, Бранко (Branko Petranović) 256  
Петрановић, Герасим (Gerasim Petranović) 86  
Петрарка (Petrarca) 68  
Петровић, Александар (Aleksandar Petrović) 303  
Петровић, Андрија (Andrija Petrović) 83  
Петровић, Б. (B. Petrović) 226  
Петровић, Вељко (Veljko Petrović) 290  
Петровић, Војин (Vojin Petrović) 97  
Петровић, Зоран (Zoran Petrović) 102  
Петровић, Павел (Pavel Petrović) 289–293  
Петровић, Петар (Petar Petrović) 257  
Петручи, Франческо (Francesco Petrucci) 67, 72  
Пико, Андреас (Andrés Pico) 291  
Пикулић, Јована Р. (Jovana R. Pikulić) 245–266  
Пиндер, Вилхелм (Wilhelm Pinder) 153  
Пиперски, Живко (Živko Piperski) 147  
Пиперски, Живојин (Živojin Piperski) 100  
Пипловић, Станко (Stanko Piplović) 112, 115, 120  
Пириватрић, Срђан (Srđan Pirivatric) 128  
Пирс, Глен (Glenn Peers) 19  
Пистолето, Микеланђело (Michelangelo Pistoletto) 267–271, 273–275, 280  
Пичман, Јосиф (Josif Pičman) 237  
Подрека, Борис (Boris Podrecca) 105  
Познановић, Милан (Milan Poznanović) 188, 192–196, 198, 199  
Покрајац, Марија К. (Marija K. Pokrajac) 96, 161–170

- Полоцки, Симеон (Симеон Полоцкий / Simeon Polocki) 82
- Попадић, Милан (Milan Popadić) 207
- Поповић, Бојан (Bojan Popović) 36, 37, 40, 42, 43, 45
- Поповић, Владимир (Vladimir Popović) 39
- Поповић, Даница (Danica Popović) 19
- Поповић, Драгомир (Dragomir Popović) 153
- Поповић, Јустин (Justin Popović) 27–29, 84
- Поповић, Љубица (Ljubica Popović) 20, 21, 247
- Поповић, Мића (Mića Popović) 261
- Поповић, Светлана (Svetlana Popović) 84, 88
- Поповић, Томо К. (Томо К. Popović) 77, 81, 82
- Предијери, Данијела (Daniela Predieri) 69
- Предојевић, Владимир (Vladimir Predojević) 37
- Прелог, Милан (Milan Prelog) 207
- Прерадовић, Дубравка (Dubravka Preradović) 36, 37, 40, 45
- Прљевевић, Миладин (Miladin Prljević) 150
- Продановић, Здравко (Zdravko Prodanović) 303, 304
- Продановић, Милета (Mileta Prodanović) 302–305
- Продановић, Милета (старији) (Mileta Prodanović) 303
- Продановић, Михаило (Mihailo Prodanović) 303
- Прокић, Божидар (Božidar Prokić) 128
- Просен, Милан (Milan Prosen) 148, 179
- Протић, Миодраг Б. (Miodrag B. Protić) 247, 248, 253
- Прхал, Јарослав (Jaroslav Prchal) 99
- Псеудо-Дионисије Ареопagit (Pseudo-Dionysius Areopagite) 19, 24
- Путник, Мојсије (Mojsije Putnik) 77
- Путник Прица, Владана Б. (Vladana B. Putnik Prica) 174, 175, 179, **203–212**, 301
- Радаковић, Соња (Sonja Radaković) 278
- Радека, Милан (Milan Radeka) 118, 123
- Радичевић, Бранко (Branko Radičević) 251
- Радовановић, Михаило (Mihailo Radovanović) 99, 131, 176
- Радојловић, Катарина (Katarina Radojlović) 294–295
- Радојловић, Милован (Milovan Radojlović) 177
- Радојчић, Никола (Nikola Radojčić) 128
- Радојчић, Светозар (Svetozar Radojčić) 14, 21, 22, 41
- Радоман, Луна (Luna Radoman) 275
- Радонић, Јован (Jovan Radonić) 135
- Радујко, Милан (Milan Radujko) 24
- Радуловић, Зоран (Zoran Radulović) 276–278
- Рајић, Јован (Jovan Rajić) 83
- Рајовић, Леонтије (Leontije Rajović) 82
- Ранке, Леполд фон (Leopold von Ranke) 293
- Рашковић, Д. (D. Rašković) 196
- Резач, Јелена (Jelena Rezač) 273
- Рејнвотер, Ли (Lee Rainwater) 204
- Рембрант ван Ријн (Rembrandt Harmenzsoon van Rijn) 286–288
- Рибникар, Владислав (Vladislav Ribnikar) 173
- Ригл, Алојз (Alois Riegl) 286, 287
- Рик, Иван (Ivan Rik) 145
- Ристић, Вера (Vera Ristić) 290
- Ристић, Марко (Marko Ristić) 37
- Рихтер, Вјенцеслав (Vjenceslav Rihter) 208
- Рихтер, Герхард (Gerhard Richter) 296–299
- Родић, Рафаел (Rafael Rodić) 134, 137
- Ромода, Ђорђе (Đorđe Romoda) 163
- Рудолфини, Сесилија (Cecilia Rudolfini) 70
- Ружић, Јован (Jovan Ružić) 177
- Савић, М. (M. Savić) 225
- Савичић, Зорица (Zorica Savičić) 105
- Савчић, Милош (Miloš Savčić) 225
- Савчић, Миленко (Milenko Savčić) 179
- Самарџија, Ксенија (Ksenija Samardžija) 257
- Самерсон, Џон (John Samerson) 188
- Сантнер, Ерик Л. (Eric L. Santner) 137
- Свети Атанасије Александријски (Saint Athanasius the Great) 25
- Свети Јефрем Сиријски (Saint Ephraim the Syrian) 25, 34
- Свети Јован Постник (Saint John the Faster) 28
- Свети Клемент Александријски (Saint Clemens of Alexandria) 25
- Свети Роман Слаткопојац (Saint Roman Melodos) 21
- Свети Сава (Saint Sava) 84, 85, 133, 134
- Свети Симеон Столпник (Symeon Stylite) 27, 28
- Симоновић, Бошко (Boško Simonović) 176
- Синобад, Александра (Aleksandra Sinobad) 112
- Синобад, Мирко (Mirko Sinobad) 112, 123
- Скален, Кетрин 286
- Сладе, Јосип (Josip Slade) 109–112, 123, 125
- Смит, Ентони Д. (Anthony D. Smith) 132
- Смит, Џулија (Julia Smith) 85, 87
- Смитсон, Алисон (Alison Smithson) 203
- Смитсон, Питер (Peter Smithson) 203
- Смолчић Макуљевић, Светлана (Svetlana Smolčić Makuljević) 19
- Сокић, Љубица Цуца (Ljubica Cuca Sokić) 294
- Сплитер, Хенри Винфред (Henry Winfred Splitter) 290
- Срејовић, Драгослав (Dragoslav Sreјović) 257
- Срећков, Недељка (Nedeljka Srećkov) 78
- Срећковић, Пантелија (Pantelija Srećković) 135
- Стагличић, Марија (Marija Stagličić) 112
- Стаматовић, Ангелина (Angelina Stamatović) 188
- Станимировић, Ивана (Ivana Stanimirović) 13
- Станић, Војо (Vojo Stanić) 294
- Станић, Радомир (Radomir Stanić) 48
- Станић, Стеван (Stevan Stanić) 253, 262
- Станковић, А. (A. Stanković) 226
- Станковић, Д. (D. Stanković) 227

- Станковић, Маја (Maја Stanković) 279  
Станковић, О. (O. Stanković) 225  
Станојевић, Глигор (Gligor Stanojević) 76  
Станојевић, Станоје (Stanoje Stanojević) 135, 290  
Станчић, Донка (Donka Stančić) 162, 164–168  
Сташевски, Валериј (Valerij Staševski) 179  
Сташевски, Ђорђе (Đorđe Staševski) 179  
Стевановић, Андра (Andra Stevanović) 96  
Стерлигова, Ирина (Irina Sterligova) 88  
Стефан Дечански (Stefan of Dečani) 13–18, 22, 26, 28, 33, 34  
Стефан Душан (Stefan Dušan) 13–18, 22, 26, 33, 34, 84, 131, 134–137  
Стефан Немања (Stefan Nemanja) 122, 133  
Стефан Првовенчани (Stefan Prvovenčani) 85  
Стефановић, Љуба (Ljuba Stefanović) 164  
Стефановић, Момчило (Momčilo Stefanović) 226, 253, 255  
Стефановић, Тодија Б. (Tadija B. Stefanović) **141–160**  
Стјепановић, Александар (Aleksandar Stjepanović) 206  
Стојановић, Братислав (Bratislav Stojanović) 203  
Стојановић, Данило (Danilo Stojanović) 177  
Стојановић, Катарина (Katarina Stojanović) 276  
Стојановић, Младен (Mladen Stojanović) 275  
Стојисављевић, Живко (Živko Stojisavljević) 119  
Стојић, Марија (Marija Stojić) 174, 175  
Страхуљак, Тихомил (Tihomil Strahuljak) 112  
Сушић, Д. (D. Sušić) 221
- Таназевић, Бранко (Branko Tanazević) 143  
Тасић, Данијела (Danijela Tasić) 273  
Татић (Tatić), породица 300–301  
Татић, Војин (Vojin Tatić) 300  
Татић, Жарко (Žarko Tatić) 300  
Татић, Рајко (Rajko Tatić) 179, 300, 301  
Татљин, Владимир Јевграфович (Владимир Евграфович Татлин / Vladimir Jevgrafović Tatljин) 274  
Тејлор, Роберт (Robert Taylor) 204  
Теодорит Кирски (Theodorite of Cygus) 25  
Теокаровић, Невена (Nevena Teokarović) 294  
Теофан (Theophan), игуман 85  
Теофан Керамеус (Theophan Ceramues) 23  
Тибалди, Тереза (Teresa Tibaldi) 70, 72  
Тикмајер, Антон (Anton Tikmajer) 162  
Тимотијевић, Мирослав (Miroslav Timotijević) 82, 84–87, 96, 255  
Тит Ливије (Titus Livius) 68  
Тодић, Бранислав (Branislav Todić) 14, 20, 22, 24, 26  
Тодић, Гојко (Gojko Todić) 153  
Тодић, Михајло (Mihajlo Todić) 175, 176  
Тодоровић, Љ. (Lj. Todorović) 223  
Тодоровић, Милица Ј. (Milica J. Todorović) **294–295**
- Тодоровић, Србислав (Srbislav Todorović) 172, 173  
Тодоровић, Стева (Steva Todorović) 94  
Тодосијевић, Драгољуб Раша (Dragoljub Raša Todosiјевић) 276  
Томић, Гордана (Gordana Tomić) 36  
Томић, Оливер (Oliver Tomić) 19, 20  
Тош, Џон (John Tosh) 138  
Тошева, Снежана (Snežana Toševa) 174, 175  
Трајан (Trajan) 257  
Трајковић, Александра (Aleksandra Trajković) 279  
Траљић, Сеид М. (Seid M. Trajlić) 110  
Тремелас, Панагиотис (Παναγιώτης Τρεμπέλας / Panagiotis Trempelas) 18, 19  
Трипковић, Веселин (Veselin Tripković) 99  
Трифуновић, Лазар (Lazar Trifunović) 136, 252–254, 256, 259–261  
Тричковић, Миливоје (Milivoje Tričković) 153  
Трнавски, Вук (Vuk Trnavski) 248  
Троповић, Јосиф (Josif Tropović) 82  
Тртовац, Селман (Selman Trtovac) 279  
Туцић, Хајна (Hajna Tucić) 154, 155
- Ћелић, Стојан (Stojan Ćelić) 259  
Ћирковић, Сима (Sima Ćirković) 19  
Ћорић, Ђорђе (Đorđe Ćorić) 273  
Ћоровић, Владимир (Vladimir Ćorović) 135  
Ћуковић, Петар (Petar Ćuković) 252, 256  
Ћурчић, Слободан (Slobodan Ćurčić) 44
- Узуновић, Никола (Nikola Uzunović) 130, 133, 134  
Улага, Драго (Drago Ulaga) 153  
Умберто (Umberto), краљ 292  
Унтеркофлер, Дитмар (Dietmar Unterkofler) 274  
Урош (Uroš), цар 84, 134  
Учело, Паоло (Paolo Uccello) 252
- Фа Милић, Валерија (Valerija Fa Milić) 223, 226, 227  
Фабријано, Ђилио да (Gilio da Fabriano) 55  
Фараго, Франц (Franz Farago) 101  
Филотеј (Filotej), патријарх 84  
Фисковић, Цвито (Cvito Fisković) 37, 110  
Фич, Натали (Nathalie Feitsch) 163  
Фодак, Флорина (Florina Fodac) 128  
Фолић, Милутин (Milutin Folić) 105  
Форбат, Имре/Емерик (Imre/Emeric Forbáth) 101  
Фридберг, Дејвид (David Freedberg) 87  
Фридберг, Сидни (Sidney Freedberg) 56  
Фридлендер, Валтер (Walter Friedlaender) 53, 56  
Фридрих, Каспар Дејвид (Caspar David Friedrich) 298  
Фролов, Анатој (Anatole Frolow) 19  
Фрунзети, Јон (Jon Frunzeti) 290  
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 137

- Хадид, Заха (Zaha Mohammad Hadid) 238  
 Хајд Минор, Вернон (Vernon Hyde Minor) 69  
 Хајдин, Б. (B. Hajdin) 220, 224  
 Хамер, Берислав (Berislav Hamer) 122  
 Хан, Синтија (Synthiy Hahn) 83  
 Харвуд, Елејн (Elain Harwood) 204  
 Хартох, Франсоа (François Hartog) 131  
 Хегедуш, Павле (Pavle Hegeduš) 167  
 Хеиб, Еугенија рођ. Воруца (Eugenia Heib) 163  
 Хеиб, Јозеф (Jozef Heib) 163  
 Хеиб, Ненси (Nancy Heib) 163  
 Хеиб, Херман (Herman Heib) 163  
 Хелвиг, К. (K. Hellwig) 292  
 Херман, Џон (John Hermann) 24  
 Хирш, Григор (Grigore Hirsch) 101  
 Хорват, Лавослав (Lavoslav Horvat) 147  
 Хофман, Александер фон (Alexander von Hoffmann) 204, 206  
 Хоштетер, Вилијам Тејлор (William Taylor Hostetter) 20, 21
- Цагић, Предраг (Predrag Cagić) 214, 215, 220–222, 224, 225, 227, 228  
 Цагић Милошевић, Весна (Vesna Cagić Milošević) 105  
 Цвејановић, Игор (Igor Cvejanović) 167  
 Цветковић, Марија (Marija Cvetković) 276  
 Цветковски, Сашо (Sašo Cvetkovski) 21  
 Церанић, Милица (Milica Ceranić) 150  
 Цигановић, Алекса (Aleksa Ciganović) 189  
 Цикота, Љ. (Lj. Cikota) 222  
 Цицмил, Милица Ж. (Milica Ž. Cicmil) 65–74  
 Цоцек, Алојз (Alojz Cocek) 162  
 Цоцек, Јозеф (Jozef Cocek) 162  
 Цоцек, Нандор (Nandor Cocek) 166  
 Црногорчевић, Младен (Mladen Crnogorčević) 76, 77, 81–83  
 Црњански, Милош (Miloš Crnjanski) 302, 303, 305  
 Цукари, Федерико (Federico Zuccari) 53–64
- Чавић, Станислав (Stanislav Čavić) 42  
 Чанак, Михајло (Mihajlo Čanak) 206
- Чанак Медић, Милка (Milka Čanak Medić) 14, 20, 22, 24, 26, 257  
 Чејни де Ђиролами, Лијана (Liana Girolami De Cheney) 53  
 Чолаковић, Родољуб (Rodoljub Čolaković) 42  
 Чоловић, Бранко М. (Branko M. Čolović) 109–126  
 Чракас, Лука Антонио (Luca Antonio Chracas) 67  
 Чурчић, Лазар (Lazar Čurčić) 85
- Џејкобс, Џејн (Jane Jacobs) 204  
 Џејмсон, Фредрик (Fredric Jameson) 138  
 Џенкс, Чарлс (Charles Janks) 203
- Шагал, Марк (Marc Chagall) 294  
 Шарић, Јован (Jovan Šarić) 87  
 Шастел, Андре (Andre Chastel) 46  
 Шевцов, Вера (Vera Shevzov) 87  
 Шејка, Леонид (Leonid Šejka) 294  
 Шелмић, Лепосава (Leposava Šelmić) 290  
 Шене, Волфганг (Wolfgang Schöne) 287  
 Шиљак, Гордана (Gordana Šijak) 103  
 Шишовић, Гроздана С. (Grozdana S. Šišović) 99, 105  
 Шкрбић, Никола (Nikola Škrbić) 118  
 Шобер, Ева (Eva Schober) 163  
 Шоман (Šoman), породица 163  
 Шоћ, Вукашин (Vukašin Šoć) 276, 279  
 Шошкић, Чедомир (Čedomir Šoškić) 178  
 Шпер, Алберт (Albert Speer) 152, 180  
 Штаиглицки, Ј. (J. Štaiglicki) 222  
 Штајнлехнер, Јосиф (Josif Štajnlehner) 96  
 Штефан, Ханс (Hans Stefan) 153  
 Штехов, Волфганг (Wolfgang Stechow) 286  
 Штилер, Адолф (Adolph Stiller) 214  
 Штраус, Иван (Ivan Štraus) 214  
 Штрбац, Драгољуб Т. (Dragoljub T. Štrbac) 233–244  
 Шћекић, Милан (Milan Ščekić) 104  
 Шуваковић, Мишко (Miško Šuvaković) 274

# Географски регистар

- Авала (Avala) 155, 242  
Авганистан (Afghanistan) 276  
Албанија (Albania) 251  
Алжир (Algeria) 189  
Америка (America) 163, 269  
Аргентина (Argentina) 120  
Атина (Αθήνα/Athens) 129, 130, 205, 234  
Аустролија (Australia) 289–291  
Аустроугарска монархија (Austro-Hungarian Monarchy)  
161, 162, 164, 169  
Африка (Africa) 189
- Балкан (Balkans) 128, 129, 135, 179, 201  
Балканско полуострво (Balkan Peninsula) 128  
Банат (Banat) 77, 289, 291  
Бангкок (Bangkok) 291  
Бања Лука (Banja Luka) 215, 304  
Баошићи (Baosići) 80  
Барселона (Barcelona) 237  
Бенковац (Benkovac) 112, 114  
Београд (Belgrade) 40, 42, 43, 46, 48, 81, 93–95, 97, 98,  
102, 127–140, 141–160, 163, 171–177, 179–182, 184,  
189, 208, 209, 213–216, 218–230, 233–244, 247, 258,  
261, 272, 274, 279, 289–293, 294, 300–301  
Берлин (Berlin) 39, 180  
Беч (Vienna) 81, 110, 119, 162, 247, 271, 290, 303  
Бешка (Beška) 163  
Бијела (Bijela) 78, 80, 273  
Бијело Поље (Bijelo Polje) 80  
Билишани (Bilišani) 116  
Билишани Горњи (Bilišani Gornji) 114  
Биркенау (Birkenau) 298, 299  
Бистрица (Bistrica) 13, 189  
Богишићи (Bogišići) 78  
Бока которска (Boka Kotorska) 75, 76, 78, 82, 85, 87, 88,  
92, 115  
Бомбај (Bombay) 256  
Бор (Bor) 224
- Босна (Bosna) 115  
Бризбејн (Brisbane) 296–299  
Брисел (Briseel) 42, 128  
Брно (Brno) 101, 162, 163, 247  
Бугарска (Bulgaria) 128, 137  
Будва (Budva) 215, 247  
Будимпешта (Budapest) 162, 234, 247  
Букурешт (Bucharest) 101, 129, 130, 137, 247, 291
- Ваљево (Valjevo) 215, 222, 230  
Варшава (Warsaw) 215  
Ватикан (Vatican) 134  
Велики Семпетар (Sânpetru Mare) 290  
Велика црква у манастиру Савина (Savina Monastery  
Great Church) 75–92  
Велика Британија (Great Britain) 205, 210  
Венеција (Venice) 39, 88  
Византијско царство, Византија (Byzantine Empire)  
127–131, 135, 138  
Вирпазар (Virpazar) 222  
Вирџинија Сити (Virginia City) 290, 291  
Витербо (Viterbo) 42  
Војводина (Vojvodina) 163, 164, 267, 270, 271, 277–279,  
303  
Врлика (Vrlika) 110  
Врпоље (Vrpolje) 120
- Голубић (Golubić) 112  
Гошићи (Gošići) 78  
Грчка (Ελλάς/Greece) 128
- Дакија (Dacia) 257  
Далмација (Dalmatia) 75, 76, 112, 120, 125  
Данска (Denmark) 42  
Денвер (Denver) 291  
Донаверт (Donauwörth) 303  
Доње Ситно (Donje Sitno) 120  
Дрезден (Dresden) 297

- Дрниш (Dрниš) 109–126  
Дубрава (Dubrava) 86, 87  
Дубровник (Dubrovnik) 222  
Дунав (Danube) 77, 80–82, 163, 234, 238
- Ђеврске (Ђеврске) 112  
Ђердап (Ђердап) 257, 258, 266  
Ђетиња (Ђетинја) 192
- Европа (Europe) 37, 84, 128, 161–163, 165, 174, 204–206, 210  
Ервеник (Ervenik) 112
- Жегар (Џегар) 118  
Женева (Geneve) 248
- Загреб (Zagreb) 40, 162, 164, 215, 226  
Задар (Zadar) 110, 112, 119  
Западна Немачка (West Germany) 297  
Земун (Zemun) 146, 148, 149, 208, 238, 242  
Зларин (Zlarin) 113  
Зрењанин (Zrenjanin) 272
- Индија (India) 42, 256, 289, 291  
Инђија (Indija) 272  
Италија (Italy) 174, 182, 189, 254, 273, 292
- Јапан (Japan) 42  
Јереван (Јереван) 247  
Јерусалим (Jerusalem) 283, 284  
Јордан (Jordan) 28  
Јошице (Јошице) 78  
Југославија (Yugoslavia) 37, 38, 40, 171, 174, 203, 205, 207–209, 245, 256, 266, 270, 277  
Јужна Америка (South America) 290, 291
- Каиро (Cairo) 291  
Калифорнија (California) 291  
Калкута (Kolkata) 291  
Канада (Canada) 42, 289, 291  
Кањани (Kanјani) 123  
Каравлашка (Karavlaška) 77  
Карлове Вари (Karlovу Vary) 163  
Кијев (Kiev) 82, 215  
Кина (China) 291  
Кистање (Kistanje) 114  
Клагенфурт (Klagenfurt) 42  
Кнежевац (Kneževac) 215  
Книн (Knin) 112, 114, 116, 119  
Книнско Поље (Kninsko Polje) 119  
Константинопољ (Constantinople) 88, 96, 284  
Копер (Koper) 247
- Косово (Kosovo) 138, 276  
Косово и Метохија (Kosovo i Metohija) 46  
Косовска Митровица (Kosovska Mitrovica) 42  
Котор (Kotor) 83  
Крагујевац (Крагујевац) 94  
Краљевина Југославија (Kingdom of Yugoslavia) 127, 140, 179, 189  
Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, Краљевина СХС (Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes) 119, 120, 129, 164  
Краљево (Kraljevo) 43  
Кртоле (Krole) 78  
Крушевице (Kрушевице) 81  
Крф (Corfu) 83  
Кула Атлагића (Kula Atlagića) 112, 114, 118  
Кути (Kuti) 78
- Лесковац (Leskovac) 294  
Ловћен (Ловћен) 259  
Лондон (London) 180, 203, 204, 210, 227, 291, 292  
Лос Анђелес (Los Angeles) 72, 290
- Љвов (Lviv) 83  
Љубљана (Ljubljana) 39, 42, 215, 220, 221, 247
- Мадрид (Madrid) 220, 226  
Мађарска (Hungary) 164, 289  
Македонија (Macedonia) 115  
Манастир Бања (Banја Monastery), код Рисна 83, 85  
Манастир Градац (Gradac Monastery) 38  
Манастир Дечани (Dečani Monastery) 13, 14, 33  
Манастир Ђурђеви ступови (Ђурђеви stupovi Monastery) 38  
Манастир Жича (Џича Monastery) 42  
Манастир Косјерево (Kosјerevo Monastery) 85  
Манастир Лесново (Lesново Monastery) 20, 21, 133–136  
Манастир Милешева (Mileševa Monastery) 85, 133, 134  
Манастир Морача (Morača Monastery) 39  
Манастир Палеж (Palež Monastery) 38  
Манастир Псача (Psača Monastery) 21, 22, 133, 134  
Манастир Раковац (Rakovac Monastery) 85  
Манастир Режевићи (Reževići Monastery) 80  
Манастир Савина (Savina Monastery) 75–92  
Манастир Светих арханђела (Monastery of the Holy Archangels), код Призрена 135  
Манастир Сопоћани (Sopoćani Monastery) 36, 39  
Манастир Студеница (Studenica Monastery) 19  
Манастир Тврдош (Tvrdoš Monastery) 84, 85  
Манастир Трескавац (Treskavac Monastery) 19  
Манастир Хиландар (Hilandar Monastery) 20–22  
Манастир Шемљуг (Šemljug Monastery) 77  
Мантова (Mantua) 182

- Марибор (Maribor) 247  
 Маријанске Лазне (Mariánské Lázně) 163  
 Мароко (Morocco) 189  
 Маћа (Maća) 200  
 Медитеран (Mediterranean) 268, 276  
 Мезија (Moesia) 257  
 Мелбурн (Melbourne) 290, 291  
 Месопотамија (Mesopotamia) 167  
 Минхен (Munich) 128, 180  
 Мичиген (Michigan) 163  
 Млетачка република (Republic of Venice) 75, 86  
 Модош (Modoš) 290, 291  
 Монте Савело (Monte Savelo) 67  
 Москва (Moscow) 82, 224
- Напуљ (Napoli) 248  
 Невада (Nevada) 291  
 Неготин (Negotin) 189  
 Немачка (Germany) 42, 205, 254  
 Ниш (Niš) 225, 294–295, 300  
 Нови Београд (New Belgrade) 189, 203–212, 217, 221, 222, 224–227  
 Нови Пазар (Novi Pazar) 42  
 Нови Сад (Novi Sad) 43, 77, 161–170, 215, 221, 225, 267, 270–274, 279, 292, 303  
 Нос Калик (Nos Kalik) 118
- Њу Делхи (New Delhi) 256  
 Њујорк (New York) 240, 269, 290–292
- Обровац (Obrovac) 118  
 Огулин (Ogulin) 120  
 Опатија (Opatija) 220  
 Опленец (Oplenac) 36  
 Орегон (Oregon) 291  
 Осијек (Osijek) 215, 220, 224, 225  
 Оттоманска империја (Ottoman Empire) 86
- Панчево (Pančevo) 215, 222  
 Париз (Paris) 37, 42, 128, 204, 208, 209, 229, 260  
 Парнас (Parnassus, Parnazo) 69  
 Пенџаб (Punjab) 291  
 Перу (Peru) 289, 291  
 Петроград (Petrograd) 119  
 Пећка патријаршија (Patriarchate of Peć) 76  
 Пешта (Pest) 162  
 Подгорица (Podgorica) 286  
 Поди (Podi) 80  
 Пољска (Poland) 42, 182, 205  
 Помпеја (Pompeii) 168  
 Праг (Praha) 39, 163, 174, 234, 247  
 Призрен (Prizren) 35–52, 135, 189
- Приштина (Priština) 39  
 Прњавор (Prnjavor) 304  
 Проклетије (Prokletije Mountains) 13  
 Прокупље (Prokuplje) 42  
 Прчањ (Prčanj) 215, 226
- Радовићи (Radovići) 78  
 Раковица (Rakovica) 163  
 Рашка (Raška) 131  
 Ријека (Rijeka) 163  
 Рим (Rome) 39, 42, 65, 66, 68, 69, 71–73, 129, 130, 167, 291  
 Рисан (Risan) 78, 83, 85  
 Румунија (Romania) 128, 205, 257, 289  
 Русија (Russia) 76, 82, 84, 128, 188
- Саборна црква (Cathedral church), на Топлој 82  
 Саборна црква светих Петра и Павла (Cathedral churchy), у Рисну 78  
 Сава (Sava) 77, 80–82, 177, 179, 207, 222, 224, 234, 238, 242  
 Салцбург (Salzburg) 234  
 Сан Франциско (San Francisco) 290, 291  
 Санџак (Sandžak) 277  
 Сао Паоло (São Paulo) 252, 256  
 Сарајево (Sarajevo) 120, 163, 224  
 Сасовићи (Sasovići) 81  
 Светозарево (Svetozarevo) 220  
 Северна Америка (North America) 204, 210  
 Сент Луис (Saint Louis) 203  
 Сер (Ser) 84  
 Сиднеј (Sydney) 290, 291  
 Синсинати (Cincinnati) 290, 291  
 Сирија (Syria) 276  
 Сједињене Америчке Државе, САД (United States) 42, 203, 204, 206, 210, 289, 291  
 Скопље (Skoplje) 247  
 Скрадин (Skradin) 114, 116  
 Славонски Брод (Slavonski Brod) 272  
 Смедерево (Smederevo) 94  
 Солун (Thessaloniki) 284  
 Софија (Sofia) 129, 130, 137  
 Сплит (Split) 110, 120, 220  
 Србија (Serbia) 36, 39, 102, 115, 127, 128, 131, 133, 135, 161, 169, 187, 202, 204, 213–215, 240, 257, 270, 271, 275, 277, 289, 303  
 Србобран, Сентомаш (Srbobran) 247  
 Срем (Srem) 78, 81  
 Сремска Митровица (Sremska Mitrovica) 271  
 Сремски Карловци (Sremski Karlovci) 86, 150, 163  
 Стара Пазова (Stara Pazova) 215, 222, 223  
 Стразбур (Strasbourg) 42  
 Суботица (Subotica) 164  
 Суторина (Sutorina) 81

- Таково (Takovo) 304, 305  
 Темишвар (Timișoara) 289–293  
 Тиват (Tivat) 222  
 Титоград (Titograd) 247  
 Толедо (Toledo) 234  
 Топла (Topla) 82  
 Требиње (Trebinje) 215, 222, 225  
 Тунис (Tunisia) 189  
 Турска (Turkey) 174
- Угарска (Ugarska) 77, 161, 164  
 Ужице (Užice) 42, 187–202  
 Уједињено Краљевство (United Kingdom) 204  
 Украјина (Ukraine) 84  
 Успенска црква (Uspenska crkva), у Новом Саду 303
- Финска (Finland) 42  
 Фиренца (Firenze) 42, 248  
 Француска (France) 42, 204, 205, 210  
 Фрушка гора (Fruška gora) 78
- Хабзбуршка монархија (Habsburg Monarchy) 76, 78, 81, 84, 86, 292  
 Хаваји (Hawaii) 289–293  
 Хеликон (Helicon) 69  
 Херцег Нови (Херцег Нови) 80  
 Холандија (Netherlands) 287, 288  
 Хонгконг (Hong Kong) 292  
 Хонолулу (Honolulu) 291  
 Храм Св. Саве (Hram Svetog Save) 154, 155  
 Хрватска (Croatia) 163, 272, 277
- Цетиње (Cetinje) 286  
 Црква Блажене Дјевике Марије (Church of the Blessed Virgin Mary), у Врпољу 120  
 Црква Богородице Љевишке (Church of the Mother of God Ljeviška / Church of the Holy Virgin of Ljeviš), у Призрену 20, 22, 35–52  
 Црква Богородичина (Church of the Mother of God), у Пећкој патријаршији 19–22  
 Црква Госпе од Ружарија (Church of Our Lady of Rosary) 118  
 Црква Покрова Пресвете Богородице (Church of the Intercession of the Holy Mother of God) 119  
 Црква Пресветога Тројства (Church of the Holy Trinity), у Карловцу 120  
 Црква Ризе Богородичине (Crkva Rize Bogorodičine), у Бијелој 78, 80  
 Црква Рођења Богородичиног (Crkva Rodenja Bogorodičinog), у Бијелој 80  
 Црква Санта Кроче (Basilica of Santa Croce), у Фиренци 42
- Црква Свете Госпође (Crkva Svete Gospe), у Радовићима 78  
 Црква Свете Недјеље (Crkva Svete Nedjelje), у Јошицама 78  
 Црква Свете Петке (Crkva Svete Petke), у Кањанима 123  
 Црква Свете Софије (Hagia Sophia), у Константинопољу 88, 284  
 Црква Свете Софије (Church of Saint Sophia), у Охриду 21  
 Црква Свете Тројице (Church of the Holy Trinity), у Кутима 78  
 Црква Свете Тројице (Church of the Holy Trinity), у Обровцу 118  
 Црква Светих апостола (Church of the Holy Apostles), у Пећкој патријаршији 20  
 Црква светих Сергија и Вакха (Church of the Saints Sergius and Vasschus), у Подима 80  
 Црква Светог арханђела Михаила и пустиножитеља Гаврила (Crkva Svetog arhandela Mihaila i pustinožitelja Gavriila), у Леснову 135  
 Црква Светог арханђела Михаила (Church of St. Michael the Archangel), Дрниш 110  
 Црква Светог Георгија (Church of Saint George), у Книнском Пољу 119  
 Црква Светог Димитрија (Church of Saint Demetrius), у Пећкој патријаршији 19, 20  
 Црква Светог Димитрија (Church of Saint Demetrius), у Солуну 284  
 Црква Светог Ђорђа (Church of Saint George) 83  
 Црква Светог Јована Крститеља (Church of Saint John the Baptist), у Богишићима 78  
 Црква Светог Крижа (Church of the Holy Cross), у Велом варошу 120  
 Црква Светог Крижа (Church of the Holy Cross), у Огулину 120  
 Црква Светог Луке (Church of Saint Luka), у селу Гошићима 78  
 Црква Светог Марка (Church of Saint Mark), у Београду 154, 155, 237  
 Црква Светог Марка (Saint Mark's Basilica), у Венецији 88  
 Црква Светог Николе (Church of Saint Nicholas), у Баошићима 80  
 Црква Светог Николе (Church of Saint Nicholas), у Кули Атлагића 114, 118  
 Црква Светог Николе (Church of Saint Nicholas), у манастиру Студеница 19  
 Црква Светог Саве (Church of Saint Sava), у манастиру Савина 75  
 Црква Успења Богородице (Church of the Assumption of the Blessed Virgin) 109–126  
 Црква Успења Богородичиног (Church of the Assumption of the Blessed Virgin), у манастиру Савина 75



Црна Гора (Crna Gora, Montenegro) 110, 259, 261, 262,  
277, 286

Чачак (Čačak) 222, 302–305

Чехословачка (Czechoslovakia) 42, 205

Чикаго (Chicago) 204

Чиле (Chile) 291

Џохор Бару (Johor Bahru) 291

Швајцарска (Switzerland) 42, 204

Шпанија (Spain) 226

Регистре сачинила  
*Тајјана Пивнички Дринић*



# Упутство за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности

Редакција Зборника Матице српске за ликовне уметности прима оригиналне радове за рубрику ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом припреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора.

Комплетно упутство *Библиографска њарениџеза и Циџирана лиџератуџура* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на дискети, ЦД-у или електронском поштом а истовремено и штампани примерак на адресу Уредништва:

Марта Тишма, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: [mtismal@maticasprska.org.rs](mailto:mtismal@maticasprska.org.rs)

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. или rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи).

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на ЦД-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Сваки аутор добија примерак одштампаног зборника.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

### **Библиографска парентеза**

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џејмс Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95) за библиографску јединицу: MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публикувао исте године, у текстуалној библиографској напомени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску јединицу: Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразира, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост” и „народност” бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

### **Цитирана литератyра**

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литератyра*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф). Све цитиране референце наведене у оригиналу на ћирилици, руском, бугарском, грчком или арапском језику, обавезно треба у наставку у загради да буду приказане и у латинском алфabetу (преведене на енглески језик). Ти подаци су углавном доступни у резимеима тих радова.

*Цитирана литератyра* наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

### **Монографска публикација:**

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиџе*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој љироди и језичком развићу: линџвистичка испићивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском ипћању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

### **Монографска публикација са корпоративним аутором:**

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

### **Анонимна дела:**

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

*Бугарштина*. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

### **Зборник радова са конференције:**

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у испирији, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, 2004.

### **Монографска публикација са више издавача:**

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избеглице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсејева. Панчево: Градска библиотека – Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографска дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет – Народна библиотека Србије – Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

### **Фототипско издање:**

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић”, 2003.

**Секундарно ауторство:**

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

**Рукопис:**

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име).

Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

**Прилог у серијској публикацији:**

**Прилог у часопису:**

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.” *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.” *Летопис Мајнице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

**Прилог у новинама:**

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилев рат звезда против Хитлера.” *Политика* 21. 12. 2004: 5.

**Монографска публикација доступна on-line:**

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

**Прилог у серијској публикацији доступан on-line:**

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов периодичне публикације* Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.” *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

**Прилог у енциклопедији доступан on-line:**

„Назив одреднице.” *Наслов енциклопедије*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

# Instructions to Authors

## Matica srpska Journal for Fine Arts

The editorial board of Matica Srpska Journal for Fine Arts receives original papers for the section ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS and the section REVIEWS.

Papers that have already been published or submitted for publication in other journal will not be accepted.

The author is obliged to respect scientific and ethical principles and rules when preparing the paper, in accordance with international standards. By submitting the paper, the author guarantees that all data in the paper are valid, both those relating to the research itself and the literature cited, as well as the citations from the literature.

Papers written in foreign languages are also accepted. The language must be correct in terms of grammar and style.

Every author from this country who wants to publish a paper in the English language must provide a high-quality translation. The language must be correct in terms of grammar and style.

Notes (footnotes) are given at the bottom of the page where the commented text is. They can contain minor details, additional explanations, indications of used sources (e.g. scientific publications, reference books) and the like, but they cannot be the substitute for cited references.

Footnotes should be given in their original form.

First name and last name of a cited author should be given in the footnotes.

Complete instructions for *Bibliographic parenthesis* and *Cited references* are in the text below.

All papers should be submitted electronically on CD or via e-mail, but also a printed copy should be sent to the Editorial office at the following address:

Marta Tišma, Matica Srpska Journal for Fine Arts, Matica Srpska

21000 Novi Sad

1 Matica Srpska Street

e-mail: [mtismal@maticasrpska.org.rs](mailto:mtismal@maticasrpska.org.rs)

A paper in Serbian language should be written in Cyrillic script.

All papers, whether domestic or foreign, should be written in Microsoft Word (.doc or .rtf format), with maximum length (including summary in Serbian and abstract in English, keywords, figures, tables, drawings and other contributions) of an author's sheet (up to 4000 words).

Font type Times New Roman; 1.5 line spacing; font size 12.

Apart from the main text the paper should contain a summary in Serbian up to 10 lines and abstract in English (it can also be in Serbian and the Editorial office will translate it) or in one of the major languages, the length of about half typed page, with four to six keywords, line spacing 1 and font size 10.

Foreign names in the paper should be written in phonetic form, but when first mentioned there should be given their ethimological form in parentheses.

Illustrations in the paper (photos, drawings, tables, etc.) are published in black and white with the description. The author should mark the place of illustrations in the text.

All illustrations should be of high-quality (resolution of 300 dots) and submitted electronically on a CD. List of all illustrations should accompany the paper.

All papers are reviewed by two and, if necessary, more reviewers.

When a manuscript is accepted, the author will be informed of the approximate time of publication.

Each author will receive a printed copy of the Proceedings.

Author's first and last name, scientific degree, institutional affiliation and mailing address, home address, email address, and phone numbers should be indicated for all authors on each paper.

Manuscript will not be returned to the author.

### ***Bibliographic parenthesis***

Bibliographic parenthesis, as an inserted abbreviation in the text that refers to the full bibliographic description of a cited work, is listed at the end of the paper and consists of an open parenthesis, author's last name (small caps), publication year of the cited paper, number of the page from which citations are taken and closing parenthesis. The author's last name is given in the original form and alphabeth. For example:

(ИВИЋ 1986: 128) for bibliographic reference: ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

When citing from several adjacent pages of the same paper, the numbers of the first and the last cited page with a dash between them should be given. For example:

(ИВИЋ 1986: 128–130) for bibliographic reference: ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

When citing multiple non-adjacent pages of the same paper, the figures relating to the pages in the cited paper, separated by a comma, should be given. For example:

(ИВИЋ 1986: 128, 130) for bibliographic reference: ИВИЋ, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

For a foreign author outside the parenthesis last name should be transcribed in the language in which the main text is written, for example Џејмс Џ. Марфи for James J. Murphy, but within the parenthesis last name should be given in its original form and alphabeth. For example:

(MURPHY 1974: 95) for bibliographic reference: MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

When in the paper are cited several studies that an author published in the same year, mark the publishing year in the bibliographic note with the appropriate letter a, b, c, etc., both in the text and in the reference list, for example (MURPHY 1974a: 12).

If a bibliographic reference has multiple authors, in the bibliographic parenthesis should be given last names of the first two authors followed by *et al.*:

(ИВИЋ, КЛАЈН et al. 2007) for bibliographic reference: ИВИЋ, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

If it is clear from the context which author is cited or paraphrased, it is not necessary to give the author's name in the bibliographic note. For instance:

According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved treatise in this field was made by a Benedictine monk Alberico from Montecassino in the second half of the XI century.



If in the parenthesis are referred to works of two or more authors, every subsequent work should be separated with a semicolon, for example (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968).

If the primary source is unavailable, the data about the secondary source in the parenthesis need to be accompanied by the words *according to*.

“Oral” and “national” features of the bugarštica Nenad Ljubinković associated with the adjustemnet to the environment (according to КИЛИБАРДА 1979: 7).

### ***Cited references***

Cited references are given in a separate section titled *Cited references*. In this section, the short bibliographic parentheses from the text are solved. Bibliographic references are listed alphabetically, according to Cyrillic or Latin script, giving last name of the first or the only author as it is listed in parenthesis in the text. Last name of the first or the only author of papers published in Cyrillic script is given first, and then follows the alphabetical list of last name of the first or the only author of papers published in Latin script. If the description of bibliographic reference includes several rows, all rows except the first are indented two characters to the right (hanging paragraph). All cited references listed in the original in Cyrillic script, Russian, Bulgarian, Greek or Arabic language, should be followed by Latin script version in brackets (translated into English). Those data are generally available in the abstracts of these works.

*Cited literature* is given according to the Matica Srpska citation style (MSC):

### **Monographs:**

Last name, first name of the first author and last name, first name the second author. *Book title*. Information about the name of a translator, compiler, or any other type of authorship. Information about the edition or the number of volumes. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

БЕЛИЋ, Александар. *О језичкој њрироди и језичком развнјуку: лингвистичка испијивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском њијању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

### **Monographs with a corporate author:**

Commissions, associations or organizations, when the name of an individual author is not indicated on the front page, assume the role of the corporate author.

БЕОГРАДСКА ФИЛХАРМОНИЈА. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

### **Anonymous works:**

Works for which the author cannot be identified are recognized by the title.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

### **Conference proceedings:**

ПАНТИЋ, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у испијорији, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, 2004.

### **Monographs with multiple publishers:**

ПАЛИБРК-СУКИЋ, Несиба. *Руске избежлице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека – Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет – Народна библиотека Србије – Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

### **Facsimile edition:**

LAST NAME, first name of the author. *Book title*. Publication place of the original edition, year of the first publication. Place of repeated, facsimile publication: publisher, year of the reprint edition.

Example:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић”, 2003.

**Secondary authorship:**

Proceedings of scientific papers are given by the name of the editor or compiler.

LAST NAME, first name of the editor (or the compiler). *Title of work*. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Народна библиотеке Крушеваца*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

**Manuscripts**

LAST NAME, first name. Title of the manuscript (if it exists or if there is a title widely accepted in science). Place of origin: Institution which holds it, shelf mark, year of creation.

Example:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Manuscripts should be described according to folio numeration (e.g. 2a-3b), and not according to pagination, except in cases when the manuscript is paginated.

**Articles in serial publications:**

**Articles in journals:**

LAST NAME, first name of the author. “Article title.” *Journal title* number of issue or volume (year, or full date): pages of the cited text.

Example:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.” *Лейојис Мајнице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

**Newspaper articles:**

LAST NAME, first name of the author. “Article title.” *Newspaper title* date: page number.

Example:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера.” *Полиџика* 21. 12. 2004: 5.

**Monographs available online:**

LAST NAME, first name of the author. *Book title*. <web address> Date of access.

Example:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02.02.2002.

**Articles in serial publications available online:**

LAST NAME, first name of the author. “Article title.” *Title of the serial publication*. Date of the serial publication. Database name. Date of access.

Example:

ТОП, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.” *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

**Articles in an encyclopedia available online:**

“Article title.” *Encyclopedia name*. <web address> Date of access.

Example:

“WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

**Рецензенти објављених радова у  
Зборнику Матице српске за  
ликовне уметности бр. 46**

**Reviewers**

Игор Борозан  
Драган Војводић  
Дубравка Ђукановић  
Александра Илијевски  
Миодраг Марковић  
Лидија Мереник  
Милан Попадић  
Љиљана Стошић  
Симона Чупић

Саша Брајовић  
Кокан Грчев  
Александар Игњатовић  
Александар Кадијевић  
Срђан Марковић  
Владимир Митровић  
Владана Путник Прица  
Мирјана Ротер Благојевић  
Јасмина Чубрило

*Зборник Мајнице српске за ликовне уметности*  
Издавај једанпут годишње  
Издавач Матица српска  
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1  
Телефон: ++381-21/420-199, 6615-038  
e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs  
www.maticasrpska.org.rs

*Matica Srpska Journal for Fine Arts*  
Published once a year  
Published by Matica Srpska  
Editorial and Publishing Office: Novi Sad, 1 Matice Srpske Street  
Phone: ++381 21 420 199 or 6615 038  
e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs  
www.maticasrpska.org.rs

---

Уредништво је *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности*  
бр. 46/2018 закључило 15. VI 2018.  
За издавача: проф. др Ђорђе Ђурић  
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма  
Преводилац за енглески језик: Оливера Кривошић  
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић  
Технички уредник: Вукица Туцаков  
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин  
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад  
75(082)

**Зборник Матице српске за ликовне уметности /**  
главни и одговорни уредник Александар Кадиевић. – 1986,  
22– . – Нови Сад : Матица српска, 1986– . – Илустр. ; 26 cm  
Годишње. – Текст на срп., рус. и енг. језику. – Је наставак:  
Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543–1247  
ISSN 0352-6844  
COBISS.SR-ID 16491778

Штампање овог Зборника омогућили су  
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије,  
Министарство културе и информисања Републике Србије и  
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање