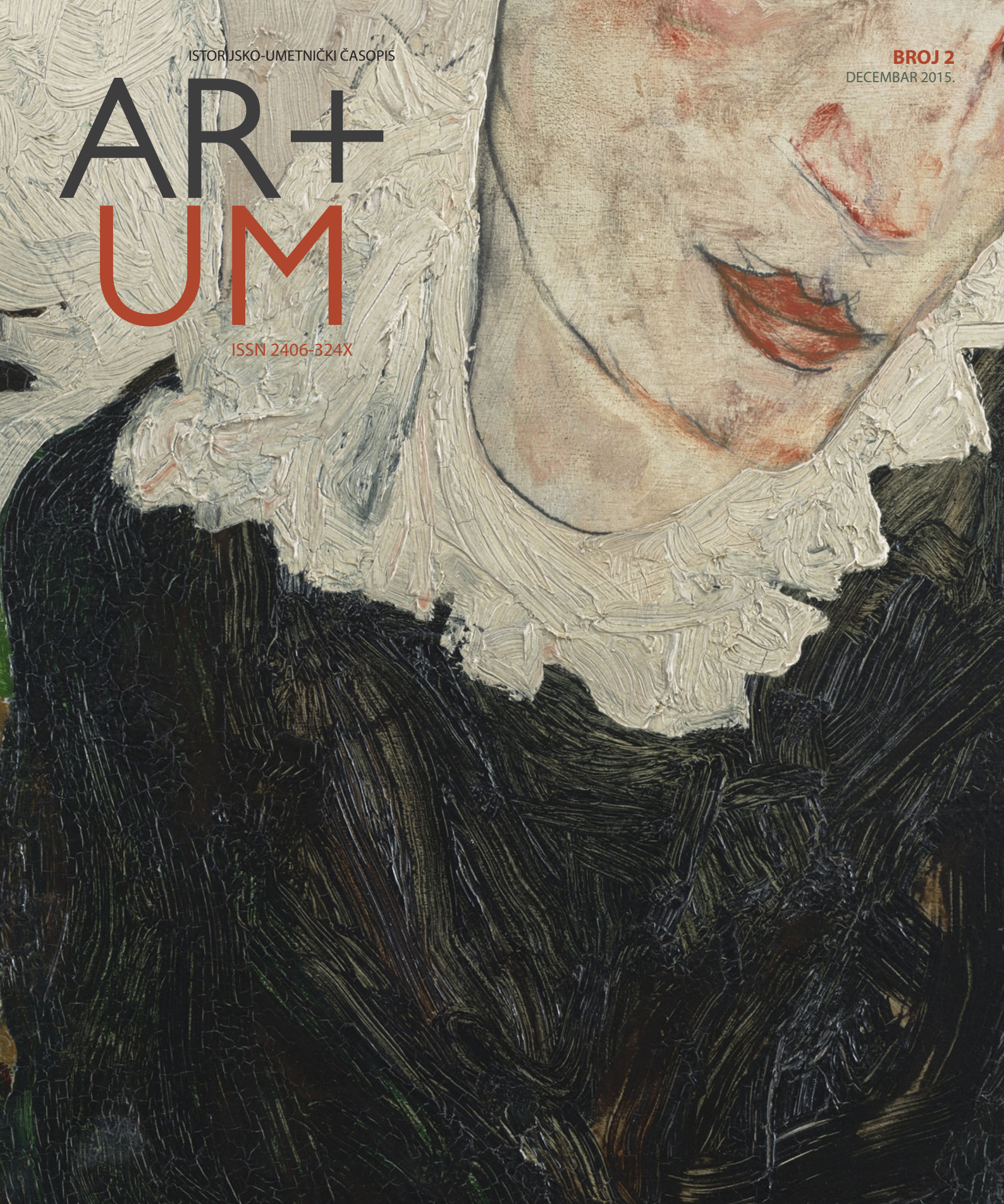


ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS

BROJ 2
DECEMBAR 2015.

AR+ UM

ISSN 2406-324X



SLIKA SA NASLOVNE STRANE

Egon Šile, *Portret Vali Nojcil*, Leopold muzej, Beč, 1912, Inv. br. 453

ARTUM

ISTORIJSKO-UMETNIČKI ČASOPIS, 2.BROJ

IZLAZI DVA PUTA GODIŠNJE

ISSN 2406-324X

REDAKCIJA

IZDAVAČ

ODELJENJE ZA ISTORIJU UMETNOSTI FILOZOFSKOG FAKULTETA U
BEOGRADU

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK

DR VLADANA PUTNIK

GRAFIČKI UREDNIK

IVONA ILIĆ

UREDNIK ZA UMETNOST NOVOG VEKA

MA VUK DAUTOVIĆ

UREDNIK ZA ARHITEKTURU

ANA KNEŽEVIĆ

UREDNIK ZA MODERNU UMETNOST

MA TAMARA BILJMAN

UREDNIK ZA STARI I SREDNJI VEK

DR JASMINA S. ĆIRIĆ

UREDNIK ZA MUZEOLOGIJU

DR MILAN POPADIĆ

DIZAJN I PRELOM

ANĐELA VITOROVIĆ I IVONA ILIĆ

E-POŠTA

ARTUM@F.BG.AC.RS

BEOGRAD, DECEMBAR 2015.

SADRŽAJ

Ganski oltar: ikonografija i skriveni simbolizam predstave Blagovesti Tamara Miladinović	6
Kompozicija Čudo u Latomosu kao predmet istoriografskih analiza: od apside Hosios Davida do Poganovske ikone ma Ljubica Vinulović	13
Les portails des églises de la Serbie de la Morava esquisse historiographique et les possibilités de la recherche dr. Jasmina S. Ćirić	23
Mazačova primena linearne perspektive na slici Sveto Trojstvo kao početak novog veka ma Luka Vukićević	36
Aleksandar Joksimović - Dior na Jugoslovenski način? Miomir Milić	43
Heraldički dekor u službi vladarske ideologije na fasadama Starog dvora Marija Pokrajac	52
Stilska bliskost dva stambena objekta u Beogradu arhitekata Dragiše Brašovana i Milana Zlokovića Katarina Stradner	62
Da li je Budva zaboravila svoju antičku prošlost?: O metodama zaštite i prezentacije budvanskog antičkog nasljeđa Katarina Jović	68
Stara kuća: protivnik vremena, nosilac pamćenja Marija Simonović	80
Bonton kao nematerijalno nasleđe Jovana Lazić	87



94

Titostalgija – život posle smrti Josipa Broza u kolektivnom pamćenju: prodavnica suvenira Muzeja istorije Jugoslavije

Mira Luković

102

16th Century Genius, Matrakçı Nasuh, ed. E. Bener, İzform Matbaacılık & Gizgrup Basım, Istanbul 2015; 42 color illustrations, 132 pages, 1 postcard + 1 memory stamp Matrakçı Nasuh.

Jasmina S. Ćirić, Ph. D

107

Stalna postavka radova Eгона Šilea u Muzeju Leopold u Beču

Katarina Kostandinović

113

Afirmacija kulture slobodnog mišljenja i stvaralaštva: Karlovački dani slobodne misli

Andrea Ratković

116

Sa muzejem na ti

Ana Knežević

118

Svečano (ne)otvaranje MSU

Ana Knežević

122

Novi pogled na Novi Beograd

Natalija Stokanović

125

Galerija Kolektiv

razgovor sa Natalijom Paunić

128

Diplomirani studenti

132

Uputstvo za pripremu radova

GANSKI OLTAR: IKONOGRAFIJA I SKRIVENI SIMBOLIZAM PREDSTAVE BLAGOVESTI

TAMARA MILADINOVIĆ

studentkinja master studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Jedan od najkompleksnijih i najvećih poliptiha u okviru petnaestovekovnog flamanskog slikarstva, delo je čuvene braće Huberta i Jan van Ajka. Poručen od strane bogatog trgovca, Jodokusa Vijda i njegove supruge, Ganski oltar se i danas nalazi u njihovoj privatnoj kapeli u okviru crkve sv. Bava u Gentu (tadašnjoj parohijskoj crkvi posvećenoj sv. Jovanu Krstitelju). Izuzetno složena ikonografija oltara i njeno sveukupno značenje, kao i pitanje autorstva, često su bili predmet različitih istraživanja. Budući da u ovom radu ne možemo izvesti sveobuhvatnu analizu celokupnog ikonografskog programa, osvrnućemo se pre svega na spoljašnju stranu oltara, prevashodno na scenu Blagovesti. Iako na prvi pogled prikazana jednostavno, scena je prožeta bogatim simboličkim značenjem koje je umetnik pažljivo i nenametljivo upotrebio. Iščitavanjem ovih simbola i njihovim tumačenjem rad ima za cilj da otkrije značenje scene u kontekstu celokupnog oltarskog programa, ali i da ukaže na određene istorijske prilike koje su možda uticale na uobličavanje ikonografije.

Ključne reči: Jan van Ajk, poliptih, Ganski oltar, Blagovesti

Veliki broj slikanih triptiha i poliptiha na severu Evrope tokom XIV i XV veka, svedoči o njihovoj sve većoj popularnosti koja je naročito bila izražena među holandskim majstorima. Gotovo svi holandski slikari koristili su se ovom formom.¹ Samo neki od njih jesu Robert Kampen (*Robert Campin*), Hubert i Jan van Ajk (*Hubert i Jan van Eyck*), Rože van der Veiden (*Rogier van der Weyden*), i drugi.² Triptih funkcioniše kao oltarska slika na kojoj su prikazane scene svete Istorije, međutim jedino ukoliko se proučava u kontekstu porudžbine, naručioca, kao i mesta na kom se nalazi moguće je otkriti njegovo pravo značenje.

Ganski oltar (**Slika 1**) predstavlja najveći triptih, može se reći i poliptih, u istoriji flamanskog slikarstva.³ Reč je ujedno o prvom



Slika 1:
Ganski oltar (zatvoren), spoljašnja strana, Jan van Ajk, 1432, izvor: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/e/eyck_van/jan/09ghent/index.html



Slika 2:
Blagovesti, Ganski
oltar, Jan van Ajk,
1432, Izvor: [https://
whitemarkarts.
wordpress.com/tag/
the-flagellation/](https://whitemarkarts.wordpress.com/tag/the-flagellation/)

petnaestovekovnom triptihu čija su tačna lokacija, kao i naručilac poznati.⁴ Poručen je od strane bogatog trgovca Jodokusa Vijda (*Jodocus Vyd*) koji je početkom XV veka zauzimao značajnu političku poziciju u Gentu, postavši tako jedan od najbližih saradnika vojvode Filipa Dobrog.⁵ Prominentna pozicija omogućila je Jodokusu da za sopstevnu oltarsku sliku angažuje najistaknutije umetnike svog vremena, braću Huberta i Jan van Ajka.⁶ Naručilac je prikazan, zajedno sa svojom suprugom, u najnižoj zoni oltara, dok kleči ispred figure Jovana Krstitelja. Njegova supruga takođe je prikazana u molitvenom položaju, ali ispred figure jevanđelista Jovana. Ovaj izbor svetitelja nije bio slučajan. Naime, crkva u kojoj je smešten oltar sve do 1540. godine bila je posvećena Jovanu Krstitelju, a osvećenje oltara izvršeno je 6. maja 1432. godine, na dan proslave sv. Jovana Bogoslova. Na ovaj način najniži deo spoljašnje strane oltara, posredstvom prikazanih figura, beleži naručioce, lokaciju oltara, kao i dan svečanog osvećenja.⁷

U središnjem delu oltara prikazana je scena Blagovesti (**Slika 2**), koja je ujedno fokus ovog rada.⁸ Na prvi pogled predstavljena na jednostavan i uobičajen način. Pažljivijim posmatranjem scene moguće je ustanoviti niz inovacija i simbola koje je Jan van Ajk, kome većina istraživača pripisuje izradu spoljnog dela oltara, veoma brižljivo upotrebio. Pre

svega, ovo je jedna od prvih scena Blagovesti koja je prikazana u okviru privatnog okruženja koje bi odgovaralo flamanskim buržoaskim domovima tog perioda.^{9 10} Navedena odlika predstavlja karakterističan izraz flamanske slikarske tradicije, koja je po prvi put tretirala scenu Blagovesti u ovakvom okruženju.¹¹ U drugim delovima Evrope, na primer Italiji ili Francuskoj, pomenuta tematika prikazivana je na drugačiji način, u spoljašnjem prostoru ili pak unutar crkvenog enterijera.¹²

Tematika Blagovesti bila je tokom treće i četvrte decenije XV veka izuzetno zastupljena u flamanskom slikarstvu. Stoga su umetnici na ovom prostoru, među kojima i Jan van Ajk, uspeli da razviju, možda prvi put u istoriji umetnosti, elemente pomoću kojih su mogli adekvatno da predstave jednu od centralnih misterija hrišćanstva – Ovploćenje. Oni su ovaj događaj predstavljali kombinovanjem naturalistički prikazanog detalja i prikriivenog simbolizma.¹³ Na isti način, odnosno angažovanjem istih elemenata, i Jan van Ajk je prikazao scenu Blagovesti na Ganskom oltaru.

Pojedini istraživači smatraju da određeni detalji na ovoj predstavi Blagovesti vode poreklo sa iste scene na Mérode oltaru (**Slika 3**) Roberta Kampena iz 1425. godine.^{14 15} Svakako da ih je van Ajk prilagodio sopstvenom maniru upotrebivši ih na drugačiji način. Jedna od najevidentnijih razlika jeste ta što se kod van Ajka unutar scene pojavljuju dva središnja uža panela, za koje je utvrđeno da su najverovatnije morala da budu umetnuta zbog rasporeda scena u unutrašnjosti oltara, koje su neposredno diktirale spoljašnji raspored.^{16 17} Ovi paneli stvorili su izvestan osećaj praznine unutar scene i na neki način otežali njeno čitanje, primoravajući posmatrača na veću pokretljivost oka što je doprinelo većem dinamizmu događaja. Takođe, van Ajk je figurama arhanđela Gavrila i Bogorodice dao skulptoralni izgled, čime je



Slika 3: Mérode oltar, Robert Campin, 1425, izvor: L. F. Jacobs, *Opening Doors The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, The Pennsylvania State University Press, Plate 1

doprineseo vizuelnoj harmoniji, povezujući ih na taj način sa predstavom naručilaca u donjoj zoni oltara. Iznad Bogorodičine glave prikazao je neuobičajeno velikog goluba svetog Duha koji nije predstavljen kako se kreće ka njoj, kao što je bilo uobičajeno, već se čini kao da je okačen iznad njene glave.

Iako na prvi pogled deluje kao da protagonisti scene nisu u međusobnom kontaktu, arhanđel Gavrilo i Bogorodica su zapravo u direktnom odnosu i to putem njihovih reči koje izgovaraju. Reči arhanđela Gavrila, AVE GRACIA PLENA D(OMI)N(U)S TECU(M), ispisane su preko njegovog i susednog panela. On rukom ukazuje na njih u nameri da pokaže da one simbolišu i samog Logosa, odnosno Hrista. Bogorodica odgovara arhanđelu Gavrilu rečima: ECCE ANCILLAM D(OMI)NI, ali ono što je zanimljivo jeste da su njene reči napisane unazad i naopako.¹⁸ Prema Ervinu Panovskom ovakav slikarski postupak primenjuje nje kako bi Bog na nebu mogao da pročita Njene reči.¹⁹ Na taj način i On postaje neposredno uključen u scenu. Obrtanje Bogorodičinih reči dovelo je do još jednog efekta. Budući da se čitaju s desna na levo, stiće se utisak kao da se dve rečenice kreću preko središnjeg praznog prostora jedna ka drugoj, stvarajući izvestan dinamizam. Međutim, Jan van Ajk ih je tako postavio, da kada bi zaista

došle jedna do druge ne bi se preklopile, već bi se reči arhanđela Gavrila našle iznad Marijinih. Ovim dijalogom između Bogorodice i Gavrila Jan van Ajk želi da prikaže i da nas podseti na temu panela, Inkarnaciju Logosa.

Svetlost i senka predstavljaju važne elemente koje je van Ajk koristio prilikom komponovanja scene. On je kombinovao svetlost, koja u scenu dopire kroz tri prozora u pozadini, sa unutrašnjom stvarnom svetlošću koja pada na oltar sa desne strane, kroz prozor u kapeli. Interesantno je da ova dva izvora svetlosti u scenu dopiru iz različitog pravca. Svetlost se najpre vidi kroz gotički prozor, prikazan u levom delu uz arhanđela Gavrila. Ovde jutarnji zraci Sunca obasjavaju levu stranu dimnjaka i krova kuće. Zatim, kroz središnji prozor može se zaključiti da je Sunce prikazano više na nebu, budući da stvara dugačke senke kuća kao i stanovnika, koji su prikazani kako šetaju ulicama. Naposljetku kroz desni prozor vidi se zalazak Sunca i svetlost koja konačno kroz ovaj prozor ulazi u scenu, prolazeći kroz stakleni bokal prikazan na prozoru, što simboliše Bogorodičino čudotvorno začecje, i pada na zid iza nje.^{20 21} Van Ajk je ovu svetlost na zidu prikazao odmah uz i u visini Bogorodičine utrobe. Zanimljivo je zapaziti da u toj senci nije prikazan trolisni deo u vrhu prozora kroz koji je svetlost ušla. Na ovaj način umetnik je možda želeo da sugerise sveto Trojstvo koje još uvek nije bilo potpuno.²²



Slika 4: Gotička niša, Ganski oltar, detalj, Jan van Ajk, 1432, foto: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/e/eyck_van/jan/09ghent/2closed1/index.html

Prateći kretanje Sunca kroz prozore u pozadini scene, može se zaključiti da je predstavljen određen protok vremena. Ovaj prvi izvor svetlosti, koji u scenu dopire kroz prozore u pozadini, predstavlja u stvari Božansku svetlost, odnosno svetog Duha koji je na taj način prikazan na sceni dvojako, kao Logos i kao svetlost.²³ Drugi izvor svetlosti, koji u scenu dopire iz posmatračevog prostora, kroz prozor kapele u kojoj je smešten oltar, takođe je predstavljen dvosmisleno. Kao posledica ove svetlosti prikazane su senke rama, kao i arhanđela i njegovih krila, ali ne i senka gornjeg dela rama koja bi trebalo da se nađe na zidu u pozadini scene. Očigledno da je van Ajk modifikovao i unutrašnje svetlo kako ono ne bi bilo prenaglašeno i uznemirujuće, omogućivši posmatraču mirno posmatranje scene.

Prostor iza Bogorodice sadrži i romaničke i gotičke elemente, što predstavlja simboličku kombinaciju. Udvojeni romanički stubovi, na prozoru uz Bogorodicu, sugeriraju Boga Starog zaveta, dok trolisni otvor unutar susedne gotičke niše, referira na trojnu Božansku prirodu čije su ličnosti otkrivene u Novom zavetu.^{24 25} U okviru pomenute gotičke niše (**Slika 4**) nalazi se nekoliko zanimljivih predmeta, koji deluju neuobičajeno u okviru scene Blagovesti, pre svega to su lavabo i peškir. Ovi elementi su po prvi put upotrebljeni, i verovatno odatle i preuzeti, na Mérode oltaru

Roberta Kampena. Prema Panovskom i nekim drugim istraživačima oni predstavljaju simbole Bogorodičine čistote.²⁶ Međutim postoji i reinterpretacija ovih predmeta po kojoj oni simbolički predstavljaju Hristovu žrtvu kojom je na taj način oprao ljudske grehe. Dodatno značenje ovih predmeta može se naći i u sakramentu Krštenja.²⁷

U niši desno od Bogorodice smešteni su određeni elementi koji sugeriraju Drugi Hristov dolazak. Tu se nalazi držač za sveću koji je prazan, što predstavlja ilustraciju reči iz Otkrovenja (22:5), zatim posuda bez ikakve tečnosti u njoj, takođe ilustruje reči Otkrovenja (21:6), isti tekst (21:5) predstavljen je još jednim predmetom koji možda predstavlja posudu za držanje melema za rane, a koji po Hristovom dolasku više neće biti potreban. Četvrti predmet u niši predstavljaju knjige koje su takođe odložene jer su se sva proročanstva ispunila.²⁸

Predstava Drugog Hristovog dolaska, prema drugom istraživaču, predstavljena je u gornjoj zoni oltara. Štaviše, autor sugerirao da cela gornja zona poseduje određenu dvoznačnost, odnoseći se istovremeno na Drugi Hristov dolazak, ali i na istorijske prilike tog perioda i događaje koji su neposredno prethodili izradi Ganskog oltara.²⁹ Naime, u gornjoj zoni su prikazani proroci i sibila. Idući s leva na desno to su prorok Zaharija, Eritrejska sibila, Kumska sibila i prorok Mihej. S obzirom da se ovi proroci nisu tako često prikazivali uz scenu Blagovesti, kao recimo prorok Isaija, Jezekilj ili Jeremija, pretpostavlja se da su izabrani zbog nekog drugog razloga. Tekst prikazan iznad Zaharije (**Slika 5**) predstavlja reči iz njegovog proročanstva (9:9) koje se odnose na budući Hristov ulazak u Jerusalim, dok su kod Miheja ispisane njegove reči (5:2) koje govore o Mesijanskom miru koji će nastupiti po Drugom Hristovom dolasku. Dakle, ni jedan ni drugi tekst se ne odnose

Slika 5:
Prorok Zaharija,
Ganski oltar,
detalj, Jan van Ajk,
1432, Izvor: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/e/eyck_van/jan/09ghent/2closed1/index.html



na predstavu Blagovesti ispod. Osim u eshatološkom smislu, ovi tekstovi se mogu tumačiti i kao najava carskog adventusa. Odabir sibilata koje predstavlja novinu, kojom je van Ajk možda želeo da ukaže na određene istorijske događaje u Gentu početkom četvrte decenije XV veka. Naime, nestabilna politička situacija, kao i poteškoće prilikom očuvanja mira u okviru teritorija, posebno u Gentu, primorali su vojvodu Filipa Dobrog da što pre pronađe način za uspostavljanje kontrole nad pobunjenim teritorijama. Iz tog razloga, njegova supruga Izabela Portugalska porodila se 24. aprila 1432. godine upravo u Gentu, iako on nije bio njihova glavna rezidencija. Nije nemoguće da su ove okolnosti delimično uticale i na kreiranje ikonografije Ganskog oltara. U tom kontekstu tekstovi proroka bi u stvari slavili dolazak naslednika Filipa Dobrog i njegov ulazak u grad, kao i mir koji će doći zajedno sa njegovom vladavinom, ali i izmirenje vojvode i grada Genta. Nadalje, lik Kumske sibile (**Slika 6**) bi onda predstavljao Izabelu Portugalsku³⁰ koja će podariti dugoočekivanog naslednika. Slično kao Bogorodica i ona je predstavljena sa desne strane oltara, prekoputa arhanđela Gavrila, držeći simbolično ruku na utrobi. Na ovaj način pravi se paralela između Hristovog Rođenja i rođenja Filipovog naslednika. Ukoliko prihvatimo da su ovi događaji iz perioda 1429-1432. godine zaista imali određeni uticaj na uobličavanje ikonografskog programa oltara, onda pitanje autorstva spoljašnje strane više ne bi bio problem, budući da je Hubert van Ajk tada već bio pokojni.³¹

Kada bismo se osvrnuli na celokupni izgled spoljašnje strane Ganskog oltara, mogli bismo da zaključimo da svaka od tri zone predstavlja tri različita perioda. Odnosno gornja zona Stari zavet, središnja Novi zavet, a najniža zona sa predstavom naručilaca onovremene petnaestovekovne protagoniste. Scena Blagovesti je svakako

formalno i ikonografski najznačajnija predstava spoljašnjeg dela. Iako na prvi pogled deluje kao statična, skulptoralna predstava, ubrzo nakon što posmatrač postane svestan dvosmislenosti prostora, svetla i sveopšteg simbolizma unutar scene, ona počinje da menja svoj karakter. Do potpunog prelaza, od statične slike do one prepune religijskog značenja, dolazi tek kada se oltar otvori i kada se otkrije unutrašnja rajska vizija Novog Jerusalima. U tom kontekstu Bogorodica, koja nosi Ovploćenog Logosa, može biti shvaćena kao porta coeli, a celokupna predstava Blagovesti kao nagoveštaj svega onoga što će tek uslediti nakon Hristovog dolaska.



Slika 6:
Kumska sibila,
Ganski oltar,
detalj, Jan van
Ajk, 1432, Izvor:
[http://www.wga.
hu/frames-e.html?
html/e/eyck_van/
jan/09ghent/
2closed1/index.html](http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/e/eyck_van/jan/09ghent/2closed1/index.html)

¹ Proučavanje holandskih triptiha pokazalo je da se njihovo poreklo nalazi u Vizantijskoj tradiciji koja je u svojoj umetnosti takođe koristila formu triptiha. Jacobs 2012: 20.

² Blum 1969: 6

³ Detaljnije o novijim istraživanjima koja se bave problematikom triptiha u flamanskom slikarstvu, pa samim tim i Ganskim oltarom v. Jacobs 2012.

⁴ Blum 1969: 16

⁵ Isto: 13

⁶ Detaljnije o problematici autorstva i o pojedinačnom udelu umetnika v. Panofsky 1935: 453-468.

⁷ Blum 1969: 14

⁸ Predstava Blagovesti pojavljuje se već tokom VI i

VII veka na Vizantijskim triptisima. Ona će biti česta i kasnije, tokom poznovizantijskog perioda, posebno na Italijanskim triptisima koji su bili pod jakim Vizantijskim uticajem. Jacobs 2012: 22; 64-65.

⁹ Prvi primer u kojem je ustanovljena ova tipično flamanska ikonografija predstavljanja Blagovesti u okviru privatnog prostora, jeste Mérode oltar Roberta Kampena (*Robert Campin*) iz treće decenije XV veka. Robb 1936: 503.

¹⁰ Isto: 500; Panofsky 1935: 442.

¹¹ Prema nekim istraživačima preduslovi za pojavljivanje ovakve ikonografije nastali su u severnoitalijanskom slikarstvu tokom poslednje decenije XIV veka. Robb 1936: 503. Džoli smatra da je na Jan van Ajka i njegovu predstavu Blagovesti uticala ikonografija iste scene u crkvi Santa Marija Anuncijata (*Santa Maria Annunziata*) u Firenci, koju je video tokom boravka u Italiji 1426. ili 1428. godine. Jolly 1998: 369.

¹² Detaljnije o tradiciji prikazivanja Blagovesti tokom XIV i XV veka u Italiji, Francuskoj i severnoj Evropi v. Robb 1936.

¹³ Ward 1975: 196

¹⁴ Vard smatra da je scena prvobitno trebala da izgleda drugačije, ističući da je primarni uzor van Ajku bila predstava Blagovesti braće iz Limburga izrađena za vojvodu od Berija. Prema pomenutom istraživaču sa ove scene preuzete su poze figura, ljljani koje anđeo prinosi Bogorodici pre nego da su oni zasebno prikazani, kao i podela prostora pomoću stuba odnosno rama. Ward 1975: 209.

¹⁵ Robb 1936: 507

¹⁶ Jedno istraživanje predlaže mogućnost da je ove

središnje panele van Ajk preuzeo sa scene Blagovesti na triptihu Lorenca Monaka (*Lorenzo Monaco*) smeštenog u crkvi Santa Trinita u Firenci. Jolly 1998: 374.

¹⁷ Ward 1975: 208

¹⁸ Džoli smatra da je i ovu karakteristiku van Ajk preuzeo iz Blagovesti Lorenca Monaka koje je video prilikom boravka u Firenci. Jolly 1998: 376-377.

¹⁹ Ward 1975: 209-211

²⁰ Svetlost na zidu, prikazana u obliku prozora kroz koji prolazi, mogla bi da ukaže da je Jan van Ajk poznavao rad još nekih italijanskih slikara koji su radili u Firenci tokom treće decenije XV veka. Moguće je da je video predstavu Blagovesti Đentile da Fabriana iz 1425. godine koji je na Bogorodičinoj utrobi reflektovao oblik prozora kroz koji je ušla Božanska svetlost koja je na nju pala. Jolly 1998: 381.

²¹ Ward 1975: 211

²² Jolly 1998: 383

²³ Ward 1975: 212

²⁴ Detaljnije o udvojenim romaničkim stubovima na ovoj sceni kao predstavama stubova Solomonovog hrama v. Ward 1975: 215-217.

²⁵ Isto: 214-215

²⁶ Robb 1936: 504

²⁷ Ward 1975: 217

²⁸ Isto: 218-219

²⁹ Jolly 1987

³⁰ Autor izvodi ovu pretpostavku na osnovu crteža koji predstavlja kopiju sada izgubljenog portreta Izabele Portugalske koji je izradio Jan van Ajk tokom boravka u Portugalu 1429. godine. Detaljnije v. Jolly 1987: 242-243.

³¹ Isto: 237-248

LITERATURA

Blum 1969: S. N. Blum, *Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage*, Los Angeles: University of California Press.

Jacobs 2012: L. F. Jacobs, *Opening Doors The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania State University Press.

Jolly (1987): P. H. Jolly, More on the Van Eyck Question: Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal, and the Ghent Altarpiece, *Oud Holland*, 4 (1987) 237-253.

Jolly (1998): P. H. Jolly, Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3 (1998) 369-394.

Panofsky (1935): E. Panofsky, The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece, *The Art Bulletin*, 4 (1935) 432-473.

Robb (1936): D. M. Robb, The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, *The Art Bulletin*, 4 (1936) 480-526.

Ward (1975): J. L. Ward, Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations, *The Art Bulletin*, 2 (1975) 196-220.

GHENT ALTARPIECE: ICONOGRAPHY AND HIDDEN SYMBOLISM IN THE ANNUNCIATION SCENE

Commissioned by rich merchant, Jodocus Vyd and his wife for their private chapel in the Saint Bavo Cathedral (at the time parochial church of John the Baptist), Ghent altarpiece represents one of the largest and most complexed polyptychs of the time. It was done by two famous brothers, the greatest artists of the period, Hubert and Jan van Eyck between 1430 and 1432. Although the attribution is not known for sure, most scholars today accept that outer side of the altar was done by Jan van Eyck. It's impossible to make analysis of whole iconographic program of the altar because of its complexity, so this research treats only outer pannels, especially the Annunciation scene. At first glance represented commonly and simply, just after careful observation scene reveals its symbolical meanings, hidden in different objects and aspects which Jan van Eyck applied unobtrusively. By interpreting and analyzing these symbols, paper aims to discover meaning of the Annunciation scene within elaborate and complex altar program. Furthermore, we want to point out certain historical events of the time, that have precede production of the altarpiece, and which maybe had some influence on shaping the iconography of the outer pannels. In doing so we will also be able to resolve problem of the authorship over the altar.

tamara.miladinovic@hotmail.com

KOMPOZICIJA ČUDO U LATOMOSU KAO PREDMET ISTORIOGRAFSKIH ANALIZA: OD APSIDE HOSIOS DAVIDA DO POGANOVSKJE IKONE

MA LJUBICA VINULOVIĆ

Diplomirana istoričarka umetnosti - master kustos

Scena Čudo u Latomosu, specifična u vizantijskoj umetnosti, pojavljuje se u slikanom programu hramova sasvim izuzetno. U razmatranom periodu od III do XV veka pojavljuje se kao mozaična kompozicija u crkvi Hosios David u Solunu, kao deo programa slikarstva Kosturnice manastira Bačkova u Bugarskoj i na Poganovskoj ikoni. Od tridesetih godina XX veka kada je prvi put otkiven mozaik sa predstavom Čuda u Latomosu do čišćenja Poganovske ikone šezdesetih godina XX veka, ova scena je interpretirana na različite načine. Ikonografskom analizom i komparativnim metodom navedena tri primera iz vizantijske umetnosti u tekstu se objašnjava kako se kompozicija tokom vekova menjala i oblikovala u skladu sa soteriološkim poimanjima epohe.

Ključne reči: Čudo u Latomosu, Hosios David, Kosturnica u Bačkovu, Poganovska ikona, Jelena Mrnjavčević

Legenda o Čudu u Latomosu vezuje se za kraj III veka naše ere i usko je povezana sa sudbinom princeze Teodore. Prema nekim podacima Teodora je bila kćer avgusta Maksimijana (286-305), savladara cara Dioklecijana koji je stolovao u Milanu.¹ Ustvari, Teodora je bila kćer cara Maksencija (306-312), sina avgusta Maksimijana.² Živela je u Solunu, gde je u tajnosti primila hrišćanstvo u vreme kada su hrišćani još uvek bili proganjani od strane rimskih vlasti. Pod izgovorom da je bolesna i da su joj potrebni mir i tišina, od oca je zatražila dozvolu da podigne palatu za svoje potrebe u gornjem delu Solunske tvrđave.³ Palata je pored prostorija koje su bile neophodne za princezu imala i kupatilo sa centralnim delom koji se završavao polukalotom. Teodorina namera bila je da palatu pretvori u crkvu i od umetnika je naručila da u polukaloti izradi predstavu Bogorodice u tehnici mozaika.⁴ Međutim, pred kraj radova na mozaiku na mestu gde je bio predstavljen Bogorodičin lik, čudotvorno je osvanula predstava Isusa Hrista koji sedi na dugi, okružen mandorlom i simbolima

četvorice jevanđelista kao i figurama dvojice proroka koji flankiraju ovu scenu. Navedeni preobražaj Bogorodičinog u Hristov lik predstavlja Čudo u Latomosu. Smatrajući da se ovo desilo božjom promišlju, princeza je zabranila mozaičarima bilo kakve intervencije već da mozaik ostane upravo takav kakav jeste.⁵ Međutim, mozaik je ubrzo prekriven malterom po princezinom naređenju, kako bi bio sačuvan, jer je neko od posluge preneo događaje Teodorinim roditeljima koji su bili mnogobožci. Teodorina majka je zahtevala od nje da se pokloni boginji Artemidi i da joj prinese darove za dobar vojnički pohod svog oca. Princeza je to odbila i nakon toga ju je otac zatočio u tamnicu gde je i preminula. Teodorina palata je spaljena i srušena ali je mozaik ostao netaknut. Mesto na kome se palata nalazila dobila je ime Latomija, po grčkom nazivu za kamen, jer je cela građevina bila izgrađena od kamena. Nakon 392. godine kada je car Teodosije Veliki zvanično zabranio i ukinuo paganstvo, na ovom mestu podignuta je crkva.⁶ U apsidi crkve nalazi se scena Hrista sa jevanđelistima i prorocima. Sam manastir je

najverovatnije izgrađen tokom V veka i imao je krstoobraznu osnovu. U narodu je ovaj manastir još uvek ostao poznat pod imenom Latomski manastir (Μονή Λατόμου), koji se pod ovim imenom pominje u hrisovulji Mihaila VIII. Crkva je prvenstveno bila posvećena Hristu Spasitelju, a od 1921. godine posvećena je solunskom svetitelju Hosios Davidu.⁷

Legenda o Čudu u Latomosu u narodu se prenosila usmenim putem, međutim, o njoj postoje i dva kraća zapisa u srednjovekovnim rukopisima. Prvi put se pominje u rukopisu iz XII veka koji se danas čuva u Moskovskoj patrijaršijskoj biblioteci. Drugi put se pominje u rukopisu iz 1307. godine koji se danas čuva u Kosinici.⁸ U žitiju Josifa Himnografa postoji zapis o igumanu Ignjatiju, koji je uostalom zabeležio priču o monahu i čudu u Hosios Davidu. Priča kazuje da je jednom prilikom u Latomski manastir došao sa Nutrijskih planina monah po imenu Senufrije koji se usrdno molio Bogu da mu ukaže milost i da mu se prikaže u obličju u kojem će se pojaviti na dan Strašnog suda.⁹ Jednog dana dok je monah bio sam u manastiru, podigla se oluja koja je zatresla zemlju i uzdrmala temelje crkve, a sa zida je otpao malter i Hristov lik je zasijao u apsidi crkve. Videvši ovo, monah je zahvalio Bogu i preminuo. Sahranjen je na mestu gde je preminuo, a na njegovom grobu su počela da se dešavaju čudesna isceljenja.¹⁰ O daljoj sudbini ovog mozaika ne zna se mnogo. Verovatno je ostao sačuvan za vreme turske vladavine jer je bio prekriven malterom kao i brojni hrišćanski mozaici u crkvama koje su pretvorene u džamije. Otkriven je 1927. godine i od tada je tema velikog interesovanja među istoričarima umetnosti.¹¹

Mozaik iz Hosios Davida izazvao je dosta polemika među istraživačima. Viktor Nikitič Lazarev je smatrao da je nastao krajem V ili početkom VI veka.¹² U centru predstave nalazi se Isus Hristos koji sedi na dugi okružen mandorlom iz koje izbijaju zraci svetlosti. U ruci drži svitak na kome je zapisano „Ovo

je Bog naš, u njega smo se uzdali i on nas je spasao“ (Isaija 25:9). Ispod Hristovih nogu nalazi se brežuljak iz koga ističu četiri rajske reke, dok se sa leve strane nalazi muška figura koja bi trebalo da predstavlja personifikaciju Jordana. Figuru mladog Hrista okružuju simboli četvorice jevanđelista, a sa obe strane scena je flankirana figurama proroka (SI.1).¹³ Proroci nisu signirani što je rezultovalo različitim tumačenjima među istraživačima. Navešćemo neka od njih. Andre Grabar je smatrao da je ova scena Traditio legis a da su proroci zapravo sveti apostoli Petar i Pavle.¹⁴ Ova kompozicija često se javljala u apsidi ranohrišćanskih crkava.¹⁵ Atanasios Semoglou smatra da je u pitanju scena Parusije ali da su proroci zapravo jevanđelisti Jovan i Matej. U *Otkrovenju* Jovana Bogoslova govori se o Strašnom sudu kao i u jevanđelju po Mateju. Ovi podaci naveli su Semogloua da pretpostavi da su u okviru scene predstavljeni jevanđelisti.¹⁶ Džejms Snajder se takođe bavio pitanjem ovog mozaika i došao do zaključka da je u pitanju predstava Majestas Domini a da su u podnožju scene predstavljeni Jovan Bogoslov i Isaija ili Jezekilj.¹⁷ S obzirom na to da su na svitku koji drži jedan od proroka ispisane već pomenute reči, ova scena vezuje se za viziju proroka Jezekilja. Prorok je imao viziju na reci Hovar, prilikom koje mu se ukazao Bog u obliku svetlosti na prestolu, okružen sa četiri

SI.1. Čudo u Latomosu, Hosios David, Solun (preuzeto sa linka: <http://www.jstor.org/stable/1291835>)



SI.2. Prorok Jezekilj, Čudo u Latomosu, Kosturnica u Bačkovu u Bugarskoj (preuzeto iz knjige: E. Balakova, „Бачковска костница“, София, 1977, 70).

životinje. Jaka svetlost zaslepila je Jezekilja koji je pao licem na zemlju, a Bog mu je dao da pojede knjigu kako bi mogao da propoveda. U viziji proroka Avakuma, Bog se proroku prikazao u vidu svetlosti i zraka sunca koji iz njega izbijaju, dok mesec, zvezde i Sunce idu ka njemu. Avakum i Jezekilj su videli Boga kao svetlost, a ne u fizičkom obliku, jer božji lik nije pojmljiv ljudima. Na osnovu njihovih vizija možemo da zaključimo da su pomenuti proroci u okviru kompozicije zapravo Avakum i Jezekilj. Njihove vizije predstavljaju Teofaniju.¹⁸



Drugi spomenik u čijem se fresko slikarstvu javlja ova scena je već pomenuta Kosturnica u Bačkovu u Bugarskoj. Manastir pripada vizantijskoj umetnosti epohe Komnina, osnovan je 1083. godine, a kitori crkve su braća Pakurijanac koji su upravljali Bugarskom u ime vizantijskog cara Aleksija I Komnina.¹⁹ U blizini manastirskog kompleksa podignuta je kosturnica koja se sastoji iz dve etaže. Grabar je naveo da je kosturnica podignuta po uzoru na starohrišćanske crkve-grobnice. Gornja etaža je crkva posvećena Svetoj Trojici dok je donja etaža kosturnica sa četrnaest niša u zidu. Unutar građevine sačuvan je živopis, nastao u drugoj polovini XII veka.²⁰

U priprati kosturnice naslikana je vizija proroka Jezekilja na zapadnom zidu narteksa. Prorok je prikazan u stajaćoj pozi kako drži svitak. Pored njega je široko polje sa lobanjama i kostima iznad kojih se izdiže nekoliko figura koje predstavljaju vaskrsle ljude. Ova scena je ilustracija iz knjige proroka Jezekilja. Bog se obratio Jezekilju i poveo ga do mesta gde su po zemlji bile razbacane kosti ljudi.²¹ „I tada mi reče: prorokuj za te kosti i kaži im: suhe kosti, čujte riječ Gospodnju... Ja ću metnuti u vas duh, i oživjećete... I metnuću na vas žile, i obložiću vas mesom, i navući ću na vas kožu, i metnuću u vas duh, i oživjećete i poznaćete da sam ja Gospod“ (Jezekilj 37:4-6). Kompozicija predstavlja vaskrs kostiju Izrailja. U narteksu je pored vizije proroka Jezekilja naslikana i scena Strašnog suda koja se prostire po zidovima i tavanici narteksa. U apsidi je naslikan Deizis, koji predstavlja deo Strašnog suda.²² Ove tri scene povezane su temom Vaskrsenja. Prilikom Strašnog suda doći će do vaskrsa mrtvih da im se sudi, dok u Jezekiljevoj viziji dolazi do vaskrsa suvih kostiju koje simbolišu rod Izrailjev.²³ U gornjoj etaži predstavljena je monumentalna scena sa figurom Hrista koji sedi na nebeskoj dugi, okružen mandorlom dok u ruci drži svitak. Sa obe strane nalaze se figure proroka (SI.2). Tekst na svitku sadrži

reči proroka Isaije „Gle, ovo je Bog naš, njega čekasmo, i spašće nas“ (Isaija 25:9). Andre Grabar je ovu scenu protumačio kao viziju proroka Jezekilja, a figure koje se nalaze sa strane kao proroke Jezekilja i Avakuma.²⁴ Predstava ima svoj uzor u mozaiku Hosios Davida. Iako je danas dosta oštećena može se videti ikonografska sličnost sa mozaikom iz V veka. U apsidi je predstavljena Bogorodica na tronu sa malim Hristom u krilu. Vizija proroka Jezekilja i Bogorodica povezani su legendom o Čudu u Latomosu.

Poganovska ikona je od sredine XX veka predmet istraživanja brojnih svetskih istaživača. Ova ikona je tokom Prvog svetskog rata i okupacije srpskih krajeva od strane Bugarske, preneti u Sofiju i danas se nalazi u kripti katedralne crkve Aleksandra Nevskog.²⁵ Interesovanje kod istaživača izazvalo je pitanje ktitora i sadržaja, jer je izbor teme veoma specifičan. Ikona je dvostrana, sa jedne strane nalazi se predstava Čuda u Latomosu, dok se sa druge strane nalaze predstave Bogorodice Katafigi i Jovana Bogoslova.²⁶ Bogordičin epitet (Παναγία Καταφυγή) je veoma interesantan. *Katafigi* na grčkom znači utočište. Grabar se u svom radu o Poganovskoj ikoni bavio ovim Bogorodičnim epitetom. Došao je do zaključka da se on češće sretao u poeziji nego u slikarstvu.²⁷

Na osnovu stilskih karakteristika svi istraživači su se složili da ikona pripada umetnosti poznog XIV veka. S obzirom na to da su tumačenja istaživača veoma interesantna ukratko ćemo ih pomenuti. Andre Grabar je smatrao da je scena Čuda u Latomosu zapravo predstava Hrista kao izvora žive vode. Do ovog zaključka došao je na osnovu predstava Jovana Bogoslova i Bogorodice koje se nalaze sa druge strane ikone. Njihove predstave povezao je sa događajem koji se desio tokom Raspeća. Naime, Jovan je u trenutku kada su iz Hristovih rana potekli vino i voda ukazao na to da su oni zapravo izvor samog života.²⁸ Andreas Ksingopulos je odmah nakon čišćenja

ikone dao njen prikaz i tumačenje. Naime, on je smatrao da scena Čudo u Latomosu nema direktan uzor u mozaiku Hosios Davida, već da je naslikana po uzoru na minijaturu koja se nalazi u rukopisu *Diegesis*, koji datira iz XII veka i u kojem je opisano čudotvorno pojavljivanje mozaika u Latomu.²⁹ Demetrios Palas je ikonu povezao sa proslavom Uskrsa.³⁰ Sa druge strane, Edmond Vurdrekers je ikonu povezao sa drugim praznikom, Uspenjem Jovana Bogoslova. Smatrao je da je najistaknutija ličnost na ikoni Jovan Bogoslov i da je strana na kojoj je on predstavljen zapravo prednja strana ikone.³¹

Čudo u Latomosu na Poganovskoj ikoni izvedeno je na malo drugačiji način nego u Hosios Davidu i Kosturnici u Bačkovu. Hristos Emanuil je predstavljen kako sedi na zlatnoj dugi, okružen mandorlom koja se sastoji od sedam prstenova različitih nijansi plave boje.³² Obučen je u zlatni hiton, desna ruka mu je podignuta, dok u levoj drži razvijen svitak sa natpisom: „Gle, ovo je Bog naš, njega čekasmo i spašće nas“ (Isaija 25:9). Na Hristovim nogama i šakama vide se tragovi rana koje je dobio na krstu. Sa njegove desne strane nalazi se natpis „Hristos iz Čuda u Latomosu.“ Hrista okružuju simboli jevađelista koji drže knjige. Pored glava jevađelista ispisani su njihovi inicijali. U donjoj zoni ikone, ispod predstave Hrista, naslikan je brdoviti predeo sa ribnjakom u kojem pliva sedam riba.³³ Sa obe strane na stenama prikazane su figure proroka koje su signirane. Sa Hristove desne strane predstavljen je Jezekilj, a sa leve Avakum. Jezekilj je prikazan kao star čovek, obučen u hiton. Podignutim rukama i dlanovima okrenutim prema Hristu iskazuje poštovanje i zapanjenost njegovom pojavom. Avakum je predstavljen kao golobrad mladić, kako sedi na kamenu, a u krilu drži otvorenu knjigu sa natpisom „Sine čovečiji, pojedi ovu knjigu“ (Jezekilj 3:1). Cela scena prožeta je svetlošću koja isijava iz plave boje Hristove mandorle. Ovako izvedena scena može se

Sl.3. Čudo u Latomosu, aversna strana Poganovske ikone, kript crkve Aleksandra Nevskog u Sofiji

(preuzeto sa linka: <http://www.jstor.org/stable/1291835>)



tumačiti kao starozavetna Teofanija. Jezekilj i Avakum su prilikom svojih vizija videli Boga, koji im se predstavio u vidu svetlosti okružen sa četiri tetramorfa koji su zapravo simboli jevanđelista. Hristos je na Poganovskoj ikoni predstavljen na istovetan način: iz mandorle koja ga okružuje izbija svetlost i okružen je sa četiri tetramorfa. Natpis koji se nalazi pored njegove glave direktno vezuje ovu scenu za mozaik Hosios Davida. Kao što smo već naveli, postoji razlika između ove dve scene. Na Poganovskoj ikoni Hristos ima rane koje je dobio prilikom Raspeća, dok ih na mozaiku nema. Takođe, na ikoni su proroci jasno signirani, dok na mozaiku nisu. Sve promene ukazuju na to da je ktitor imao jasnu ideju šta želi da izrazi putem ove scene (**Sl.3**).

S obzirom na to da je Hristos prikazan sa ranama, jasno je da se scena odnosi na događaj nakon Raspeća. Sedam prstenova koji sačinjavaju mandorlu kao i sedam riba koje plivaju u bazenu ukazuju na simboliku

Strašnog suda. Na osnovu ovih činjenica, Gordana Babić je potvrdila da je zaista u pitanju scena Parusije.³⁴ Bog se prilikom Otkrovenja prikazao Jovanu Bogoslovu na prestolu okružen svetlošću i simbolima jevanđelista. Ono što potvrđuje njeno mišljenje je rečenica „Sine čovečiji, pojedi ovu knjigu“ (Jezekilj 3:1), koja je ispisana na knjizi proroka Avakuma. Ovu naredbu je pored Jezekilja dobio i Jovan Bogoslov prilikom vizije na Patmosu.

Pitanje ktitora ikone izazvalo je interesovanje kod istraživača od kada je očišćena 1959. godine. Sa prednje strane ikone, iako ni danas nije sigurno koje je prednja strana a koja revers, na kojoj su naslikani Bogorodica Katafigi i Jovan Bogoslov, u donjoj zoni između njihovih figura može se pročitati dosta oštećen ktitorski natpis ispisan crvenom bojom „u Hrista Boga verna vasilisa Jelena“.³⁵ Ovaj natpis prvi je pročitao Gerasimov a oko pitanja identiteta vasilise Jelene odmah je povedena polemika u naučnim krugovima.

Naime, ikona je kao što smo već pomenuli čuvana u manastiru Poganovo. Međutim, ne postoje podaci o tome kada je ona dospela u manastir i na koji način. O manastiru i njegovom slikarstvu koje je nastalo krajem XV veka pisao je Svetozar Radojčić.³⁶ Gerasimov je prvi postavio teoriju da je reč o Jeleni Dragaš, kćeri Konstantina Dragaša. Ono što je po njegovom mišljenju služilo kao dokaz za tu tvrdnju su tri medaljona koji se nalaze na fasadi Poganovskog manastira.³⁷ U medaljonima su urezana imena „gospodina Konstantina“, „gospođe Jelene“ i Jovana Teologa. Ono što je takođe doprinelo tom tumačenju je podatak iz istorijskih izvora u kojima se Konstantin Dragaš uvek navodi kao gospodin. Jelena Dragaš, kćer gospodina Konstantina bila je udata za vizantijskog cara Manojla II Paleologa od 1392. godine i bila je majka poslednjeg vizantijskog cara Konstantina XI Paleologa Dragaša.³⁸ S obzirom na to da je u ktitorskom natpisu navedena titula vasilise, Gerasimov je ovu titulu doslovno preveo kao carica i došao

do zaključka da je ikonu Jelena Dragaš mogla da naruči tek po dolasku na vizantijski dvor kada je postala carica, verovatno oko 1395. godine, nakon bitke na Rovinama u kojoj je poginuo njen otac.³⁹ Gerasimov smatra da je Jelena poslala dar manastiru u sećanje na svog oca sa kojim je podigla manastir posvećen Jovanu Bogoslovu.

Gordana Babić je svojim naučnim istaživanjima dokazala da su sve ranije tvrdnje u vezi pitanja ktitora ikone bile pogrešne, što je potkrepila na osnovu ispitivanja titula koje su nosile žene na vizantijskom dvoru. Došla je do zaključka da se terminom vasilisa ne označava carica nego despotica.⁴⁰ Izučavajući vizantijske dokumente i tumačeći natpise na freskama i mozaicima, zaključila je da su se žene

vizantijskih careva titulisale kao avtokratorise, avguste i despine, dok su despotice nosile titulu vasilise. Sama Jelena Dragaš je u dokumentima koji su sačuvani, sebe titulisala upravo kao avtokratorisu, despinu i avgustu. Pored Jelene Dragaš, i ostale vizantijske carice nosile su ovu titulu. Navešćemo neke od njih koje Babićeva pominje u svom radu: Irena, žena cara Jovana III Vataca, Ana Savojska žena Andronika III Paleologa, Teodora žena Mihaila VIII Paleologa, Jelena, žena cara Dušana Nemanjića, itd. Titulu vasilise pored Jelene Mrnjavčević nosile su Ana Kantakuzina žena epirskog despota Nićifora III, Ana Paleologina žena Tome despota Epira, Marija Paleologina Preljubović žena Tome Preljubovića, despota Janjine. Rad Gordane Babić otvorio je novi pravac tumačenja ktitora ikone. Iz prethodno navedenih podataka možemo zaključiti da ikonu nije naručila vizantijska carica već despotica po imenu Jelena.⁴¹

Babićeva je na osnovu ikonografije došla do zaključka da je u pitanju Jelena Mrnjavčević, žena despota Jovana Uglješe i kćer kesara Vojihne, vlastelina cara Dušana. Jovan Uglješa, brat Vukašina Mrnjavčevića, dobio je despotsku titulu 1365. godine, nakon što je njegov brat krunisan za kralja i savladara cara Uroša.⁴² Od tog trenutka i Jelena je nosila titulu despotice. Centar oblasti despota Uglješe, upravnika granične teritorije srpske države, bio je u gradu Seru.⁴³

Razmatrajući složenu ikonografiju Poganovske ikone, Gordana Babić je izvela, čini se, najlogičniji zaključak. S obzirom na to da je na ikoni predstavljena scena Čudo u Latomosu, koja se ranije nije javljala u vizantijskoj umetnosti na teritoriji Srbije, Babićeva je zaključila



Sl.4. Bogorodica Katafigi i Jovan Bogoslov, prednja strana Poganovske ikone, kriptu crkve Aleksandra Nevskog u Sofiji

(preuzeto sa linka <http://www.jstor.org/stable/1291835>)

da je ktitorica ikone bila obrazovana i darovita despotica iz Sera, Jelena Mrnjavčević. Ona se posle Kosovske bitke 1389. godine zamonašila sa kneginjom Milicom i uzela ime Jefimija. Jelena je bila izuzetno obrazovana i nadarena despotica što možemo videti i na osnovu njenih književnih i ktitorskih dela.⁴⁴

O sceni Čudo u Latomosu koja se nalazi sa jedne strane Poganovske ikone već smo govorili. Međutim, jedna strana ikone ne može se tumačiti bez korespondencije sa drugom. Na reversu ikone naslikane su predstave Bogorodice i Jovana Bogoslova. Bogorodica je predstavljena sa leve strane u plavom maforionu, sa spuštenom glavom, a na licu joj se može videti patnja. Ikonografsko rešenje njenog lika slično je ikonografskom rešenju Bogorodice Pelagonitise.⁴⁵ Pored njene glave ispisan je epitet *Katafigi* (SI.4). Ovaj epitet ne javlja se u umetnosti na teritoriji Srbije već se vezuje za Solun, grad u kojem počinje cela priča o Čudu u Latomosu, gde je kult Bogorodice Katafigi bio izuzetno razvijen.⁴⁶ Bogorodici Katafigi bio je posvećen i manastir koji se vezuje za stradanje svetog Dimitrija, zaštitnika grada Soluna. S obzirom na to da je Sveti Dimitrije živio u periodu vladavine avgusta Maksimijana, kada su hrišćani još uvek proganjani, uhapšen je dok je propovedao u tajnosti u podzemnim galerijama crkve Bogorodice Katafigi. Nakon hapšenja Maksimijanovi vojnici sproveli su ga do hipodroma u centru grada gde ga je čekao sam avgust, a zatim je odveden do mesta gde je mučen i pogubljen. Na mestu gde je stradao podignuta je crkva koja je njemu posvećena. Hram Bogorodice Katafigi imao je istaknuto mesto u svetkovini koja je proslavljala patrona Soluna 25. oktobra. Svake godine je na taj dan svečana procesija polazila sa mesta njegovog hapšenja, kretala se putem Via Egnatia, do crkve Bogorodice Ahirapitos, a nakon nje do crkve Svetog Dimitrija koja je bila završna tačka procesije.⁴⁷

Odabir ovog tipa Bogorodice usko

se vezuje za životnu priču same ktitorke. Jelena Mrnjavčević je imala tragičnu sudbinu. Nekoliko meseci pre Maričke bitke, u manastiru Hilandar preminuo je njen sin Uglješa, sa nepune četiri godine i tamo je i sahranjen.⁴⁸ Jelena je svoju patnju za sinom poistovetila sa Bogorodičinom patnjom za Hristom. Kroz Bogorodicu ona traži *katafigi*, utočište u ovozemaljskom životu. Još jedan detalj iz Jeleninog života veoma je važan za razumevanje ove ikone. Ubrzo nakon sinovljeve smrti izgubila je muža u Maričkoj bici septembra 1371. godine.⁴⁹ Nakon sloma srpske vojske, Turci zauzimaju južne delove srpske teritorije, a despot Manojlo II zauzima Halkidik i Ser. Pored toga što je izgubila muža i sina, Jelena je izgubila i dom, jer je pred naletom vojske despota Manojla II morala da se skloni iz grada.⁵⁰ Bogorodičin epitet *Katafigi* može se takođe tumačiti u vezi sa ovim podatkom. Na krstu je Hristos pre nego što je preminuo uputio Bogorodicu i Jovana Bogoslova jedno na drugo rečima: „Ženo! Eto ti sina“ i „Eto ti matere!“ (Jovan 19:36-27). Bogorodica je nakon Hristove smrti našla utočište u kući Jovana Bogoslova gde je boravila do svoje smrti. Jefimija je nakon gubitka doma tražila utočište i pronašla ga na dvoru kneza Lazara u Kruševcu.⁵¹

Pored Bogorodice naslikan je i Jovan Bogoslov. Interesantno je da je Jovan na ovoj ikoni predstavljen kao stariji čovek sa sedom bradom, obučen u hiton. Desnom rukom kao da pokazuje i upućuje posmatrača na drugu stranu ikone. Zanimljiv je ovaj spoj ostarelog Jovana Bogoslova i Bogorodice. Ovaj ikonografski tip Jovanov može se povezati sa njegovom vizijom na Patmosu.⁵² Naime, on je pred kraj života na ostrvu Patmosu imao viziju tokom koje je napisao *Otkrovenje*, poslednje svoje delo. Ukoliko malo bolje pogledamo srpsku istoriju uočićemo da se Marička bitka odigrala 26. septembra 1371. godine, na dan kada se slavi Jovan Bogoslov, a činjenica da je sam serski despot stradao u senci praznika

posvećenog Jovanu Bogoslovu, veoma je bitna za razumevanje uloge ovog svetitelja prikazanog na ikoni.⁵³ Takođe, despot Uglješa je pored svog imena nosio i ime Jovan, tako da možemo zaključiti da mu je jevanđelista bio zaštitnik. Jelena se jevanđelisti putem ikone obratila za spas duše svoga muža.

Jelena se nakon odlaska iz Sera sklonila u Solun, gde je verovatno prisustvovala svetkovini posvećenoj Svetom Dimitriju. Moguće je da se tokom ove svetkovine upoznala i sa kultom Bogorodice Katafigi, kao i sa legendom o Čudu u Latomosu.⁵⁴ Na prednjoj strani ikone je, kao što nam je već poznato, predstavljena scena Čudo u Latomosu. Njenu ikonografiju već smo objasnili. Kao što smo naveli, Hristos u ovoj sceni na rukama i nogama ima rane od klinova koje je zadobio tokom Raspeća. U viziji Jovana Bogoslova Hristos je predstavljen na tronu sa ranama. Sedam krugova koji sačinjavaju mandorlu mogu biti prefiguracije sedam zvezda i sedam zlatnih svećnjaka koje je Jovan video pored Hrista. U jezercetu u donjem delu scene pliva sedam riba.⁵⁵ Broj sedam uvek se vezuje za Apokalipsu. Sedam svećnjaka predstavlja sedam crkava, a sedam zvezda predstavlja anđele sedam crkava. Bog se Jovanu prikazao na prestolu okružen sa četiri životinje: „Prva životinja bješe kao lav, druga životinja kao tele, treća životinja imaše lice kao čovjek i četvrta životinja bješe kao orao kad leti“ (Jovan 4:7). Zapovest božja koja se nalazi na knjizi koju drži Avakum ista je kao ona koju je Bog izrekao Jovanu tokom vizije: „I otidoh k anđelu i rekoh mu: daj mi knjižicu. I reče mi: uzmi i izjedi je...“ (Jovan 10:9). Svi ovi detalji ukazuju da je reč o sceni koja predstavlja Parusiju, Drugi Hristov dolazak.⁵⁶

Vezu između prednje i zadnje strane predstavlja i figura Jovana Bogoslova. Jovan je predstavljen sa rukom koja kao da pokazuje posmatraču da pogleda drugu stranu ikone. Ukoliko Čudo u Latomosu tumačimo kao prefiguraciju Apokalipse onda je jasno zašto

se sa druge strane nalazi predstava ostarelog Jovana Bogoslova koji je tvorac *Apokalipse*.⁵⁷ Ova ikona ima eshatološki karakter, budući da Jelena posredstvom Bogorodice i Jovana Bogoslova, moli Hrista za zaštitu. Odabir scene Čudo u Latomosu koja širi legendu o isceliteljskoj moći mesta gde se ono desilo, može se tumačiti kao želja ktitorke da nakon svih tragedija konačno nađe mir i isceljenje na dvoru kneza Lazara.⁵⁸ Drugi dolazak Hrista za nju predstavlja spasenje kojem teži, kada će se prilikom vaskrsenja mrtvih ponovo sastati sa svojim najmilijima, sinom i mužem.

Poganovska ikona je do sada dobila različita tumačenja.⁵⁹ Ono po čemu se ova ikona odvađa od ostalih ikona XIV veka je njena ikonografija i kompozicija koja se retko javlja u vizantijskoj umetnosti. Vrlo verovatno nastala je kao zavetni dar ktitorke. Ostaje nejasno da li joj je namena bila liturgijska, da li je eventualno stajala u posebnom proskinitaru, ili je čak bila deo ikonostasa. Ono što je izvesno je to da je njena ktitorka Jelena Mrnjavčević i da je ova ikona bila izraz njene lične tragedije i patnje za mužem i sinom.

Prateći razvoj scene Čuda u Latomosu uvideli smo koliko se i na koji način njena ikonografija menjala i razvijala od V do XIV veka. Scena zasnovana na viziji proroka Jezekilja i *Otkrovenja* Jovana Bogoslova imala je svuda soteriološki karakter. Očigledno je da su u slučaju Kosturnice u Bačkovu i Poganovske ikone, teme odabrali obrazovani ljudi. Kada govorimo o mozaiku iz Hosios Davida ne možemo sa sigurnošću da tvrdimo da je to originalni mozaik iz Teodrine palate, ili je mozaik nastao kasnije na osnovu legende. Na Poganovskoj ikoni ova scena ima najrazvijeniju ikonografiju i najviše odstupa od uzora, mozaika iz Hosios Davida. Ktitorka je imala jasnu viziju o ikonografskim karakteristikama i šta bi odabrane scene trebalo da simbolišu. Interesantno je da se ova scena javlja u umetnosti Vizantije u razmaku od nekoliko vekova. Očigledno je da je zbog svoje složene

tematike birana od strane obrazovanih ktitora kako bi ovekovečila određeni događaj iz njihovog života ili kontekst vremena u kojem je prikazivana.

¹Grumel 1930: 161; Kazhdan 1991: 1321.

²Čurčić 2010: 110.

³Grumel 1930: 161.

⁴Isto: 161.

⁵Isto: 161.

⁶Ostrogorski 1969: 73.

⁷Grumel 1930: 167; Špehar 2014: 67.

⁸Grumel 1930: 165.

⁹Isto: 163.

¹⁰Isto: 163.

¹¹Isto: 160-161.

¹²Gligorijević-Maksimović 2004: 31.

¹³Snyder 1967: 148.

Koristim priliku da zahvalim dr B. Penčevoj na ustupljenim pravima reprodukcije ilustracija iz njenog teksta „Vision of Salvation and Intercession in Double-Sided Icon from Poganovo“, Sl.1, Sl.3, Sl.4, preuzeto sa linka: <http://www.jstor.org/stable/1291835>

¹⁴Grabar 1959: 296-298.

¹⁵Spieser 1998: 100-101.

¹⁶Semoglou 2012: 11.

¹⁷Snyder 1967: 150-152.

¹⁸Subotić 1993: 29.

¹⁹Gligorijević-Maksimović 2004: 108.

²⁰Isto: 108.

²¹Bakalova 1977: 45.

²²Penkova 1991: 68.

²³Bakalova 1977: 48.

²⁴Isto: 70.

²⁵Subotić 1993: 25.

²⁶Isto: 26.

²⁷Grabar 1959: 302.

²⁸Isto: 289-304.

²⁹Xyngopoulos 1961: 341-350.

³⁰Pentcheva 2000: 141.

³¹Voodreckers 1983: 59-62.

³²Pentcheva 2000: 142.

³³Isto: 142.

³⁴Babić 1987: 64.

³⁵Subotić 1993: 29.

³⁶Radojčić 1982: 260-278.

³⁷Gerasimov 1959: 284.

³⁸Isto: 284.

³⁹Mišić 2014: 48.

⁴⁰Babić 1987: 59.

⁴¹Isto: 62.

⁴²Mišić 2014: 42.

⁴³Isto: 42.

⁴⁴Subotić 2006: 8.

⁴⁵Radojčić 1966: 341.

⁴⁶Subotić 1993: 28.

⁴⁷Isto: 28.

⁴⁸Babić 1987: 61.

⁴⁹Mišić 2014: 42.

⁵⁰Babić 1987: 62.

⁵¹Subotić 1993: 30.

⁵²Pentcheva 2000: 142.

⁵³Babić 1987: 61.

⁵⁴Subotić 1993: 32.

⁵⁵Babić 1987: 64.

⁵⁶Isto: 64.

⁵⁷Pentcheva 2000: 147.

⁵⁸Subotić 1993: 32.

⁵⁹Pentcheva 2000: 139-141.

LITERATURA

Babić (1978): G. Babić, Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène, *L'art de Thessalonique et des pays Balkaniques et les courants spirituels au XVIe siècle*, Academie Serbe des sciences et des arts, Institut des études Balkaniques, Belgrade 1987, 57-67.

Bakalova 1977: E. Бакалова, *Бачковска костница*, София 1977.

Gerasimov (1959): T. Gerasimov, *L'icone bilatérale de Poganovo au Musée archéologique de Sofia*,

Cachiers archéologiques 10 (1959) 279—288.

Grumel (1930): V. Grumel, *La mosaïque de «Dieu Sauveur» au monastère du «Latome» à Salonique (découverte en août 1927)*, *Échos d'Orient* 29 (1930) 157—175.

Grabar (1959): A. Grabar, *À propos d'une icône byzantine du XIVe siècle au Musée de Sofia (Notes sur les sources et les procédés des peintres sous les Paléologues)*, *Cachiers archéologiques* 10 (1959)

289—304.

A. P. Kazhdan, *ESOT-NIKA, ODB*, Vol. 2, London 1991, 1321.

Gligorijević-Maksimović 2004: Gligorijević-Maksimović, M. *Uz srpsko izdanje*, In: V. N. Lazarev, *Istorija vizantijskog slikarstva*, red. G. Vzdornov, 2. izd., Beograd.

Mišić 2014: S. Mišić, *Istorijska geografija srpskih zemalja od 6. do polovine 16. veka*, Beograd 2014.

Ostrogorski 1969: G. Ostrogorski, *Istorija Vizantije*, Beograd 1969.

Penkova (1992): B. Penkova, *Mural Paintings in the Refectory of Mount Athos*, *Cyrrilomethodinaum* 15-16 (1992) 58-68.

Pentcheva, Bisera, *Imagined Images: Vision of Salvation and Intercession in Double-Sided Icon from Poganovo*, *Dumbarton Oaks* 54, (2000) <http://www.jstor.org/stable/1291835>, 1.10.2013.

Radojičić (1982): S. Radojičić, *Jedna slikarska škola iz druge polovine XV veka: Prilog poznavanju hrišćanske umetnosti pod Turcima*, *Odabrani članci i studije 1933-1978*, Beograd 1982, 258-279.

Semoglou (2012): A. Semoglou, *La mosaïque de*

Hosios David à Thessalonique. Une interprétation néotestamentaire, *Cahiers archéologiques* 24 (2012) 5-12.

Snyder (1967): J. Snyder, *The meaning of the Maiestas Domini in Hosios David*, *Byzantion* 37 (1967) 143-152.

Spieser (1998): J. M. Spieser, *The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches*, *Gesta* 37 (1998) 63-73.

Subotić (1993): G. Subotić, *Ikona vasilise Jelene i osnivači manastira Poganova*, *Saopštenja/ XXV* (1993) 25-40.

Subotić (2006): G. Subotić, *Manastir Svetog Jovana Bogoslova kod Pirota*, *GLAS CDIV* 13 (2006) 1-20.

Woodreckers (1983): E. Woodreckers, *L'interprétation liturgique de quelques icônes byzantines*, *Byzantion* 53.1 (1983) 52-68.

Špehar (2014): O. Špehar, *The cruciform church on Caričin grad: Thessalonian architectural influence on the central Balkans in VI century*, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 42 2014, 61-76.

Ćurčić 2010: S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans From Diocletian to Suleyman the Magnificent*, c. 300-1550, Yale University Press, London 2010.

COMPOSITION MIRACLE OF LATOMOS AS A THEME OF ICONOGRAPHIC RESEARCH: FROM THE APSE OF HOSIOS DAVID TO THE ICON FROM POGANOVO

The main preoccupation of this text is iconographical analysis of depictions of the Miracle of Latomos. Firstly, we discussed historical background of the Miracle. At the end of the third century AD, a miraculous thing happened in Thessaloniki. Mosaic depiction of Virgin Mary transformed into Christ's face, and that is what we today call the Miracle of Latomos. This mosaic is today connected with Hosios David church in Thessaloniki. This composition influenced various depictions of the Miracle of Latomos. The scene was painted on the walls of the Bone house in monastery of Bachkovo (Bulgaria) in the eleventh century. Unfortunately, it is very damaged, and only the figure of the prophet Ezekiel is preserved. At the end of the fourteenth century, the most detailed composition of the Miracle of Latomos was painted on the Icon of Poganovo. Classical iconography was taken from Hosios David, but in the Icon of Poganovo, the scene was enriched with a depiction of a lake with seven fish. The Icon from Poganovo has two sides and it is important to discuss its other side too. In the averse side we can see Virgin Kataphyge meaning safehouse. The donor of this icon was Helene of Serres (Jelena Mrnjavčević), who had tragical life, so she needed a kataphyge. Based on all the information given, we can conclude that all three depictions of the Miracle of Latomos represent soteriological ideas. Due to complexity of its symbolic meaning, the composition was painted very rarely, confirming the fact that people who ordered the Miracle to be painted, Jelena Mrnjavčević and a responsible person from Bachkovo, were among the best educated people of their times.

LES PORTAILS DES ÉGLISES DE LA SERBIE DE LA MORAVA.

ESQUISSE HISTORIOGRAPHIQUE ET LES POSSIBILITÉS DE LA RECHERCHE*

DR JASMINA S. ĆIRIĆ

Assistante de recherche
Université de Belgrade, Faculté de philosophie
Institut d'histoire d'art

Le sujet, dont on parlera, traite des portails des églises de la Serbie de la Morava, où ont eu lieu de grandes entreprises de l'architecture tardive byzantine. Les portails diffèrent selon leur situation ou leur fonction dans le cadre de la liturgie, les dimensions, la taille des pierres et la décoration.

Au sujet du programme bien conçu de la peinture, auquel appartiennent les présentations des fondateurs, des moines hésychastes fameux et des saints guerriers, l'hypothèse bien fondée se pose : les portails dans l'église byzantine tardive représentent l'interprétation et la modification de l'ancienne métaphore biblique du Christ « Je suis la porte. Qui entre par moi, sera sauvé ». La décoration dans le tympan des portails, en parallèle avec les présentations des fondateurs et des moines, créent ainsi un code visuel sans égal, un espace où se réunissent des significations multiples, issues de l'ensemble sémantique de la décoration sculptée et peinte.

Mots clés: l'historiographie, les portails, la Serbie de la Morava, liminalité, Lazarica, Resava.

L'intérêt pour la décoration architectonique de portails existe depuis très longtemps dans l'art médiéval.¹ Si l'on compare avec les nombreuses études sur le corpus de portails, le « style » et la réception des portails de la part des structures de la société médiévale, la littérature sur les portails byzantins est assez insuffisante.²

En général, les portails dans l'historiographie de la littérature de l'art byzantin n'étaient pas explorés jusqu'aux détails dans les analyses monographiques.³ La grande synthèse d'André Grabar éditée en deux tomes, en 1963, et puis en 1976, est unique sur ce sujet. André Grabar a fondé ses idées le plus souvent d'une manière statistique dans la généralisation des motifs. Il s'agit d'identification des fragments d'ornements taillés, d'opinions sur la typologie, de motifs géométriques appliqués, de dimensions, de matériels.⁴ Les efforts du Centre d'études byzantines de Dumbarton Oaks ont déclenché la recherche importante sur l'architecture

byzantine et les sculptures de Constantinople. Grâce à Ernest Hawkins, Cecil L. Striker, et Henry Maguire, sous la direction de Cyril Mango, les monuments byzantins sur le territoire de la



Fig.1. Lazarica,
photo: J.S.Ćirić

Grèce sont soigneusement explorés.⁵ Il faut ajouter le travail du doctorat de Catherine Wanderheyde.⁶ Et ensuite, Les actes de conférences sur la sculpture byzantine publiés en 2008 sous la direction de Charlabos Pena et Catherine Wanderheyde. Ces études sont partagées topographiquement. Nous avons ainsi les études sur Constantinople, sur les Balkans, sur la Grèce du nord, la Grèce centrale, les îles d'Égée. Elles couvrent le territoire qui était sous influences byzantines. Mais, ce qu'il faudrait souligner, c'est, qu'elle ne touche pas la question des motifs taillés en pierre de l'architecture serbe de la fin du 11^{ème} et du 12^{ème} siècle.⁷

Donc, tout par hasard, dans la plus grande part de la bibliographie mentionnée ci-dessus est dominante l'idée sur la recherche du style et du type de la pierre taillée, ensuite, sur la réorganisation et la classification des matières.

C'est alors qu'aujourd'hui notre sujet parlera des portails des églises construites au déclin de la Serbie médiévale, autrement dit, de la Serbie de la Morava. Il s'agit d'une période, très riche en architecture byzantine tardive. C'est la fin du 14^{ème} et le début du 15^{ème} siècle. Nous parlons ici d'une architecture sacrale, née après le Concile de Peć en 1374 et 1375⁸, pendant le règne du prince Lazar; et pour la deuxième fois au début du 15^{ème} siècle sous le règne du prince Stefan Lazarević sous influence de l'empire de Byzance qui est au bout de ces forces.⁹ L'architecture de la Serbie de la Morava se distingue par l'introduction des absides latérales au centre du naos et surtout par les façades avec des moulures-cordon, le relief qui est resté indéfini dans l'historiographie.¹⁰

En fait, d'après les connaissances actuelles, la décoration taillée en pierre des églises, se trouvant sur le territoire de la



Serbie de la Morava marque ainsi les débuts de l'histoire de l'art serbe. D'après Mihailo Valtrović,¹¹ Dragutin Milutinović et Miloje Vasić,¹² il s'agit d'un ensemble artistique très original. Il ne faut oublier non plus ni Gabriel Millet qui a fait un gros travail en exploration de l'architecture médiévale serbe.¹³ Ce monsieur en collaboration avec l'un des plus grands experts serbes de son temps, Đurđe Bošković, ont consolidé les relations franco-serbes entre deux guerres mondiales.¹⁴ La

Fig.2. Ravanica,
photo: J.S.Čirić

Fig.3. Ljubostinja,
photo: J.S.Čirić



Fig.4. Ljubostinja,
abside lateral,
photo: J.S.Ćirić

méthodologie de Millet où il observe les formes architectural travers les « écoles » et sa répartition territoriale sont restés les pistes dominantes dans cette matière jusqu'à nos jours.

Même si la conception universitaire, depuis les années soixante du 20ème siècle accepte l'observation de l'architecture et de la peinture de la fin du XIV ème et du milieu du XV siècle d'une manière plus profonde, ce n'est pas le cas dans la synthèse sur la pierre taillé de Jovanka Maksimović. Dans son travail, intitulé La sculpture de la Serbie médiévale, l'ornement des églises de la Serbie la Morava « il n'est pas mesuré, sans espace, sans autonomie », pendant que le choix du sujet est « il s'agit plutôt d'une décoration au pied de la lettre, elle ne porte pas un message, une histoire, une dogme, un savoir ».¹⁵

Il est évident que chacun qui part en recherche doit se concentrer premièrement sur les idées acceptées dans l'historiographie. Mais, il y a aussi des opinions hermétiques, par exemple, Maksimović trouve que « les thèmes et l'iconographie presque n'existent pas » ou bien, le choix des sujets « éventuel, incohérent, alors, il est difficile de deviner

l'idée, le message, ou la pensée taillée en pierre ».¹⁶ En fait, il est nécessaire d'examiner cette opinion pour poser nouvelles pistes d'explications. Le même point du vue est présent dans l'œuvre sur les ornements sur les façades de l'école de la Morava de Nadežda Katanić.¹⁷ Nous pouvons remarquer dans le titre de cette œuvre qu'elle garde le même point de vue au sujet de composition taillée qui évolue, partant de le plus simple vers le plus complexe, l'observation par la prisme des « écoles différentes » sous influence des événements politiques de la Serbie de la fin du Moyen Âge. Le plus grand paramètre de la décadence en qualité artistique serait un grand événement historique pour la Serbie médiévale, la bataille du Kosovo en 1389.¹⁸

En partant de l'idée que il est possible de parler des portails des églises serbes de la Morava d'une manière plus efficace, en incluant aussi les analyses formelles présentes dans la discipline idiographique, il s'agit ici de réception, de formulation et d'engagement en problèmes de sa réception qui se trouve en forme de la recherche. Cette recherche met l'accent sur les points de départ de l'interprétation, puis sur les problèmes de la conservation et restructuration en changeant l'interprétation existante ; et sur les points de la reconstruction de l'idée expliquant la naissance des portails.¹⁹

Les portails des églises serbes de la Morava se distinguent par les qualités techniques, c'est-à-dire par position et dimensions, par façon de tailler et ornement architectonique dérivé.

Si l'on part de l'aspect du système de la construction, les portails se trouvent généralement à l'entrée de l'église, puis entre le narthex et le naos, avec un portail plus petit à côté nord. Parfois ils se trouvent, côté latérale du narthex des conques. Comme exemple

prenons les plus célèbres réalisations de l'architecture de la Morava, l'église nommée Lazarica,²⁰ et puis les autres comme Ravanica,²¹ Ljubostinja,²² Resava²³ et Kalenić.²⁴ Ils étaient construits sous influence de la construction byzantine, en forme orthogonale, avec une architrave qui s'appuie sur les jambages du portail, en ligne horizontale, qui peuvent comporter plusieurs pièces taillées. Dans le plus grand nombre des cas, la niche se trouve avec la fresque de son protecteur au dessus de l'architrave.²⁵

L'exemple de Lazarica, dans l'enceinte de la forteresse de Kruševac (**Fig.1.**), construite après 1375, et celui de l'église Ravanica, où se trouve son tombeau, présente un paradigme de toutes les pistes liées au sous-titre de cet exposé. Lazarica était restaurée entre 1904 et 1908. Pendant ce temps, elle perd des éléments qu'elle a possédé avant la reconstruction. L'un de ces éléments était le portail ouest. En années 60 du XXème siècle, on découvre les erreurs de cette reconstruction. L'enlèvement du tympan et mise de la plaque en verre à sa place, ensuite, le manque de la rénovation d'ornement du bombage du portail trouvé sur

place, subissent l'influence de la construction de Ljubostinja et Naupara. La reconstruction d'ornements architectonique du portail de la part de l'architecte conservateur l'avait changé, pour qui, les motifs du lys n'étaient pas adéquats. Il choisit les ornements des églises du même temps. La question serait : Quel est le point du départ du conservateur, ou bien d'où vient son choix ? Pour avoir la réponse, il est nécessaire de faire une recherche successive dans sa documentation.²⁶ Nous avons le même problème dans l'exemple du portail du naos ouest de Ravanica.

L'architecture de Ravanica (**Fig.2**) est décrite d'une sorte synthétique dans une seule œuvre. Nous y trouverons que la première version du portail « n'était jamais décorée ».²⁷ Si l'on sait que le narthex de Ravanica était ajouté plus tard et qu'elle était peinte, on pourrait se demander logiquement : est-ce que le portail du narthex ouest, puis les portails des absides latérales et les fenêtres bilobées au dessus ressemblent à leur original. Car, les monuments de l'architecture médiévale serbe ont subi une grande modification sous occupation des Turcs

Fig.5., Le motif du lys, Ljubostinja, photo: J.S.Ćirić





Fig.6. Stefan Lazarević, photo: J.S.Čirić

Ottomanes. Ces modifications étaient aussi le résultat des besoins liturgiques.²⁸

Pour mieux décrire les portails de la de Serbie au déclin du Moyen Âge, il faut être aidé par le programme de peinture de l'intérieure. Le plus bel exemple serait le monastère Ljubostinja de la princesse Milica qui a succédé au prince Lazar (**Fig.3**).²⁹ Concernant l'espace, il suit l'exemple du monastère Ravanica, mausolée de son époux, prince Lazar. Il possède le plan triflé complexe, avec une coupole, un narthex, les façades avec les rosaces, les baies et les portails. Au début, Ljubostinja avait cinq portails extérieurs, une porte entre le narthex et le naos. Ayant une entrée ouest, il possédait aussi une porte au mur nord et mur est du narthex. Comme à Ravanica, nous trouvons ici deux absides latérales avec les portails au-dessus desquels existaient probablement les doubles baies (**Fig.4**).

Le narthex possède quatre portails de la même structure de construction. Il est orthogonal, avec un tympan séparé d'une poutre portant les motifs des couronnes aux lys. Le portail du narthex intérieur possède

la même construction. Mais, il est important pour deux choses essentielles. Portant la signature du Maître Rade Borović il présente une curiosité qui n'est pas très habituel pour l'architecture serbe médiévale. Et ensuite, à cause de sa position, il est très intéressant comme une grande piste de recherche.

Les motifs taillés sur les jambages du portail et sur l'architrave même, sont en forme de la corde et du losange, entrelacés avec deux rectangles opposés.³⁰ Ces motifs sont liés à la fleur de la Vierge.³¹ Le symbole du mal vaincu porte en soi les caractéristiques protectrices. Il faut surtout mettre l'accent sur le motif du lys utilisé pour les poutres d'architrave des portails de Ljubostinja. La pose des lys au dessus des motifs des vrilles, n'est pas ici par hasard, car le symbole du lys représente l'ascension du croyant par rapport à l'enfer infini.³²

Dans le répertoire des ornements des portails des églises de la Serbie moravienne (**Fig. 5**), les plus fréquents sont le motif du lys et de la rose qui présentent les plantes du paradis et des martyres. Dans le Psaume 92, 12-1', le juste est comme fleur de lys. Ce fait pourrait être l'un des réponses pourquoi ce motif se trouve toujours sur les poutres d'architraves et sur la façade en position supérieur. La synthèse des réalités différentes et l'engament du symbolique deviennent plus complexe avec la peinture du portail. Mais, il ne faut pas oublier que son état actuel est le produit de la retouche du XVIII^e siècle. La fresque dynastique de Lazarevic est à proximité et dans la lunette du portail, entre deux anges, la Vierge protectrice avec Jésus suivis des Psaumes 93, 5 qui est lu pendant le jour de l'Ascension de la Vierge, le jour de la fête de ce monastère. Au nord de la porte est la Vierge avec un papier roulé, à la suite St Pierre et Jean évangéliste. Les compositions du côté sud du mur est du narthex ne sont

pas préservées. On peut supposer que à cette place était la fresque de Jean Batiste et peut-être de St Pierre. L'application de cette iconographie est accomplie surtout dans la scène de Deisis se trouvant sur le portail ouest. Il faut faire attention sur le placement des fresques des apôtres qui ne sont pas trop loin du portail. Il s'agit de besoin d'inclure le croyant-observateur dans les événements de la vie d'église.

L'acte du passage du croyant dans le temple du style byzantin tardif, porte une signification spirituelle profonde. C'est ainsi les fresques des Apôtres présentent un code visuel basé sur les propos de Jean Damascène « Jésus amène avec lui les Apôtres comme témoins de son pouvoir et sa divinité en révélant sa propre divinité ».³³

A la même façon, St Pierre et St Paul sont présentés tout juste du portail, comme s'ils invitaient les croyants de s'assembler.³⁴ C'est pourquoi il faudrait dans les sources littéraires trouver la réponse sur la question : est-ce que le portail présente l'idée architectonique du l'espace lumineux,³⁵ ou bien le lieu de la séparation du sacré et du profane ; ou la réaction visuelle de l'homme et le Dieu ; ou la possibilité du croyant qui entre du monde profane dans le monde sacré?³⁶ Ces messages, visibles et invisibles en même temps pour un observateur du Moyen Âge ressemble aux propos de Maxime Confesseur : « Le monde spirituel, d'une façon mystique, travers les formes symboliques découvre sa signification à ceux qui sont capables de le comprendre ».³⁷

C'est aussi qu'il est possible d'avoir encore une façon d'observation des portails travers les différentes pistes de la recherche. Le portail n'est qu'un accès en forme orthogonale orné des motifs taillés, mais aussi un ensemble des fresques dans les lunettes, les fresques des mécènes et des moines en faisant ainsi un code

visuel spécifique.³⁸ Il s'agit d'un ensemble de la signification complexe dérivée des actions mutuelle et sémantique de l'ornement taillé et des fresques.

Dans la biographie de prince Stefan Lazarević, écrite par Konstantin le Philosophe, Resava est une ville, édifiée pour accomplir « le désir de Stefan pour être et communiquer avec les martyres ». Le Philosophe ajoute : « En trouvant l'endroit parfait et magnifique pour faire construire l'église, en priant Dieu il commence son exploit, sa fondation au nom de la Sainte Trinité. »³⁹ Le moment le plus important d'idéologie de prince Stefan était que Resava devrait être inspiré par Ravanica. Tout les deux ont des portails aux

Fig.7. Anapeson, Resava, photo: J.S.Ćirić





Fig.8. Dieu avec les âmes des justes, Resava, photo: J.S.Ćirić

absides latérales, entre le naos et le narthex, à proximité de la fresque de mécène. La première version du portail sud pose un problème pour un observateur attentionné, étant donné qu'elle a vécu une explosion en 18ème siècle, qui a presque détruit le narthex et l'abside sud. Aujourd'hui nous avons au dessus du portail orthogonal de l'abside sud, une lunette avec deux rosaces et un triangle équilatéral. On suppose qu'il s'agit d'une sorte de signature du constructeur. Mais, cette idée reste problématique. Ajutons aussi que l'absence de la signature sur le portail de Resava a inspiré les nombreuses discussions savantes.⁴⁰

Etant donné que les portails extérieurs et les fresques du narthex n'ont pas gardé la version originale, il ne reste que le portail ouest entre naos et narthex, qui démontre les idées du temps de Stefan Lazarević (Fig. 6).⁴¹ Si l'on observe de l'endroit où se trouve narthex, nous voyons la lunette avec la fresque de la descente de la Sainte Esprit sur les Apôtres ce qui était probablement repeint en XVIII siècle. Au dessus de l'accès nord du naos il y a une fresque de la Vierge aux bras grands ouverts avec Jésus qui donne la bénédiction. Observé du naos, dans la lunette de l'entrée principale il y a la fresque de l'Anapeson (Fig.7) et dans l'arc de l'entrée il y a la main de Dieu avec les âmes des justes (Fig.8). Les compositions avec

le portrait de mécène de Stefan qui offre à la St Trinité la maquette de l'église et le papier en rouleau. Cela présente l'idée de l'espoir que chacun qui entre dans l'église pourrait être sauvé en se dirigeant vers l'est, le point le plus lumineux de l'église. Il faut poser la question si l'Anapeson et la fresque au dessous du roi David qui est en train d'écrire : « Levez-vous, mon Dieu, dormez-vous » ; avec Salomon avec ses propos « Les âmes des justes sont aux mains de Dieu » sont les allusions directes à la résurrection de Jésus d'après lequel « nous obtînmes l'accès au Père qui est dans même Saint Esprit. De même façon est présenté la symbolique de l'entrée des croyant qui passant, en naos et par la porte vivent une transformation « vous n'êtes plus les étrangers, vous devenez le concitoyen des saints, les hommes de la maison de Dieu. »⁴²

Si nous nous rappelons de la métaphore de Jésus Christ qui présente lapis angularis supportant les murs de l'église entière. Et surtout du vers d'Evangile selon Jean 10, 9 « je suis la porte, si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé » nous avons une piste qui ouvre de nouvelles possibilités d'interprétation de ce portail. En même temps ils n'expliquent pas compétemment la question de synthèse des motifs de la ville et du désert. L'exemple de l'anticipation de l'arrivée de l'Arche d'Alliances se trouvant à l'entrée du narthex à naos, dans le mausolée du prince à Resava. L'application de l'iconographie qui est à proximité du portail, l'église ou bien ville devient second lieu du séjour de Dieu. Et cela présente l'idée centrale d'idéologie du règne du prince Stefan et de la sacralisation de la Serbie moravienne.

La lecture studieuse des scriptes de la conservation dans certains cas est la source principale car les entreprises de la conservation et de restauration ont fait une certaine influence dans le changement de l'interprétation même. Cela est très important

pour comprendre l'idée de la naissance des portails. En estimant que les erreurs et leurs conséquences peuvent être graves, nous avons essayé de démontrer certains problèmes des recherches connues, les questions ouvertes mais aussi les nouvelles perspectives de la recherche liées aux portails et l'architecture de la fin du Moyen Âge en Serbie.

*Jasmina S. Ćirić fait la recherche sur les projects « La culture chrétienne dans les Balkans au Moyen Âge : la Byzance, les Serbes et les Bulgares du IXème au XVème siècle » (177015) et « L'art médiéval en Serbie et son contexte européen » (177036), financée par le Ministère de la recherche scientifique et l'éducation de la République de Serbie. Cette recherche est présentée sous titre « Portails des églises de la Serbie moravienne : l'état des recherches et les questions ouvertes » au IIe édition des Rencontres internationales des doctorants en études byzantines, 15 -16 Octobre 2009 Institut National d'Histoire de l'Art (Paris).

¹Glass 1974 : 315 – 324; Vandersall 1983 : 129 – 139; Glass 1987 : 215 – 226; Eadem 1997; Mathews, 2000 : 3 – 12; Low 2003: 469 – 489; Westerman 2005; Georgopoulou 2005 : 225 – 253.

²Bouras: 1964. Particulièrement, sur les détails et les textures : Millet 1916: 202-213 ; Megaw 1932: 120-128; Orlandos 1937: 67-71; Orlandos 1994: 399-434; Vocotopoulos 1992: 159-168; Ousterhout 1999: 151-156; Bouras- Boura 2002: 412-427; Mamaloukos 2005: 12-13; Athanasoulis 2006: 268-272.

³Sur la méthodologie de recherche à plusieurs aspects importants pour définir une problématique : Bouras- Boura 2002 : 414-415; Panayotidi, Kalopissi – Verti 2010: 110, 268, 270.

⁴Grabar 1963; Idem 1976.

⁵Megaw 1963: 333-64; Macridy et al. 1964: 251-315; Striker 1981: 13-16 et pl. 26; Striker, Kuban : 1997, 7-16.

⁶Vanderheyde 2005.

⁷Pennas, Vanderheyde 2008.

⁸Đurić 1975: 113; Srejskić [et al.] 1994: 566 – 602; Mihaljčić 1989; Bogdanović 1975: 87; Trifunović

1968 : 172; Vulović 1975 : 169.

⁹Marjanović – Dušanić 2006 : 77 – 95.

¹⁰Popović 2004: 97 – 99; Stevović 2006; Crnčević 2007: 63 – 91; Radojčić 2008 : 8; Cvetković 2009 : 47 – 66; Cvetković 2009.

¹¹Valtrović 1881 : 26 – 27; Valtrović 1888 : 87 – 95.

¹²Vasić 1909 : 171 – 172 ; Idem 1928.

¹³Millet 1919 : 152-198 ; Lepage, Couson 1988 : 462-467; Lepage 2005 : 1097 – 1110.

¹⁴Bošković 1929 : 127-132; Idem 1939 : 368; Bošković 1935 : 3; Bošković 1930, 197 – 206.

¹⁵Maksimović 1964: 375 – 384; 375 – 384; Eadem 1972, 181-190; Eadem 1971: 138 – 144.

¹⁶Eadem, 1967 : 182, 187.

¹⁷Katanić 1988.

¹⁸Korać 1972: 131 – 144.

¹⁹Bouras, Boura 2002 : 414 – 415, 529 – 531.

²⁰Ristić : 1996; Popović 1907 : 417; Idem 1929 : 231 ; Vulović 1980 : 39 ; Ćirić 2007 : 33-44.

²¹Vulović 1966; Katanić 1988 : 71, fig.10.

²²Katanić 1988: 125; Maglovski 1994: 150 – 156; Todić 2007: 101 – 115; Ćirić 2010: 11 – 12.

²³Stanojević et al. 1928 : 28 ; Todić 1996 : 39 – 47; Cvetković 2005 : 595 – 611.

²⁴Stevović 2006 : 92, 106 – 127 ; Cvetković 2009, 52 ; Idem 2008 : 90 – 92.

²⁵Tatić-Đurić 1974 : 311 – 322 ; Hadermann-Misguich 1977: 5 – 10.

²⁶Ćirić 2007 : 41.

²⁷Vulović, Ravanica, 169.

²⁸Meyendorff 1975 : 99, 105–106 ; Idem 1983: 447–56 ; Sinkewicz 2002 : 131–88 ; Totti 2008: 17–32; Bakalova 1974 : 373–89; Velmans 1977 : 54–57; Tachiaos 1987 : 117–23 ; Velmans 2006 : 182–226.

²⁹Todić 2007 : 101 – 115.

³⁰Maglovski 1994: 153.

³¹Firatli 1990: 97.

³²Maglovski 2006: 255 – 280.

³³John of Damascus, *Contra imaginum columniatores orationes* tre, III, 87.

³⁴Kendall 1998; Raff 1994 : 18 – 20 ; Smith 1979 : [93] – 118.

³⁵James, Webb 1991 : 1–14; Saliberou 1930; Ware 1978 : 335; Isar 2011: 72; Webb 1999 : 68.

³⁶Kantorowicz 1965 : 37 – 77; Mc.Cormick 1986; Dufraigne 1994 ; Altet 2005 : 527 – 528.

³⁷Quenot: 2003, 128.

³⁸Ćirić 2014 :192 – 208.

³⁹Konstantin Filozof, *Život despota Stefana Lazarevića*, 222.

⁴⁰Ćirić 2010 : 11 –12.

⁴¹Eadem 2014 : 93.

⁴²Epître de Paul aux Ephésiciens 2 :11-12

LISTE DE RÉFÉRENCES

Athanasoulis 2006: D. Athanasoulis, *Η ναοδομία στην Επισκοπή Ωλένης κατά την μέση και την ύστερη βυζαντινή περίοδο*, Ph.D. diss., Aristotle University of Thessaloniki, 2006, 2682–72.

Bakalova 1974: E. Bakalova, *Kŭm vŭprosa za otrazhenieto na isihazma vŭrhu izkustvoto*, Tŭrnovska knizhovna shkola, 1371–1971, ed. P. Rusev [et al.], Sofia, 1974, 373–89.

Barral I Altet 2005: X. Barral I Altet, *Les images de la Porte comme un Livre ouvert à l'entrée de l'Église*, Reading images and texts. Medieval images and texts as forms of communication, eds. Marielle Hageman, Marco Monsert, Brepols 2005, 527-528.

Bogdanović 1975: D. Bogdanović, *Izmirenje srpske i vizantijske crkve*, O knezu Lazaru. Naučni skup u Kruševcu 1971, Beograd 1975, 87.

Bouras 1964: Ch. Bouras, *Les portes et les fenêtres en architecture byzantine : étude sur leur morphologie, leur construction et leur iconographie*, Paris 1964.

Bouras, Boura 2002: Ch. Bouras, L. Boura, *Η Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12° αιώνα*, Athens, 2002, 4124–27.

Bouras, Boura 2010: Ch. Bouras- L. Boura, *H Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12° αιώνα*, Athens 2002, 414–415; *Multilingual Illustrated Dictionary of Byzantine Architecture and Sculpture Terminology*, ed. Maria Panayotidi, Sophia Kalopissi – Verti, Crete University Press, Herakleion 2010, 110, 268, 270.

Bošković 1929: Bošković, Đ. Arh. Žarko M. Tatić: „Tragom velike prošlosti. Svetogorska pisma i monografske studije“, Srpski književni glasnik, septembar 1929, 127-132.

Bošković 1939: Bošković, Đ. *Komisija za čuvanje starih spomenika*, JIČ V / 1 - 2 (1939), 368.

Bošković 1935: Bošković, Đ. *I Rudenica će biti obnovljena*, Politika, Beograd 16. maj 1935, 3.

Bošković 1930: Bošković, G. *Deux églises de Milutin: Staro Nagoričino et Gračanica, L'art byzantine chez les Salves*, Premier recueil dédié à la memoire de Théodore Uspenskij, Paris 1930, 197 – 206.

Cvetković 2005: B. Cvetković, *Prilog poznavanju starih graditeljskih instrumenata - „ravnilo“ iz zbirke Zavičajnog muzeja u Jagodini*, Zbornik Narodnog muzeja XVIII – 1 (2005), 595 – 611.

Cvetković 2008: B. Cvetković *Reljefna predstava Bogorodice s Hristom u Kaleniću*, Glasnik DKS 32 (2008), 90 – 92.

Cvetković 2009: Cvetković, B. *Kalenić: Ikonografija i politička teorija*, Manastir Kalenić – U susret šestoj stogodišnjici, Kalenić, 5 – 6. Oktobar 2008.godine, ur. J. Kalić, Beograd – Kragujevac 2009, 47 – 66.

Cvetković 2009: Cvetković, B. *Manastir Nova Pavlica: Istorija, arhitektura, živopis, rukopis doktorske disertacije odbranjene na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu*, Beograd 2009.

Ćirić 2007: J. S. Ćirić, *Zapadni portal Lazarice kao predmet konzervatorskih rekonstrukcija i istoriografskih analiza*, Kruševački zbornik 12 (2007), 33-44.

Ćirić 2010: J. S. Ćirić, *Fleur de lis dans l'architecture byzantine tardive*, 11e édition des Rencontres annuelles des doctorants en études byzantines, 15-16 octobre 2010, Institut National d'Histoire de l'Art - Paris, Résumés des communications, INHA, Paris 2010, 11 - 12.

Ćirić 2014: *Portails des églises de la Serbie Moravienne : Architecture et décoration architecturale*, thèse de doctorat défendue à la Faculté de Philosophie de l'Université de Belgrade (16e Décembre 2014), 192 – 208.

Dufraigne 1994: P. Dufraigne, *Adventus Augusti, Adventus Christi: recherche sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un cérémonial dans l'antiquité tardive*, Paris 1994.

Đurić 1975: V. J. Đurić, *Srpski državni sabori u Peći i*

crkveno graditeljstvo, O knezu Lazaru. Naučni skup u Kruševcu 1971, Beograd 1975, 113.

Firatli 1990: N. Firatli, *La sculpture byzantine figurée au musée barcheologique d'Istanbul*, ed.A. Maissonneure, Paris 1990.

Georgopoulou 2005: M. Georgopoulou, *Gothic Architecture and Sculpture in Latin Greece and Cyprus*, Byzance et l'extérieur. Contacts, relations, échanges, eds. M. Balard, E. Malamut, J. M. Spieser, Paris 2005, 225 – 253.

Glass 1974: D. F. Glass, *Romanesque Sculpture in Campania and Sicily: A Problem of Method*, The Art Bulletin Vol. 56, No. 3 (1974), 315 – 324.

Glass 1987: D. F. Glass, *Pseudo-Augustine, Prophets, and Pulpits in Campania*, DOP 41 (1987), 215 – 226.

Glass 1997: D. F. Glass, *Portals, Pilgrimage, and Crusade in Western Tuscany*, Princeton, Princeton University Press 1997.

Grabar 1963: Grabar, A. *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe – Xe siècle)*, Paris 1963.

Grabar 1976: A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge 2. Xle-XIVe siècle*, Paris 1976.

Hadermann-Misguich 1977: L. Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantine. La decoration extérieure des églises*, Zograf 7 (1977) 5-10.

Isar 2011: N. Isar, XOPÓS: *The Dance of Adam: The Making of Byzantine Chorography. The Anthropology of the Choir of Dance in Byzantium*, Alexandros Press, Leiden 2011, 72.

James, Webb 1991: L. James, R. Webb, *To understand ultimate things and enter secret places: Ekphrasis and Art in Byzantium*, Art History 14 (1991), 1–14.

Kantorowicz 1965: E. Kantorowicz, *The "King's Advent" and the enigmatic panels in the doors of Santa Sabina*, Selected Studies, New York 1965, 37 – 77.

Katanić 1988: N. Katanić, *Dekorativna kamena plastika moravske škole*, Beograd 1988.

Kendall 1998: B. Kendall, *The Allegory of the Church: Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto, University of Toronto Press, 1998.

Korać 1972: Korać, *Les origines de l'architecture de l'école de la Morava*, Моравска школа и њено доба, 157 – 168 (=V. Korać, *Izvori moravske arhitekture, Između Vizantije i Zapada*, Beograd 1972, 131 – 144).

Lepage, Couson 1988: C. Lepage – D. Couson, *Centre d'études Gabriel Millet : Iconographie paléochrétienne byzantine et slave*, Arts chrétiens d'Orient (photothèque), École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire.

T. 97 (1988), 462-467.

Lepage 2005: C. Lepage, *Gabriel Millet, esprit élégant et moderne*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 149e année, N. 3 (2005), 1097-1110.

Low 2000: P. Low, "You Who Once Were Far Off": Enlivening Scripture in the Main Portal at Vézelay, *The Art Bulletin*, Vol. 85, No. 3 (2003), 469 – 489.

Macridy et al. 1964: T. Macridy et al., *The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul*, DOP 18 (1964): 251-315.

Maglovski 1994: Maglovski, J. *Simbolika krinova na grobu monahinje Jefimije*, Saopštenja XXVI (1994), 150 – 156.

Maglovski 2006: Maglovski, J. *Omča i spona – ka strukturi moravskog prepleta*, ZRVI 43 (2006), 255 – 280.

Maksimović 1964: J. Maksimović, *Vizantijski i orijentalni elementi u dekoraciji Moravske škole*, Zbornik Filozofskog fakulteta VIII-1 (1964), 375-384; 375-384.

Maksimović 1971: *Srpska srednjovekovna skulptura*, Novi Sad 1971, 138-144.

Maksimović 1972: J. Maksimović, *Moravska skulptura*, Moravska škola i njeno doba. Naučni skup u Resavi 1962, Beograd 1972, 181-190.

Mamaloukos 2005: S. Mamaloukos, *Η οικοδομική τεχνολογία στο Βυζάντιο*, Αρχαιολογία και Τέχνες 96 (2005), 121-3.

Marjanović-Dušanić 2006: S. Marjanović-Dušanić, *Dinastija i svetost porodice Lazarević: stari uzori i novi modeli*, ZRVI 43 (2006), 77 – 95.

Mathews 2000: K. R. Mathews, *Reading Romanesque Sculpture: The Iconography and Reception of the South Portal Sculpture*, Gesta Vol. 39, No. 1 (2000), 3 – 12.

McCormick 1986: M. McCormick, *Eternal victory, Triumphal rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge 1986.

Megaw 1963: A. H. S. Megaw, *Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul*, DOP 17 (1963): 333-64.

Megaw 1932: A. H. S. Megaw, *The Chronology of Some Middle-Byzantine Churches*, BSA 32 (1931 – 1932), 1201-28.

Meyendorff 1975: J. Meyendorff, *Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, The Kariye Djami, Vol. 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background, ed. P. A. Underwood, New York, 1975, 99, 105-106.

Meyendorff 1983: J. Meyendorff, *Is 'Hesychasm' the Right Word? Remarks on Religious Ideology in the*

Fourteenth Century, in *Okeanos: Essays Presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday by His Colleagues and Students*, ed. C. Mango and O. Pritsak, HUKSt 7 (1983): 447-56.

Mihaljčić 1989: R. Mihaljčić, *Kraj Srpskog carstva*, Beograd 1989.

Millet 1916: G. Millet, *L' ecole grecque dans l' architecture byzantine*, Paris 1916, 202-213.

Millet 1919: G. Millet, *L'ancien art Serbe*, Paris 1919, 152-198.

Orlandos 1937: A. Orlandos, *Τα Παλάτια και τα σπίτια του Μυστρά, Αρχαίον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος* 3 (1937), 677-1.

Orlandos 1994: A. Orlandos, *Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική της Μεσογειακής λεκάνης*, repr. of 1952-1956 edn., Athens, 1994, 3994-34.

Ousterhout 1999: R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Princeton University Press 1999, 1511-56.

Pennas, Vanderheyde 2008: *La sculpture byzantine VIIe-XIIe siècles. Actes du colloque international organise par la 2e Ephorie des antiquites byzantines et l'Ecole francaise d'Athenes (6-8 septembre 2000)*, ed. Ch. Pennas, C. Vanderheyde, Athenes 2008.

Popović 1907: P. Popović, *Restauracija crkve cara Lazara u Kruševcu*, Srpski tehnički list 50 (1907), 417.

Popović 1929: P. Popović, *Zapadno kube crkve cara Lazara u Kruševcu sa dve neobjavljene slike iz polovine prošlog veka*, Starinar IIIs., knj. 4, za 1926. i 1927. (1929), 231.

Popović 2004: S. Popović, *The Byzantine Monastery: Its Spatial Iconography and the Place in Sacral Hierarchy, Hierotopy*. Studies in the Making of Sacred Spaces. Material from International Symposium, ed. A. M. Lidov, Moscow 2004, 97 – 99.

Quenot 2003: M. Quenot, *l'cône et cosmos: un autre regard sur la creation*, Editions Saint Augustin, Saint-Maurice 2003, 128.

Radojčić 2008: S. Radojčić, *Ideja o savršenom gradu u državi kneza Lazara i despota Stefana Lazarevića*, Zograf 32 (2008), 8.

Raff 1994: T. Raff, "Materia superat opus". *Materialen als Bedeutungsträger bei mittelalterlichen Kunstwerken*, Studien zur Geschichte der europäischen Skulpturen im 12./ 13. Jahrhundert, eds. Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Dürkop (Frankfurt am Main: Heinrich Verlage 1994), 18 – 20.

Ristić 1996: V. Ristić, *Lazarica i kruševački grad*, Kruševac 1996.

Saliberiou 1930: *The Third Sunday in Lent, Triodion*, ed. M. I. Saliberou, Athens 1930.

- Smith 1979:** J. C. Smith, *Christ as 'Ostium', 'Pastor' and 'Agnus' in St. Thomas Aquinas*, *Angelicum* 56 (1979), [93]-118.
- Sinkewicz 2002:** R. E. Sinkewicz, *Gregory Palamas, La theologie byzantine et sa tradition (XIIIe-XIXe s.)*, ed. C. G. Conticello and V. Conticello, Turnhout, 2002, 131-88.
- Stanojević et al. 1928:** St. Stanojević, L. Mirković, Đ. Bošković, *Manastir Manasija*, Beograd 1928, 28.
- Srejski et al. 1994:** *Istorija srpskog naroda I, Od najstarijih vremena do Maričke bitke*, prir. D. Srejski, M. Mirković, J. Kovačević [i dr.], Beograd 1994, 566-602.
- Stevović 2006:** Stevović, I. Kalenić. *Bogorodičina crkva u arhitekturi poznovizantijskog sveta*, Beograd 2006.
- Striker 1981:** C. L. Striker, *The Myrelaion (Bodrum Camii) in Istanbul*, Princeton 1981, 13-16 et pl. 26.
- Striker, Kuban 1997:** C. L. Striker - Y. D. Kuban, *Kalenderhane in Istanbul: The Buildings*, Mainz, 1997, 7-16.
- Tachiaos 1987:** A. E. Tachiaos, *Hesychasm as a Creative Force in the Fields of Art and Literature*, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siecle*, ed. D. Davidov, Belgrade, 1987, 117-23.
- Tatić-Đurić 1974:** M. Tatić-Đurić, *L' 'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe*, Actes du XIVe congres international des etudes byzantines (Bucarest, 6-12 septembre, 1971) I, Bucureşti 1974, 311-322.
- Todić 1996:** B. Todić, *Manastir Resava*, Beograd 1996, 39-47.
- Todić 2007:** B. Todić, *Vreme podizanja i živopisanja Ljubostinje*, *Saopštenja XXXIX* (2007), 101 - 115.
- Totti 2008:** M. Totti, *The Hesychast method of prayer: its anthropological and symbolic significance*, *International Journal for the Study of the Christian Church* Vol. 8, No. 1, February 2008, 17-32.
- Trifunović 1968:** Đ. Trifunović, *Srpski srednjovekovni spisi o knezu Lazaru u Kosovskom boju, Žitije i načalstvo kneza Lazara*, Kruševac 1968.
- Valtrović 1888:** Valtrović, M. *Stare srpske crkvene građevine*, *Srpske ilustrovane novine* 2, Novi Sad 2. avgusta 1881, 26-27; Valtrović, M. *Beleške s puta*, Starinar V - 3 (1888), 87 - 95.
- Vasić 1909:** Vasić, M. M. *Narodni muzej u 1908. godini*, *Godišnjak SKA XXII* (1909), 171 - 172.
- Vasić 1928:** Vasić, M. M. *Žiča i Lazarica: Studije iz srpske umetnosti srednjeg veka*, Beograd 1928.
- Vanderheyde 2005:** C. Vanderheyde, *La sculpture architecturale byzantine dans le theme de Nikopolis du 10e au debut du 13e siecle*, *Ecole française d'Athenes*, Athenes, 2005.
- Vandersall 1983:** A. L. Vandersall, *Five "Romanesque" Portals: Question of Attribution and Ornament*, *Metropolitan Museum Journal* 18 (1983), 129 - 139.
- Velmans 1977:** T. Velmans, *La peinture murale byzantine a la fin du Moyen Age*, Paris, 1977, 54-57.
- Velmans 2006:** T. Velmans, *Le role de l'hésychasme dans la peinture murale byzantine du XIVe et XVe siecles*, *Ritual and Art: Byzantine Essays for Christopher Walter*, ed. P. Armstrong (London, 2006), 182-226.
- Vocotopoulos 1992:** P. Vocotopoulos, *Η Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνος*, 2nd ed., Thessaloniki 1992.
- Vulović 1966:** B. Vulović, *Ravanica, njeno mesto i uloga u sakralnoj arhitekturi Pomoravlja*, *Saopštenja VII* (1966).
- Vulović 1972:** B. Vulović, *Učešće Hilandara i srpske tradicije u formiranju moravskog stila*, *Moravska škola i njeno doba*, 169.
- Vulović 1980:** B. Vulović, *Lazarica crkva sv. Stefana u Kruševcu, Arheološka istraživanja Kruševca i Moravske Srbije*, Beograd 1980, 39.
- Ware 1978:** *The Lenten Triodion*, Mother Mary -K. Ware, London Faber and Faber 1978, 335.
- Webb 1999:** R. Webb, *The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in "Ekphrasis" of Church Buildings*, *DOP* 53 (1999), 68.
- Westerman 2005:** J. Westerman, *The Architecture of Heaven and Hell: The Representation of Architecture in Medieval Last Judgement Portals*, *Kunst & Region: Architektur und Kunst im Mittelalter Beiträge einer Forschungsgruppe*, Striching Clavis Publicaties Middelleeuwsa Kinst, Utrecht 2005.

Les sources

John of Damascus, *Contra imaginum columniatores orations tre*, III, 87.

Théodoret de Cyrus, *Thérapeutique des maladies helléniques Sources chrétiennes 57*, ed. P. Canivet, Paris 1958, 124.

Konstantin Filozof, *Život despota Stefana Lazarevića, despota srpskoga*, prev. Gordana Jovanović, Beograd 2007, 222.

PORTALI CRKAVA MORAVSKE SRBIJE. ISTORIOGRAFSKA SKICA I MOGUĆNOSTI ISTRAŽIVANJA

Interesovanje za arhitektonski ukras portala, njihovu ikonografiju i značenje odavno je prisutno u medievistici. Za razliku od podrobno ispitanih romaničkih i gotičkih portala razmatranih u brojnim pregledima i opsežnim studijama, literatura o poznovizantijskim portalima kao i portalima crkava Moravske Srbije manjeg je obima. Uglavnom su portali u istoriografiji vizantijske umetnosti pominjani uzgredno, u monografskim analizama i pregledima umetnosti vizantijskog sveta. Portali crkava Moravske Srbije međusobno se razlikuju po tehničkim odlikama, položaju, dimenzijama, načinu klesanja i izvedenom arhitektonskom ukrasu. Uz formalne analize kojima istorija umetnosti kao idiografska disciplina raspolaže, uočavanje, formulisanje i pronicanje u probleme ispitivanja u vezi sa njihovom recepcijom mogu se pronaći u formi traganja za dosadašnjim interpretacijama u kojima se uočavaju različite polazne pozicije interpretatora i idejnog konteksta u kojem su portali nastali. Podsećajući ne samo na drevne biblijske metafore Hrista kao ugaonog kamena i glave Crkve koji drži zidove hrama skupa, već i metafore „Ja sam vrata. Ko uđe kroza Me, spašće se“ (Jn. 10, 9) otvaraju se nove interpretativne mogućnosti za tumačenje portala crkava Moravske Srbije, kao i mogućnosti razrešenja značenja pojedinih prostornih jedinica hrama.

jciric@f.bg.ac.rs

MAZAČOVA PRIMENA LINEARNE PERSPEKTIVE NA SLICI „SVETO TROJSTVO“ KAO POČETAK SLIKARSTVA NOVOG VEKA

MA LUKA VUKIĆEVIĆ

Diplomirani istoričar umetnosti - master

Renesansa u umetnosti, a time i novovekovna umetnost u celini, započinje upotrebom linearne perspektive koju je definisao Bruneleski. Mazačo je prvi među slikarima uspešno primenjuje, na fresci Sveto Trojstvo, što omogućuje Albertiju da je u svom traktatu O slikarstvu 1435. odredi svojim „sistemom poda“. Premda različite, obe linearne perspektivne sheme se temelje na perspektivi zasnovanoj na jednoj centralnoj i bočnoj tački projekcije. Verodostojnu rekonstruktivnu strategiju kojom se Mazačo mogao koristiti prilikom slikanja freske Trojstva, nude Martin Kemp i Jozef Polcer, što pruža uvid u slikarevo poznavanje antičke i srednjevekovne geometrije. Cilj rada je da rasvetli kako je slikar uspeo u pokušaju stvaranja iluzije prostorne dubine na ravnom zidu crkve Santa Marija Novele u Firenci.

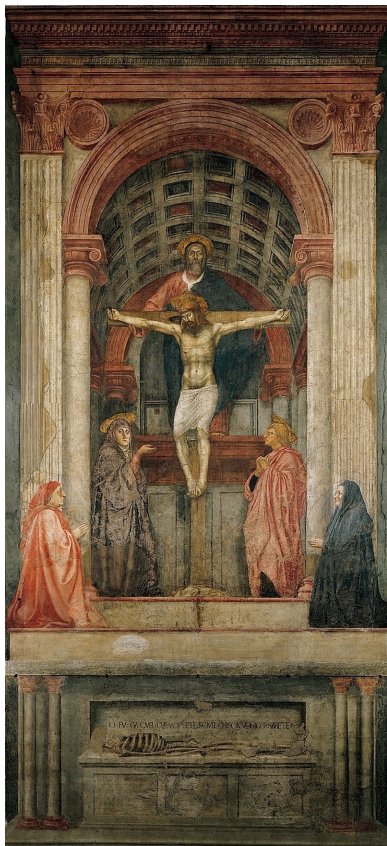
Ključne reči: Mazačo, linearna perspektiva, geometrijska tela i oblici, Bruneleski, Alberti

Tomazo Gvidi di San Đovani ili Mazačo (1401-1428) je nazvan ocem renesanse u slikarstvu i smatra se začetnikom modernog načina slikanja. Pokrenuo je renesansu u slikarstvu raskinuvši sa tradicijom međunarodne gotike i njenom elegantnom atmosferom, ekstravagantnim draperijama i figurama u prefinjenim pozama. Svojim figurama je udahnuo prirodnost i životnost, dajući im izvesnu reljefnost što pre njega nije postigao nijedan slikar.¹ On je prvi među slikarima uspešno primenio pravilo linearne perspektive, čime se ističe kao radikalni i inovativni genije koji je promenio istoriju slikarstva.

Mazačo se na slikama lišio tradicionalnog protoka prostora, i umesto toga preuzeo pravila linearne perspektive Filipa Bruneleskija. Definiciju perspektive je izložio Antonio Maneti u *Životu Bruneleskija*:

„Slikari današnjice perspektivom nazivaju deo nauke o perspektivi koji u praksi označava pouzdano i sistematsko uvećanje ili umanjenje predmeta. Predmeti – tela, građevine, pejzaži – se pojavljuju udaljeni ili približeni oku posmatrača u svakoj tački. Njihova veličina zavisi od rastojanja od oka posmatrača, dakle od manje ili veće udaljenosti“.² Zahvaljujući tome, predmeti se na slici pojavljuju realistično, kao u prirodi. Ubedljiv prikaz vidljivog sveta ostvaruje se preko iluzije prostorne dubine, usled čega slike odaju utisak trodimenzionalnosti a ne dvodimenzionalnosti.

Upotreba linearne perspektive je suštinsko svojstvo Mazačovog stvaralaštva. Premda je korišćena u svim njegovim delima, na fresci *Sveto Trojstvo* je najsistematičnije i najdoslednije upotrebljena. *Sveto Trojstvo (Slika 1)* je odigralo ključnu ulogu kao uzorni



Slika 1

Preuzeto sa:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Masaccio%2C_trinit%C3%A0.jpg

primer ranorenesansne linearne perspektive i kao preteča teorijskog perspektivnog metoda koga je deceniju kasnije izložio Alberti. Njegov traktat *O slikarstvu* je prvi pisani dokument koji razvija humanistički ideal o slikarstvu u kome se vizuelne pojave kontrolišu geometrijskim principima usađenim u prirodu.³ Mazačova freska je, sa druge strane, prva sačuvana slika koja taj ideal otelotvoruje.

Mazačo je na slici *Sveto Trojstvo* kombinovao dve scene, Sveto Trojstvo i Raspeće Hristovo. Fresku je naslikao koristeći se vlastitim studijama perspektivne konstrukcije. Iluzionistički podvig je ostvario kombinujući brojne umetničke tehnike, odnosno metode – ortografski, konični i stereografski⁴ – koji su bili poznati slikarima srednjeg veka. Nezaobilazan je, pritom, novi pristup Bruneleskija.

Godine 1426. na pomenutoj fresci *Sveto Trojstvo*, u firentinskoj crkvi Santa Marija Novela, Mazačo obznamljuje novu vrstu perspektivne strogosti. Zahvaljujući njoj je ostvaren veličanstveni svod koji je, iznad strogih figura freske, upotpunjen iluzijom arhitektonske forme koja se širi u prostoru. Svod „udubljenja u zidu“ stvara tako savršenu iluziju prostora i dubine, da je Mazačo sasvim sigurno morao da konstruiše složenu strukturu kompozicije. Ta struktura ipak nije u potpunosti pravilna i u svakom detalju dosledna pa zato ne postoji rekonstruktivna strategija koja bi uspela da je u celosti razreši.⁵ Ipak, postoje ozbiljne rekonstruktivne strategije u nauci, među kojima se kao kredibilne ističu strategije Jozefa Polcera i Martina Kempa.

Polcerova rekonstrukcija polazi od znanja koja su bila dostupna Mazaču. Zato se temelji na dostignućima antičke i srednjevekovne geometrije. Prema Polceru, Mazačo je postavio celu strukturu *Trojstva* veoma promišljeno i matematički zasnovano. Sliku oblika uspravljenog pravougaonika podelio je na tri kvadrata (**Slika 2**). U gornjem kvadratu će biti iscrtana polukružna rebra poluoblčastog svoda koja iluzionistički iščezavaju. U srednjem kvadratu smešteni su Bogorodica i Jovan Bogoslov kao stojeće figure, i pokrovitelji kao klečeće. Donji kvadrat predstavlja prostor u kome se nalazi kostur na sarkofagu. Bog Otac koji drži krst i Hrist raspet na krstu zauzimaju prostore i gornjeg i srednjeg kvadrata.

Mazačo je uspeo u poduhvatu stvaranja prostorne iluzije, koristeći geometrijske pojmove – kvadrate, pravougaonike, polukrugove; centre i poluprečnike; centralne ose i horizontalne linije, centralne tačke, paralelne i perpendikularne odnose. Sve je to izvedeno iz srednjevekovnih astronomskih grafika, gde su posmatrač i posmatrano bili subjekat geometrijskih analiza.

Spona između površinske rešetke i iluzionističkog umanjivanja se postiže tako što se odrede rebra svoda.⁶ Mazačo je to, prema Polceru, učinio na sledeći način. Najpre je gornji kvadrat podelio horizontalnom linijom B-B2 na dva jednaka pravougaonika (**Slika 3**). Potom je tu liniju presekao vertikalnom osom kompozicije, koja se spušta do horizontalne ose (osnovna linija srednjeg kvadrata) u tačku stremljenja D1. Duž B-B2 je presečena na dve jednake polovine u tački B1. Nakon toga duž B-B1 se izdela na osam jednakih duži, pomoću devet tačaka – od B do B1. Sledeći korak je povlačenje ortogonalnih linija od tačaka B i B2 do tačke konvergencije D1. Meri se, zatim, rastojanje od oka posmatrača do tačke D1. Taj iznos se koristi tako što se desno od D1

prenese na osnovnu liniju srednjeg kvadrata tvoreći tačku D3. Pošto je određena tačka D3, iz nje se povlače dijagonalne linije ka tačkama duži B-B1. Tačke preseka tih linija i vertikalne ose postaju centri polukrugova, koji se upisuju. Nakon toga se ti polukrugovi ograniče ili preseku dijagonalom B-D1 i postaju uzmičuća rebra svoda. Poluprečnik p1 (ili drugačije rečeno duž B-B1) konstruiše posmatraču najbliži luk, a time i najveći. Poluprečnik p9 (ili duž C3-C1, koja se nalazi na osnovnoj liniji gornjeg kvadrata, C-C2, omeđena krajnjim ortogonalama B-D1 i B2-D1) najudaljeniji je od posmatrača, a time najmanji. Centar polukruga poluprečnika p1 je u tački B1 a centar polukruga poluprečnika p9 je u tački C1 na osnovnoj liniji gornjeg kvadrata. Centri polukrugova čiji su poluprečnici od p2 do p8 se nalaze između.

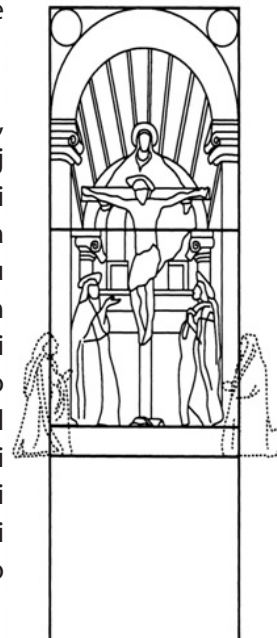
Upisivanjem lukova, odnosno rebara svoda, rešen je najsloženiji problem slike. Mazačo je ovim metodom kontrolisao postepeno smanjenje rebara svoda u zavisnosti od udaljenosti od oka posmatrača. Stvorio je iluziju prostora preko sistema koji je drugačiji od potonjeg Albertijevog „sistema poda“. Zajedničko sistemima Albertija i Mazača jeste *one-point perspective*, odnosno perspektiva zasnovana na jednoj, centralnoj tački projekcije ka kojoj streme ortogonalne linije na slici. Zajednička je i bočna tačka, udaljena od centralne tačke koliko i posmatrač, i od koje se povlače dijagonale. Sumarno, nivo oka posmatrača se nalazi na osnovnoj liniji srednjeg kvadrata ili horizontalnoj osi a centralna tačka projekcije se nalazi na njenom preseku sa vertikalnom osom. Tako je posmatrač u Mazačovoj perspektivnoj shemi ugrađen u sveobuhvatnu površinsku geometriju kompozicije. Površinska geometrija je na provokativan način spojena sa strogo matematičkim pojmovima tačke, linije, ravni. Oni su preuzeti iz Euklidove geometrije i srednjevekovne matematičke

astronomije⁷ i njih će teoretski da razrađuje Alberti u svojoj slikarskoj geometriji.

Renesansna perspektiva, dakle, ima korene u antičkoj i srednjevekovnoj matematičkoj tradiciji. Mazačo koristi geometrijske oblike ukazujući kako na srednjevekovnu tako i na renesansnu estetiku. U srednjevekovnom smislu tim se oblicima iskazuje božanski sklad i savršenstvo, a u renesansnom, pretežno svetovnom smislu, iskazuje se simbol čoveka. Konkretnije Vitruvijev, antički, i Leonardov, renesansni, čovek u krugu i kvadratu.⁸ Time se zatvara geometrijski ciklus od antike, preko srednjeg veka do renesanse.

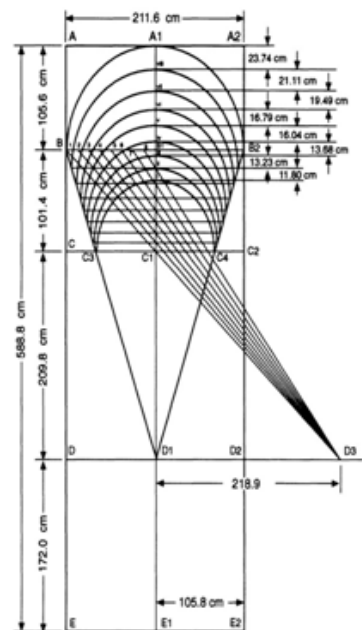
Martin Kemp je na drugačiji način pristupio rekonstrukciji perspektivne strukture Mazačove freske. Polcerova rekonstrukcija se tiče površinske geometrije, dok se Kempova zasniva na unutrašnjem kvadratu između abakusa. Kompozicija se, kao i kod Polcera, vertikalno deli na tri kvadrata. Gornji i srednji kvadrat čine viši deo kompozicije, u kome je ostvarena iluzija prostora i dubine. Viši deo se pruža od nivoa pokrovitelja, koji kleče, do vrha naslikanog polja. Centralna tačka, kojoj streme ortogonalne linije koje se protežu od svoda, i ovde se nalazi na sredini osnovne linije srednjeg kvadrata. Konvergencija, od svoda do pomenute tačke, na koju se pozivaju i Kemp i Polcer nije ništa novo u odnosu na Bruneleskijevu perspektivnu konstrukciju. Međutim, način na koji se ostali elementi naslikane arhitekture pokoravaju toj shemi na Mazačovoj fresci, predstavlja ulazak u novu vrstu slikarskog sveta.

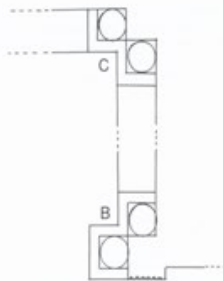
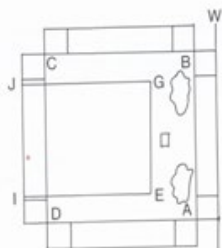
Kompozicijastoga zahteva analizu koja će posmatraču



Slika 2
Poreklo slika 2 i 3:
Martin Kemp,
The Science of art
– *Optical themes*
in western art
from Brunelleschi
to Seraut, Yale
University press,
1990.

Slika 3





Slika 4

učiniti vidljivom već pomenutu unapred postojeću strukturu sa određenim nacrtom, projektovanjem i dimenzijama.⁹ Mazačova odstupanja od precizno zacrtanog plana i nedoslednosti na koje se nailazi prilikom izvođenja tog plana, otežavaju potragu za tom strukturom. Ali, izuzetna priroda Mazačove arhitektonske iluzije čini unapred postojeću strukturu neophodnom, makar zamišljenom u njegovom umu.

Počinjući potragu za njenom preciznom rekonstrukcijom, može se pretpostaviti da je kapela u zidu jednostavno telo, kocka.¹⁰ Pretpostavka da je zasvođen prostor kvadratnog oblika (Slika 4), u potpunom je skladu sa klasičnom simetrijom renesansne arhitektonske misli.¹¹ Prenošnje konceptualne strukture u perspektivnu shemu zahteva seriju složenih mernih crteža kako bi se oblik projektovao na površinu zida. Stereometrijski dijagram freske (Slika 6) uspostavlja horizontalnu ravan ABCD, čije se tačke nalaze na abakusima kapitela jonskih stubova. Ravan ABCD je kvadrat koji u perspektivi izgleda kao trapez. Svrishodan je zato što njegovi odseci omogućuju da se smeste rebra svoda, koja su iznad njega, i figure, koje su ispod njega. Najviši luk, odnosno rebro svoda, za prečnik ima duž određenu tačkama A i B a najniži luk, odnosno rebro svoda, za prečnik ima duž određenu tačkama C i D. Dijagonale ravni ABCD se seku u tački koja predstavlja centar svoda. Tačka preseka

dijagonala kvadrata predstavlja raskrnicu na kojoj su osa Hristovog tela i njegove ruke. Ona ne obeležava poziciju krsta u dubini, ali označava vizuelno podudaranje unutar prostora.

Moguće pretpostavke za slaganje površina na slici su brojne. Horizontala CD, koja obeležava pozadinu kvadrata i iz koje svod izvire, seče Hrista na trećini njegove visine. Ovaj podatak je važan zato što je srednjevekovni modul *braccio* bio jedna trećina visine idealnog čoveka, Hrista. Shodno tome, Hristova visina je iznosila je tri *braccio*-a. Alberti je kasnije preuzeo jednu trećinu visine ljudskog tela kao mernu jedinicu u svom sistemu perspektivne konstrukcije, „sistemu poda“. Ali, vratimo se slici. Ukoliko se ova mera ponovi iznad Hristove glave, podudariće se sa horizontalom koja se proteže iznad vrha abakusa i Božjeg nimba. Ukoliko se ponovi nadole i još nagore, ispostaviće se da rastojanje između vrha venca i praga na kome kleče pokrovitelji iznosi ukupno osam *braccio*-a.

Izloženi plan dopušta da se odredi gde Bog Otac stoji. Može se uzeti da On stoji na ivici EG¹² pravougaonika EGIJ (Slika 6). U tom slučaju Njemu je stopalo u neposrednoj blizini vrata Jovana Bogoslova i tada je dubina u kojoj stoji jednaka ploči zadnjeg zida. Na osnovu toga se može rekonstruisati izvodljiv oblik i izračunati vertikalna pozicija prednje ivice. Ona je približno jednaka pet kaseta od zadnjeg luka. Konačni ishod je manja verzija sarkofaga od onog u donjem kvadratu. Sarkofag određen pravougaonikom EGIJ je Hristov grob, koji upleten u predstavu Trojstva, nosi velike složenosti u teološkom tumačenju freske.

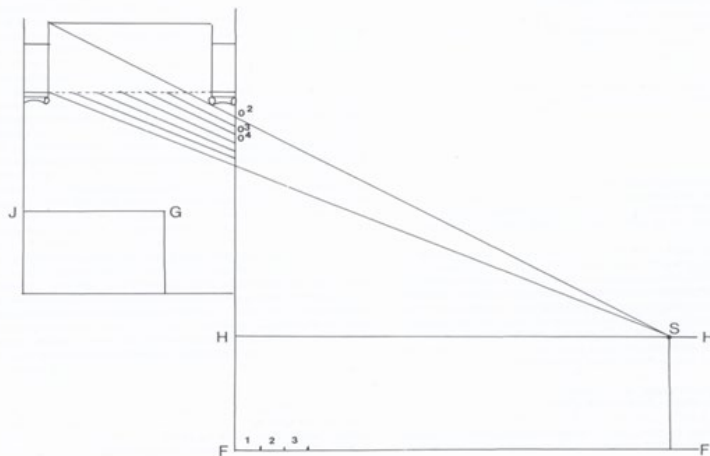
Brojni su načini na koji se centralna vertikalna osa kompozicije može podeliti tako da omogućiti smeštanje raznih oblika. Jedan od načina nudi pomoćna konstrukcija bočnog

projektovanja (Slika 5). Uzastopni odeljci O1, O2, O3 itd, koji se zasnivaju na osnovu pogleda posmatrača, predstavljaju centre uzmičućih rebara svoda R1, R2, R3 itd. Površina maltera na kom je izvedena freska otkriva seriju ovako napravljenih lukova, koji su utisnuti u malter kao vrsta linearne armature za rebra.

Neophodno je izračunati rastojanje od posmatrača do slike. Dijagonalu AC treba produžiti prema horizontalnoj osi, tako da je ona preseče u tački K. Rastojanje od tačke A do tačke K treba da bude jednako rastojanju između posmatrača i slike. Rezultat se može proveriti preko skale bočnog projektovanja (Slika 5). Pritom prednji abakusi služe za izračunavanje rastojanja, pa se ishod može i na taj način proveriti, dok distorzija zadnjih to onemogućava. U svakom slučaju, i metod kvadrata i metod bočnog projektovanja mogu da verodostojno posluže otkrivanju Mazačove sheme perspektivne konstrukcije.

Preostali dokazni materijal svedoči o tome da je Mazačo koristio neobičnu mešavinu konstrukcionih tehnika. Umećući unapred nacrtane elemente, razvio je konstrukciju površine u svakom sloju novonanesenog maltera. Postoje i delovi imaginativne improvizacije, sjedinjeni sa strogom matematičkom tačnošću. Spone koje postoje na slici potvrđuju pretpostavku da je sve urađeno osmišljeno i planski. To ide u prilog tvrdnji o premeravanju proporcija, što igra glavnu ulogu u Bruneleskijevom arhitektonskom dizajnu. Srećom postoje tragovi koji potvrđuju da je Mazačo zaista zasnovao geometrijske odseke na površinama svojih radova. Niz odvojenih, manjih koordinata takođe učestvuje, na različite načine, na stvaranje konstrukcije pojedinih delova freske.

Donja zona slike, odnosno zamišljeni donji kvadrat, sadrži važan trag: ortogonale



Slika 5

sarkofaga i dva para antičkih stubova.¹⁴ Dakle, i u toj zoni postoje naznake linearne perspektive. Stubovi nose prag na kome pokrovitelji kleče i ukazuju na kostur što leži na sarkofagu ispod praga. Pokrovitelji i kostur se, prema tome, nalaze u „stvarnosti“, ispred plana slike. Ostaje nejasno koliko su plan slike i stvarni prostor udaljeni, ali efekat je jasan.

Prefinjenost konstrukcije *Trojstva*, bez premca među Mazačovim radovima, ukazuje na moguće aktivno učešće Bruneleskija u izradi freske. Tezu o mogućoj saradnji dvojice umetnika podupire činjenica da je konstrukcioni skelet slike pretežno geometrijski i da pokazuje visok nivo prostorne apstrakcije.¹⁵ Freska je istovremeno duboko prožeta Bruneleskijevim principima, kako u *all antica* suptilnosti arhitektonskog rečnika tako i u smislu za proporcionalni dizajn. Mazačo je, međutim, ostvario prelaz od Bruneleskijevog iskustvenog, na predmetu zasnovanog sistema, u više sintetički, konstruktivni sistem.

Različitost sredstava koje su koristili Bruneleski i Mazačo sjedinjuje slikarsko i teoretsko na nivou matematike i premeravanja. Matematički i simbolički određene prostorne koordinate su deo tradicije srednjovekovnih astronomskih dijagrama.¹⁶ Ta tradicija nije korisna samo za detalje već je suštinski

značajna za ranu perspektivu. Tačku, liniju i ravan, geometrijske pojmove, medijevalistički matematičari su shvatali u širem kontekstu matematičke grafike radi postizanja potpunog savršenstva i uspostavljanja koordinatnog sistema prostranog kosmosa smeštenog na zemlju. Ispostavlja se da je Bruneleski, a zatim i Mazačo, bio ne samo upoznat sa ovom grafičkom tradicijom nego je trudoljubivo sledio njena pravila. Mazačo i Bruneleski su preko nje afirmisali matematički način kako bi kontrolisali prirodu.

Slika 6

Poreklo slika 4, 5 i 6:

James Andrew Aiken, The perspective construction of Masaccio's Trinity Fresco and medieval astronomical graphics, *Artibus et Historiae*, Vol. 16, No. 31 (1995), pp. 171-187, published by: IRSA s.c

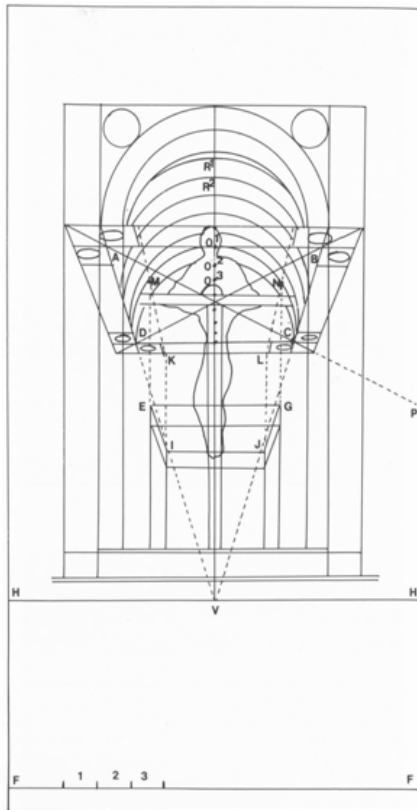
Kompoziciona rešetka slike, sastavljena od preseka linija, izvedena je prema astronomskim konvencijama srednjeg veka. Mazačo koristi centralnu tačku da bi odredio projekciju zraka. Tu projekciju linije viđenja nije odredio Alberti 1435. u traktatu *O slikarstvu*, već srednjovekovni astronomi. U pitanju je astrolab, najpopularniji izum poznog srednjeg veka, namenjen za projekcije ravni okomite u odnosu na ravni predstavljanja.

Alberti se divio tim analizama, koje su bile korisne ranim perspektivistima radi izražavanja najviših istina.¹⁷ Novo izražavanje osnovnih umetničkih sredstava eksplicitno je izloženo u Albertijevom traktatu i bilo je suštinsko za uspeh linearne perspektive.

Perspektivna konstrukcija igra glavnu ulogu u stvaranju nivoa značenja. Tačka stremljenja, a time i nivo oka posmatrača, smeštena je ispod stopala krsta. Time se posmatrač postavlja u specifičan položaj, iznad kostura ali ispod pokrovitelja. Dubina prostora, naslikana kasetiranim svodom, upućuje na

svetost figura u zavisnosti od udaljenosti od posmatrača. Hijerarhija svetosti je u ranijem slikarstvu izražavana dimenzijama figura unutar kompozicije. Sada po prvi put svetost je usklađena sa dubinom: pokrovitelji su najniži i najbliži, a Bog Otac je najuzvišeniji i najudaljeniji. On pridržava krst na kome je raspet njegov Sin. Bogorodica i Sveti Jovan Bogoslov okružuju Hrista na krstu kao u sceni Raspeća. Ona je okrenuta u tročetvrtinskom profilu prema posmatraču i ukazuje mu na žrtvu koju je njen Sin podneo za čovečanstvo, a time i za posmatrača. Položaj dva pokrovitelja predstavlja novinu budući da se nalaze u prostoru posmatrača, ispred plana slike. Plan slike je predstavljen jonskim stubovima i korintskim pilastrima iza kojih se prividni svod širi. Pokrovitelji su prikazani u tradicionalnim klečećim položajima ali ostvareni realistično i voluminozno. Razložno je pretpostaviti da je visina posmatračeve tačke gledišta, polazeći od nivoa poda do tačke konvergencije, svesno povezana sa visinom kostura koji naseljava realni prostor. Posmatrač sa visine gleda u prostor pod pragom gde se nalazi kostur na sarkofagu. Kostur može simbolično da pripada Adamu, kao prvom čoveku, ili čoveku uopšte. Iznad njega piše *memento mori* koji govori o prolaznosti života posmatrača i njegovoj smrti koja će neminovno uslediti. Morbidna poruka se prenosi u prostor posmatrača, ali ako se pogleda iznad nje, čita se poruka nade na Raspeću. Raspeće Hristovo, odnosno žrtva koju je podneo, obećava spasenje za sve vernike. Tačka konvergencije, koja se nalazi iznad sarkofaga a ispod krsta, ujedinjuje dva prostora i dve poruke. Mazačo je osmislio fresku na veoma precizan način, stvorivši ubedljivu iluziju prostora koji nosi uzvišeno hrišćansko značenje kao srž scene.

Mazačova freska nosi i novi semantički pristup koji predstavlja ne samo promenu stila već i promenu u načinu razmišljanja. Žiža više nije usmerena isključivo na Božansko. Otkriće čoveka i sveta¹⁸ rezultiralo je da umetnost više



nije samo sredstvo za dostizanje duhovne stvarnosti, nego i za slavljenje svetovnog, ranije smatranog prljavim, poganim i grešnim. Svetovno, kao jedna od osnovnih karakteristika renesanse, u vezi je sa narastajućom ulogom Razuma u modernom dobu. Ključ za tumačenje freske se može naći u pobedi renesansnog Razuma nad srednjovekovnom Pobožnošću.

Mazačova novina u prikazu Boga Oca je rezultat uticaja humanizma. Bog Otac je predstavljen kao čovek od krvi i mesa. To je

drastična razlika u odnosu na srednjovekovni prikaz Boga kao ruke koja se javlja sa nebesa, kao apstraktnog bića koje ne može da bude viđeno. Bog kod Mazača zadobija ljudski lik, humanizuje se, oljuđuje se; sve to je bilo nezamislivo samo koju deceniju ranije. Religija se tako meša sa novim humanističkim i sofisticiranim mentalitetom, a *Sveto Trojstvo* predstavlja prefinjeno sjedinjenje božanske metafizike sa novim viđenjem zemaljske stvarnosti.

¹ Vazari 2000:62

² Baxandall 1988:124

³ Aiken 1995:173

⁴ Isto:173

⁵ Kemp 1990:18

⁶ Aiken 1995:174

⁷ Isto:172

⁸ Isto:174

⁹ Kemp 1990:17

¹⁰ Isto:17

¹¹ Isto:18

¹² Isto:20

¹³ Isto:21

¹⁴ Isto:21

¹⁵ Isto:21

¹⁶ Aiken 1995:173

¹⁷ Isto:172

¹⁸ Burkhart 1991:159

LITERATURA

Aiken 1995: James Andrew Aiken, The perspective construction of Masaccio's Trinity Fresco and medieval astronomical graphics, *Artibus et Historiae*, Vol. 16, No. 31 (1995), pp. 171-187, published by: IRSA s.c

Baxandall 1988: Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*, Oxford University Press, 1988.

Буркхарт 1991: Јакоб Буркхарт, *Култура ренесансе у Италији*, Дерета, Београд 1991.

Вазари 2000: Ђорђо Вазари, *Животи славних сликара, скулптора и архитеката*, Либрето, Београд 2000.

Kemp 1990: Martin Kemp, *The Science of art – Optical themes in western art from Brunelleschi to Seraut*, Yale University press, 1990.

MASACCIO'S USE OF ONE-POINT LINEAR PERSPECTIVE IN HOLY TRINITY AS THE BEGINNING OF NEW ERA PAINTING

Renaissance in art, thus the art of the new age as a whole, begins with the use of linear perspective developed by Bruneleschi. Masaccio was the first painter to apply the technique successfully in his *Holy Trinity* fresco. This allowed Alberti in his 1435 treatise *On Painting* to define it with his system of „checkerboard floors“. Although different, both linear perspective techniques rely on one central and one lateral vanishing point. Martin Kemp and Joseph Polzer offer a plausible reconstruction of the strategy that Masaccio used to paint his Trinity fresco which provides insight into the painters familiarity with classical and medieval geometry. The objective of this work is to show how the painter managed successfully to create an illusion of space and depth on a flat wall in the church of Santa Maria Novella in Florence.

ALEKSANDAR JOKSIMOVIĆ - DIOR NA JUGOSLOVENSKI NAČIN?

MIOMIR MILIĆ

student master studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski Fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Jednom od najistaknutijih jugoslovenskih modnih dizajnera, Aleksandru Joksimoviću, domaća štampa je pripisivala različite epitete - „ambasador naše mode“, „kreator kom kod nas nema ravnog“, „kralj makaza“, „modni poglavar“ i, između ostalog, „jugoslovenski Dior“. Upravo je to polazna tačka i motiv istraživanja u kom se teži prikazati koje su osnove za poređenje jednog socijalističkog dizajnera sa velikanom evropske visoke mode i da li je na bilo koji način moguće dovesti u vezu Kristijana Diora i najistaknutijeg jugoslovenskog kreatora. U cilju sagledavanja rada Aleksandra Joksimovića iz drugačije perspektive, ovo istraživanje ima za cilj da prikaže određene sličnosti u radu i razmišljanju Kristijana Diora i Aleksandra Joksimovića, odnosno odgovori na pitanje da li su određene Diorove ideje imale uticaj na rad jugoslovenskog najistaknutijeg dizajnera i da li su upravo one osnov za dovođenje u vezu dvojice dizajnera.

Ključne reči: Aleksandar Joksimović, Jugoslavija, visoka moda, Kristijan Dior

VESTERNIZACIJA JUGOSLOVENSKOG DRUŠTVA

Prisustvo modne kuće Dior u jugoslovenskoj javnosti nije izolovana društvena pojava.¹ Njoj je prethodio čitav splet okolnosti koje su uticale na promene društvenog sistema i uređenja. Po završetku Drugog svetskog rata, Jugoslaviji je predstojala neophodna revizalizacija privrede, ekonomije i industrije. U siromašenoj zemlji, kakva je u tom trenutku bila Jugoslavija, moda nije zauzimala značajno mesto u društvu, što je dovelo do prekida u njenom razvoju koji se na ovim prostorima odvija od početka dvadesetog veka, posebno tokom međuratnog perioda. Odeća je u godinama rata i nakon rata bila jednostavna i funkcionalna, bez dekorativnih kvaliteta koji bi na bilo koji način određivali klasnu podeljenost

stanovništva. Nakon 1948. godine i okretanja Jugoslavije ka zemljama Zapadne Evrope, dolazi do određenih promena u društvu koje su dovele do pojave fenomena *vesternizacije* jugoslovenske kulture.² U godinama koje su usledile dolazi do naglog uspona platežne moći stanovništva koje je sada u mogućnosti da sebi priušti više nego što je moglo u ratnim i godinama nakon rata. Standard stanovništva je određivala jača kupovna moć koja je omogućavala okretanje modelu života po zapadnjačkom modelu. U takvom sistemu, koji je usvojio brojne fenomene „sa Zapada“, menjala se i slika žene, koja je sve više odstupala od stereotipnog sovjetskog modela i popimala vizuelni identitet moderne žene kapitalističkog društva. Moderna žena, kao

efekat konzumerističkog društva, sve više vremena provodi u ritualima ulepšavanja i kupovini. Novostečene potrebe društva su uticale i na promenu vizuelne strukture jugoslovenskih gradova. Na teritoriji čitave zemlje počinju da „niču“ kiosci, supermarketi i robne kuće po zapadnjačkom modelu, gde su Jugosloveni mogli da kupuju odeću koja je podsećala na onu sa Zapada. Jedna od centralnih tačaka ovih društvenih promena je bila moda, preko koje su se najbolje uočavale inovacije koje je jugoslovensko društvo, a posebno jugoslovenske žene, usvajali.

U kontekstu razvoja mode je posebno važna privredna reforma iz 1965. godine koja je otvorila puteve drugačijeg poslovanja. Reforma je doprinela izmenjenom poimanju tržišta i reklamiranja i uzrokovala je ekspanziju koncepta marketinga. Marketing je uticao i na pojavu većeg broja modnih magazina gde su se najviše reklamirali odevni predmeti. Modni časopisi su imali ogromnu ulogu u informisanju žena o poslednjim modnim trendovima u Evropi i svetu. Časopisi sa internacionalnom licencom poput *Elle*, *Vogue*, *Amica* pružali su informacije o aktuelnim trendovima u zapadnoevropskom modnom sistemu, ali se ne smeju zanemariti i domaći časopisi, među kojima vodeće mesto zauzima *Bazar*. Iako su domaće robne kuće postajale sve snabdevenije, potreba za većim izborom inostranih proizvoda, uticala je na ekspanziju i razvoj šoping turizma, koji je bio najbolji način upućivanja u sezonske hirove zapadne modne produkcije. Sve veći broj Jugoslovena odlazio je u obližnje evropske gradove, od koji je Trst bio najpopularniji, radi „snabdevanja“ odećom za iduću sezonu.³ Svi navedeni faktori, ali i mnogi drugi, upućuju na to da se Jugoslavija u decenijama nakon Drugog svetskog rata, a najviše od šezdesetih godina, transformisala iz jedne socijalističke zemlje u zemlju koja je, u kontekstu životnog stila, sve više naginjala zemljama zapadnog bloka.



VISOKA MODA U JUGOSLAVIJI

„Bar odelo“ iz
kolekcije *Korola*,
1947; preuzeto iz: C.
Dior, *Dior and I*, New
York, 1957, 51

U okviru mode i odevanja, poseban fenomen ovog perioda predstavljaju začetak i razvoj socijalističke verzije visoke mode na teritoriji Jugoslavije. Poimanje visoke mode u kontekstu socijalističke zemlje predstavlja interesantan fenomen, jer je visoka moda oduvek bila deo tradicije buržoaskog društva koji se nikako nije uklapao u socijalistički koncept društvenog uređenja. U radu Danijele Velimirović, autorka citira Đurđu Bartlet koja ističe da je Jugoslavija prihvatila modu zarad

održavanja političkog sistema.⁴

Za godinu nastanka zvanične socijalističke verzije visoke mode u Jugoslaviji uzima se 1967. godina, kada je Aleksandar Joksimović predstavio svoju prvu kolekciju *Simonida*. Socijalistička verzija visoke mode nastala u Jugoslaviji predstavljala je pozajmljene elemente zapadnjačke mode u vidu krojeva i formi, koji su bili namenjeni srednjoj klasi ovih zemalja, i bila je drugačija u odnosu na

Simonida Venčanica
iz kolekcije
Simonida;
preuzeto iz
Muzeja Primenjene
Umetnosti,
Inv. br. 24067_2



modu ostalih istočnoevropskih zemalja. Tome je doprinela specifična međunarodna pozicija Jugoslavije. Veća otvorenost ka Zapadu je usloвила brže prihvatanje zapadnih modnih trendova i izbegavanje dominantne estetike istočnoevropskih modnih sistema. Pored usvajanja elemenata „sa Zapada“, jugoslovenska moda je bila bazirana i na estetici preuzetoj iz nacionalne kulture. Inkorporiranjem motiva iz sopstvene istorije jugoslovenska moda je dobila autentičan stilski identitet.⁵ Tako je nastala takozvana moda u „nacionalnom stilu“, čiji identitet je izgrađen povratkom u prošlost, odnosno kroz sećanje na zlatne periode ovog podneblja, pre svega na srednji vek.

Pored socijalističke verzije visoke mode, jugoslovenska publika je imala prilike da vidi i primerke visoke mode inostranih izlagača, i to preko sajmova mode koji su se održavali redovno u Beogradu. Sajmovi mode su bili velike manifestacije u Jugoslaviji.⁶ Tokom ovih sajmova u Beogradu su se neretko okupljala velika imena francuske modne scene, među kojima je bila i modna kuća Dior.⁷ Sajmovi su bili jedan od najboljih načina da se inostrana moda uživo prezentuje ovdašnjem stanovništvu, a kasnije i odlična platforma za afirmaciju jugoslovenskih dizajnera. Domaći dizajneri su bili podržavani od samog državnog vrha, odnosno od Jovanke Broz, koja je često posećivala ove manifestacije i na taj način iskazivala otvorenu podršku domaćoj modnoj industriji.⁸ U kontekstu prezentovanja inostranih proizvoda, sajmovi proizvoda su bili odličan način promovisanja zapadnjačke kulture u čitavom Istočnom bloku i u Jugoslaviji.

Modna kuća Dior je u junu 1959. godine bila deo propagandne kampanje kapitalističke ideologije u Moskvi. Tom prilikom američki magazin *Life* je u Moskvu poslao fotografa, dvanaest manekenki i oko

sto dvadeset modela Diorovih haljina sa ciljem promocije visoke mode u Rusiji i pravljenja svojevrsnog modnog editorijala u Diorovim haljinama na ulicama Moskve. Ovo je bila prva poseta jedne modne kuće visoke mode Moskvi i predstavljala je značajan događaj u otvaranju najveće komunističke sile prema Zapadu. Kao istaknuta francuska modna kuća, koja je bila poznata po propagiranju luksuza, Dior je bio *par excellence* primer kapitalističkog modnog dizajna. Čak je i u francuskom društvu Dior često bio na meti kritika zbog rasipništva i prekomernog korišćenja materijala. Ne ustručavajući se od prekomernog korišćenja skupocenih materijala, Dior je na početku karijere svoje modele predstavio kao sinonim za luksuz. Tu ideju su pratili i njegovi nastavljači koji su kreirali za ovu modnu kuću. U poglavlju *Dior in Moscow : Taste for Luxury in Soviet Fashion under N. S. Khrushchev, Larissa Zakharova* se bavila ovim događajem analizirajući ga kroz više aspekata.⁹ U svom bavljenju ovom tematikom, jedan od ciljeva je bio da otkrije kakav je uticaj poseta Diora imala na rad sovjetskih dizajnera, odnosno na dalji tok sovjetske mode. Iako su Diorove haljine nekoliko puta posetile Jugoslaviju, doduše preko sajмова mode, a ne velikih propagandnih kampanja, ne postoji još uvek naučno obrađeni izvor koji bi potvrdio direktne posledice prisustva jedne ovakve modne kuće u Jugoslaviji. Diorov eventualni uticaj može se posmatrati kroz komparaciju sa jednim od najpoznatijih predstavnika jugoslovenskog dizajna - Aleksandrom Joksimovićem.

JUGOSLOVENSKI DIOR

Aleksandar Joksimović je rođen 29. juna 1933. godine u Prištini, u trgovačkoj porodici. Iako od najranijeg detinjstva nije pokazivao afinitete ka modi, određena

tradicionalna verovanja su ukazivala na to da će se jednog dana baviti poslom koji nije bio u porodičnoj, trgovačkoj tradiciji.¹⁰ Kao dečak je preživeo Drugi svetski rat i sa porodicom se preselio u Kragujevac gde je završio osnovnu školu i gimnaziju. U ovom periodu još uvek nije pokazivao interesovanje za modu. Mnogo više ga je privlačila scenografija, te je u želji da se školuje za scenografa upisao Višu školu za primenjenu umetnost. Spletom okolnosti je završio na odseku za teksil. Šezdesetih godina se sve više okreće modi i dolazi na čelo Nacionalnog salona¹¹, ali i na mesto glavnog modnog urednika lista *Bazar* 1965. godine. Na taj način je kroz delovanje u časopisu upućivao Jugoslovene u poslednje zapadnoevropske modne tokove.

Godine 1967. prezentovao je svoju prvu oficijelnu kolekciju grandiozne mode u nacionalnom ključu. To je bila kolekcija *Simonida*, sa kojom je, kako se smatra, otpočela socijalistička verzija visoke mode u Jugoslaviji. Aleksandar Joksimović je svojim radom imao uticaj na estetizaciju jugoslovenske modne industrije. Kao dizajner, uživao je ogromno poštovanje na teritoriji čitave Jugoslavije, ali i van njenih granica. Njegov maštoviti dizajn je budio interesovanja inostranih medija jer je razbijao stereotipe o modnim tokovima u socijalističkim zemljama. Čak je i njegov sopstveni vizuelni identitet podsećao na vizuelni identitet zapadnjačkih modnih dizajnera - Sen Lorana, koji je tih godina bio na čelu modne kuće Dior.¹² Kao najvažniji predstavnik nacionalnog dizajna, inicirao je uvođenje noviteta u jugoslovenski modni sistem. Te promene su često predstavljale usvojene ideje iz evropskih modnih kuća koje je Joksimović implementirao u jugoslovenski sistem. Neke od ideja kojima je Joksimović menjao domaću modnu scenu, a koje se odnose na tematsko određivanje kolekcija i crpljenje inspiracije iz prošlosti, provoditno je koristio sam Kristijan Dior.

Aleksandar Joksimović je bio veliki poštovalac rada, u tom trenutku pokojnog, Kristijana Diora. U nekoliko svojih intervju ga je istakao kao značajnu figuru evropske mode¹³, a kroz svoj rad i razmišljanja tokom dizajniranja je pokazao da su mu određene ideje francuskog kuturiste bile bliske. Jedna od značajnih novina koju je svojom kolekcijom *Simonida* uneo u jugoslovenski modni sistem jeste tematsko određivanje kolekcije. Isto to je Kristijan Dior uradio 1947. godine predstavivši svoju prvu kolekciju *Korola*, od strane medija preimenovanu u *New Look* (Novi izgled).

Kada je Dior predstavio *Korola* kolekciju, odlučio se da mu centralni motiv bude forma cveta. Kreirajući haljine specifičnih krojeva težio je da ženu oblikuje u floralnu formu i od nje napravi takozvanu „ženu cvet”. Ideja žene cveta je bila utemeljena u viziji dizajnera da od sveta napravi utopiju gde će žene biti savršena bića koja će svojom lepotom oplemenjivati i činiti svet lepšim prostorom za život. Smatrao je da lepota jedina ima energiju da menja svet, a glavni nosilac te lepote bila je žena.¹⁴ Da bi što uverljivije preneo ideju žene cveta u svoj dizajn, radio je botaničarska istraživanja i analizirao promene oblika cveća kroz životni ciklus kako bi što preciznije javnosti prezentovao svoju zamisao. Takav način pripremanja kolekcija preuzeo je i Aleksandar Joksimović. Pre samog kreiranja je birao ideju, odnosno ženu vodilju, a potom je kretao u iscrpna istraživanja. Istraživanja su bila u vidu čitanja knjiga, slušanja muzike, posećivanja muzeja, a sve u svrhu što kompletnije realizacije početne zamisli. Sezonsko obnavljanje je donosilo nove potrage i istraživanje epoha. To je veoma važno jer je upravo ovakav pristup dizajnu jugoslovensku modu podigao na viši nivo. Joksimović je smatrao da takav pristup oplemenjuje modu i da stvaralačkom radu daje suštinu i dubinu u stvaranju.¹⁵ Na taj način moda prevazilazi zanatsku veštinu i prerasta u umetničku disciplinu koja zahteva ozbiljna

promišljanja i razmišljanja. Visoka i prefinjena misao čini suštinsku razliku između visoke mode i obične odeće.

PROŠLOST KAO INSPIRACIJA

Vraćanje u prošlost iz koje se crpi inspiracija predstavlja značajnu odliku rada obojice dizajnera. Koncept povratka u prošlost bio je u oba slučaja delimično podstaknut od strane aktuelne državne ideologije, ali postoje i određene činjenice koje upućuju na nostalgične elemente u radu ovih kreatora. Kada je 12. februara 1947. godine predstavio svoju kolekciju francuskim i internacionalnim medijima, u prostorijama svog ateljea na adresi Avenija Montenj broj 30, Dior je svetu ponudio potpuno revolucionarnu modnu liniju koja je u osnovi oživljavala dobro poznate istorijske elemente francuskog kostima. Povratak u prošlost Kristijana Diora može se posmatrati kroz dva aspekta. Prvi aspekt podrazumeva njegovu nostalgičnu ličnost i vezanost za period *belle époque*-a. Iako je bio dete u periodu pravog *belle époque*-a, dašak ovog perioda proživljavao je kroz figuru majke za koju je bio izuzetno vezan, a bez koje je ostao u četvrtoj deceniji života. U poglavlju o Diorovom radu *Ilya Parkins* u knjizi *Poiret, Dior and Schiaparelli: Fashion, Femininity and Modernity* dovodi određene nostalgične elemente u vezu sa odnosom i žalom za majkom, ističući kako je kroz dizajnerski rad neprestano pokušavao da oživi majčinsku figuru.¹⁶ Nostalgičnost izražava i sam Dior u svojoj autobiografiji *Christian Dior et Moi* (Kristijan Dior i Ja) govoreći sa setom o međuratnom periodu u Francuskoj kao svojevrsnom nastavku „lepe epohe” od pre rata, odnosno periodu kada su ljudi verovali u bolju i svetliju budućnost rasterećeni od strahovitih dešavanja koja su se okončala završetkom Prvog svetskog rata.

Ubrzo se desio Drugi svetski rat koji je imao ogromne posledice na čitav svet i kompletno društvo. One su se osetile i u kontekstu francuske mode. Naime, u godinama okupacije Francuske, koja je trajala od jula 1940. do avgusta 1944. godine, Nemačka je unela određene novine u modni sistem Višijevske Francuske. Po dolasku nacista u Pariz, francuska modna scena, koja se razvijala od sedamnaestog veka, krenula je u jednom potpuno drugačijem smeru - pročišćena, po mnogima ogoljena od ornamentike, raskošnih elemenata i svega onoga na šta su Francuzi navikli. Čak je postojala i ideja izmeštanja centara mode iz Pariza u Berlin ili Beč, ali je većim pregovaranjem Lisijena Lelonga centar ipak zadržan u Parizu. Iako je centar zadržan, francuska moda je u ratnim godinama izgubila prepoznatljiv šarm u koji se ulagalo vekovima unazad.

Po oslobođenju Francuske, dešava se važan momenat za celokupnu vizuelnu kulturu i umetničko stvaralaštvo u Francuskoj. Naime, 1944. godine Šarl de Gol je održao govor za pamćenje u kom je pozivao sve ljude Francuske da zajedničkim snagama obnove Francusku i njenu kulturu i da revitalizuju sve ono što je uništeno tokom nacističke okupacije. Poziva na oživljavanje onih kapitalnih francuskih perioda u istoriji kada je francuska država bila najjača i najblistavija.¹⁷ Taj govor je bio emitovan na nacionalnim radio stanicama i gotovo da ne postoji osoba u Francuskoj koja ga nije čula. Iako do danas nije razjašnjeno do koje je mere nostalgичnost u Diorovom radu bila proizvod ličnih afiniteta, a koliko De Golovog govora, velika je verovatnoća da su oba apsektima imala određeni uticaj. Oživljavajući kostim osamnaestog veka, perioda Drugog carstva i *belle époque*-a, Dior ne samo da je iskazao svoju nostalgичnost, već je i ispoštovao ono što je država „očekivala“ od njega kao vizuelnog stvaraoca.

Sličan koncept povratka u prošlost izražen je i u stvaralaštvu Aleksandra Joksimovića. Njegova prva kolekcija *Simonida*, prikazana 7. marta 1967. godine, predstavljala je povratak u srednji vek, u epohu kralja Milutina. Jugoslavija je, za razliku od Francuske, bila država različitih nacionalnih identiteta, te je bilo potrebno naći dovoljno neutralnu istorijsku epohu koja ne bi isticala superiornost jednog naroda. Kolekcija inspirisana srednjim vekom je premijerno prezentovana u Galeriji fresaka, a samo dan posle i u Domu sindikata sa direktnim prenosom na državnoj televiziji, što potvrđuje ogromnu podršku koju je visoka moda imala od države. U kolekciji su se osetili uticaj estetike Gračanice i Dečana, odnosno fresaka iz tih manastira. Upravo su to manastiri koji se nalaze na Kosovu, odakle je Joksimović kao mali sa porodicom izbegao. Bila je to kolekcija sastavljena iz različitih tipova haljina - od haljina A kroja, do večernjih haljina bogate ornamentacije kao reminiscencija na odeću vlastelinki. Iako je oživljavanje istorijskih stilova kroz kostim bio državni zahtev, interesantno je kako je Joksimović crpeo inspiraciju iz manastira koji se vezuju za njegov rodni kraj i na taj način, isto kao Dior, uneo sopstvenu notu nostalgичnosti.

ZAKLJUČAK

Komparativna analiza načina razmišljanja dvojice kreatora ukazuje na određene sličnosti u radu i promišljanju o modi. Dior je u godinama kada je stvarao Aleksandar Joksimović već postao mitska ličnost modnog sveta čije su ideje o modi i kostimu bile poznate van granica Francuske, i gotovo je sigurno da nisu bile strane ni jugoslovenskom dizajneru. Obojica su svojim radom i povratkom u prošlost težili stvaranju nacionalne verzije visoke mode u

želji da stvore otklon od prethodnog - Dior od nacističke mode, Joksimović od konzervativne socijalističke estetike. Isto tako su pri odabiru istorijskih epoha obojica birali najsajnije istorijske periode svojih zemalja, uključujući i sopstvene afinitete. Kreirali su tako što su prvo birali „ženu vodilju“, a potom se upuštali u temeljna istraživanja sa ciljem što kvalitetnije finalne realizacije sopstvenih zamisli. Za vreme svog života obojica su bila priznata u svojim zemljama i prepoznata kao istaknuti modni kreatori.

Nameće se pitanje koliko je jugoslovenska javnost, pre svega novinari, poznavala rad Kristijana Diora, odnosno da li su mogli, u vreme kada su Aleksandra Joksimovića nazvali domaćom verzijom Diora, uočiti navedene sličnosti između dva dizajnera. Iako se u načinu razmišljanja uočavaju određene sličnosti, sa formalnog aspekta, komadi visoke mode Aleksandra Joksimovića bili su znatno svedeniji od onoga što je kreirao Kristijan Dior. Takođe, u iznetim mogućnostima komparacije dvojice kreatora mogu biti uočena i određena nepodudaranja. Naime, u tematskom određivanju kolekcija Dior se uglavnom opredeljivao za apstraktnije forme izražavanja, kao što je na primer žena cvet, dok je Joksimović bio konkretniji i češće je pronalazio inspiraciju u ženama iz istorije. Isto tako, u kontekstu pronalaska inspiracije u prošlosti, Dior se mnogo više okretao istorijskoj formi kostima - korsetima i krinolinama, koje je onda reinterpretirao, dok se Joksimović inspirisao određenim ikonografskim motivima koji su se vezli po tkaninama modela.

Ono što bi se moglo uzeti za najveću mogućnost dovođenja u vezu Kristijana Diora i Aleksandra Joksimovića jeste činjenica da je upravo modna kuća Dior bila jedna od prvih modnih kuća koja je u okviru međunarodnog sajma Moda u svetu 1959. jugoslovenskoj publici predstavila svoje

modele. Jugoslovenski mediji su tada prvi put imali priliku da vide komade visoke mode u Jugoslaviji. Modeli modne kuće Dior su postali sinonim za prefinjenu visoku modu koju su mediji prepoznali u kolekcijama socijalističke verzije visoke mode Aleksandra Joksimovića. To je uticalo na medijsko povezivanje dvojice dizajnera. Takođe, ne smemo izostaviti ni jednu od Joksimovićevih poseta Parizu kada su ga čelni ljudi modne kuće Dior ugostili, sprovedi kroz sve prostorije ateljea na Aveniji Montenj 30 i ponudili mu mesto glavnog dizajnera kuće, što je on odbio u želji da nastavi sa razvijanjem onoga što je na polju mode započeo u Jugoslaviji.¹⁸

Nažalost, Aleksandar Joksimović - Jugoslovenski Dior nije uspeo da napravi globalni brend od sebe. Početkom sedamdesetih godina prestao je da kreira unikatne modele visoke mode, smatrajući da u sredini u kojoj stvara nema uslova za to.¹⁹ Njegovo ime je nastavilo da se vezuje za jugoslovensku modnu industriju, ali ne i visoku modu. Ubrzo su u Jugoslaviji usledile krizne godine koje su uticale na to da jugoslovenska modna industrija postane marginalizovana. Nedovoljna zainteresovanost za modne tokove u Jugoslaviji uticala je da ime Aleksandra Joksimovića i njegov krucijalni značaj za razvoj jugoslovenske mode ostanu nedovoljno zapažen u krugovima van nauke o modi i umetnosti.

¹Nekoliko pariskih modnih kuća - Dior (*Dior*), Lanven (*Lanvain*), Balensijaga (*Balenciaga*), je u okviru međunarodnog sajma Moda u svetu predstavilo svoje modele beogradskoj publici. Više u: Popovic 20015 : 15

²Vučetić 2012 : 277

³Velimirović 2008 : 17-20

⁴Velimirović 2006 : 92

⁵Velimirović 2006 : 93

⁶Vučetić 2012 : 283

⁷Modna kuća Dior je u okviru međunarodnog sajma Moda u svetu prvi put predstavila svoje modele beogradskoj publici 1959. godine. Više u: Popović 20015 : 15

⁸Velimirović 2006 : 52

⁹Reid, Crowley 2010 : 95 - 120

¹⁰„U Prištini, gde se rodio, postojao je običaj da se pred jednogodišnju bebu iznese veliki poslužavnik pun olovaka, šrafova, šrafčigera, makaza, četki, četkica i kakvog drugog alata. Šta izabere, to zanimanje mu je sudbina odredila. Na žalost ugledne trgovačke porodice, on se uhvatio za pomadu“. Više u: D. Velimirović 2008 : 25

¹¹ U junu 1965. godine, Aleksandar Joksimović predstavlja kolekciju povodom otvaranja Nacionalnog salona, koja je više nego ikad bila nadahnuta folklorom i narodnom umetnošću što

će biti važno u daljem radu. (B. Popović, 2015: 13)

¹²Velimirović 2008 : 24 - 32

¹³ O svojim modnim uzorima u intervjuu za list Svedok- „Pre svega sam slikar, iako gledam čisto likovno, onda je tu Iv Sen Loran, jer svaka njegova kreacija je bila slika. To je očaravajuće. Divio sam se Dioru i Kardenu, ali njihov izazov nisam prihvatio. Manje sam voleo štanc Koko Šanel, koji je bio praktičan i zato popularan.“ Iz intervjuu za Svedok, 4. februar 2003, Velimirović, 2008, 30

¹⁴ Martin, Koda 1996 : 8 - 15

¹⁵Velimirović 2008 : 28

¹⁶ Parkins 2012 : 114

¹⁷ Parkins 2012 : 114

¹⁸ Iz razgovora novinark Miljane Nešković sa Aleksandrom Joksimovićem, 2015.

¹⁹ Popović 2015 : 25

LITERATURA

Bartlett (2010): Dj. Bartlett, *Fashion East: The Spectre that Haunted Socialism*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 2010

Castillo (2008): G. Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, U of Minnesota Press, 2010

Dior (1957): C. Dior, Dior and I, New York, 1957

Kushner (2002): M. Kushner. „Exhibiting Art at the American National Exhibition in Moscow, 1959“, *Journal of Cold War Studies*, Vol. 4, No. 1, 2002

Martin, Koda (1996): R. Martin, H. Koda, Christian Dior, New York, 1996

Parkins (2012): I. Parkins, Poiret, Dior and Schiaparelli: Fashion, Femininity and Modernity, London, 2012

Popović (2015): B. Popović, Aleksandar

Joksimović - Iz zbirke muzeja primenjene umentosti, Beograd, 2015

Reid (2002): S. E. Reid, „Cold War in the Kitchen: Gender and the De-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev“, *Slavic Review*, Vol. 61, No. 2, 2002, 211-252

Velimirović (2006): D. Velimirović, Moda, ideologija i politika: odevanje Jovanke Broz, *Antropologija 1*, 2006, 50-69.

Velimirović (2006): D. Velimirović, „Kulturna biografija grandiozne mode: priča o kolekciji Vitraž Aleksandra Joksimovića“, *Etnoantropološki problemi 1 (2)*, 2006.

Velimirović (2008): D. Velimirović, *Aleksandar Joksimović - Moda i identitet*, Beograd, 2008

Vučetić (2012): R. Vučetić, „Potrošačko društvo po američkom modelu (jedan pogled na jugoslovensku svakodnevnicu šezdesetih)“, *Časopis za suvremenu povijest*, Zagreb, 2012.

ALEKSANDAR JOKSIMOVIĆ – DIOR IN YUGOSLAV MANNER?

As one of the most prominent fashion designers in Yugoslavia, Aleksandar Joksimović, was described by national media in many ways – as „ambassador of national fashion”, „designer with no competition”, „King of scissors” and „Yugoslav Dior”. It is interesting how the socialist media had used the name of Christian Dior, who was the most famous French designer of the period, especially known by his work for French elite, to describe work of a socialist designer. That correlation between Aleksandar Joksimović and Christian Dior was the main idea and starting point for this research which is aimed to present the bases for bringing these two designers together and answer the questions about possible similarities of their work and the way of thinking.

milicmiomir@yahoo.com

HERALDIČKI DEKOR U SLUŽBI VLADARSKE IDEOLOGIJE NA FASADAMA STAROG DVORA

MARIJA POKRAJAC

studentkinja master studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Heraldički dekor na fasadama Starog dvora je predstavljao simbolično ovaploćenje vladarske ideologije dinastije Obrenović, koja sa proglašenjem Kraljevine 1882. godine želi da uspostavi svoj legitimitet. To čini kroz primenu tradicionalnih heraldičkih motiva srpske srednjovekovne prošlosti. Osnovni cilj ovog rada jeste da ukaže na korišćenje heraldičkih motiva u arhitektonskoj fasadnoj plastici i skulpturi na jednom zdanju rezidencijalnog tipa kao što je Stari dvor, a u svrhu isticanja vladarskih ideja koje svoje uporište imaju u starim herojskim simbolima velikih vladarskih dinastija, kako evropskih tako i svetskih.

Ključne reči: fasadna plastika, Stari dvor, dinastija Obrenović, heraldika, Kraljevina Srbija.

STARI DVOR: REZIDENCIJA U SLUŽBI KRALJEVSKE IDEOLOGIJE

U svim evropskim prestonicama, Dvor je predstavljao žižu gradskog života, a zgrada Starog dvora u Beogradu nije bila izuzetak.¹ Monumentalna struktura i bogata dekorativna stilska obrada ovog zdanja pogodovala je državnoj upravi u potvrđivanju ostvarenog nacionalnog osamostaljenja, kulturnog i ekonomskog napretka Srbije.² Tvorac projekta za zgradu Starog dvora (Slika 1) bio je arhitekta Aleksandar Bugarski,³ koji navodi u svom Autografu da je od 1881. do 1884. godine radio na projektu za „Novi kraljev dvor“.⁴ Godinu izgradnje Starog dvora je najpreciznije dao Kanic koji kaže da je kamen temeljac osvećen 12. januara 1881. godine, a da je zgrada završena 1884. godine. Ovaj podatak se slaže sa jednom fotografijom iz Arhiva SANU koja je snimljena 18. decembra 1882. godine na kojoj je zgrada već izgrađena

ali je još uvek u skelama.⁵ Opis toka radova daje Svetlana V. Nedić: *Podizanje Starog dvora je brzo napredovalo tokom 1881. i 1882., da bi početkom juna 1883. godine zdanje već*

Slika 1 - Stari dvor, razglednica iz treće decenije dvadesetog veka, (iz lične kolekcije).



*bilo pod krovom. Orao na kupoli je postavljen 4. juna 1883. a jedna od kruna 22. juna iste godine. O unutrašnjoj dekoraciji Starog dvora brinula se komisija koju su sačinjavali projektant Aleksandar Bugarski, profesor Velike Škole Mihajlo Valtrović i dekorativni slikar Domenico D'Andrea. Oni su u februaru boravili u Beču kako bi pribavili crteže i elemente enterijera te ih odneli u Beograd na izbor kralju Milanu i Kraljici Nataliji.*⁶

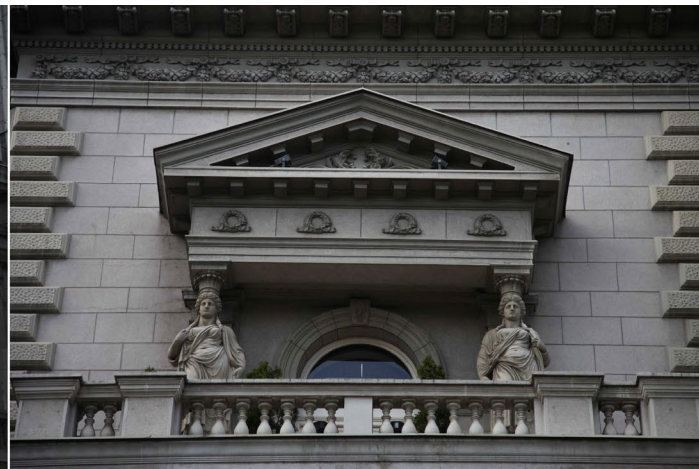
Izgradnja dvora je bila poverena Emerihu i Gliši Štajnlehner, sinovima Josifa Štajnlehnera mlađeg.⁷ Period izgradnje Starog dvora poklapa se sa momentom proglašenja Srbije za Kraljevinu 22. februara 1882. godine.⁸ Ovakav istorijski kontekst je bio idealan za inkorporiranje ideološki određenih amblema u izgradnju novog doma kraljevske porodice. U arhitekturi Beograda i Srbije, posebno u XIX veku, primetan je fenomen gde su granice nacije stalno suočene sa dvostrukom temporalnošću: istorijskom „sedimentacijom“ identiteta i njegovim gubitkom u procesu označavanja nacije uz pomoć arhitekture, vizuelne i materijalne kulture. Stoga se može tvrditi da je arhitektura monumentalnih javnih građevina u XIX veku učestvovala u ideološkom zahvatu modernizacije i nacionalne emancipacije.⁹

Kada je reč o predstavljanju vladarske ambematike u arhitekturi, pre svega u vidu fasadne dekorativne plastike i skulpture, Stari dvor se navodi kao dobar primer te prakse.¹⁰

Fasade Starog dvora imaju izražen karakter monumentalnosti i slojevitosti. Njihova eklektičnost se ogleda u upotrebi pseudoantičkih motiva kao što su karijatide, u neorenesansnoj obradi površina i vodoravnoj podeli zona, kao i u kupolama izgrađenim u neobaroknom maniru.¹¹ Sve fasade su obrađene na različit način. Suteran je obrađen

rustično, dok ostale površine fasada imaju plitke spojnice i glatku obradu, osim ivica zgrade koje su naglašene imitacijom rustičnih kamenih blokova.¹² Celovitost arhitektonskog ansambla velikim delom umanjuje nepovoljni ugaoni položaj zgrade na neravnom terenu, ali ova činjenica doprinosi tome da je dvorišna fasada najbogatije arhitektonski obrađena. Fasada ka uskoj Dvorskoj ulici (Dragoslava Jovanovića) je veoma jednostavno obrađena, a na drugom frontu je niz ritmično raspoređenih prozora uokvirenih klasičnim renesansnim okvirima sa zabatima.¹³ Levi ugao zgrade (ka Terazijama) naglašen je poligonalnom kulom sa baroknom kupolom strelastog vrha.¹⁴ Dvorišna fasada (Slika 2) ima isturene terase koje naglašavaju jedinstvo zgrade sa vrtom.¹⁵ Najistaknutiji motiv ove fasade su karijatide (Slika 3) u visini prvog sprata koje iznad terasa na krajevima fasade nose bogato obrađene prozorske timpanone.¹⁶ Šest stubova sa dorskim kapitelima u srednjoj zoni izdignutog prizemlja ponovljeni su i na spratu, ovog puta završeni korintskim kapitelima i služe kao postolje grifonima koji čuvaju štitove sa grbom.¹⁷ Venac iznad poslednjeg sprata čine girlande, a celokupni fasadni ansambl se završava atikom u obliku balustrada sa vazama i velelepnim kupolama na uglovima koje su ukrašene kraljevskim krunama, dok se na sredini nalazio jarbol za zastavu.¹⁸ Kupole sa krunama su srušene u potonjim ratovima i nikad im nije vraćen originalan izgled.¹⁹

Fasada okrenuta prema ulici Kralja Milana je nešto bogatije modelovana, pa njen središnji deo veoma podseća na pročelja renesansnih palata sa ritmičnim nizom prozora nadvišenih trouglastim timpanonima.²⁰ Na bočnom rizalitu ove fasade nalaze se dva balkona, od kojih je onaj u prizemlju dekorisan jonskim stubovima, dok masivni timpanon na spratu nose četiri karijatide. Ovaj timpanon je nosio na sebi grb novoproglašene Kraljevine Srbije i rađen je samo koji mesec



nakon zvaničnog usvajanja novog grba pa se stoga smatra najstarijim grbom Kraljevine istaknutim na jednom javnom zdanju.²¹ Kao simbol novog znamenja Srbije upotrebljen je i dvoglavi orao na vrhu ugaone kule, koji je kao motiv bio omiljeni element završetka baroknih kupola. Kako kraljevski grb Srbije još uvek nije bio ozvaničen u vreme kad je arhitekta Bugarski radio svoj projekat, teško je reći kako je izgledalo prvobitno rešenje jer originalni planovi nisu sačuvani.²²

Nakon proglašenja Kraljevine, izvršene su određene izmene u toku same gradnje kao što je postavljanje kraljevskih kruna na kupole i remodelovanje orla u poletu u dvoglavu pticu sa krunisanim glavama na kupoli kule.²³ Prema originalnom konceptu ograde balkona je trebalo da budu od kovanog gvožđa.²⁴ U prirodnom kamenu izrađena je jedino rustika prizemlja, a od veštačkog kamena su bile skulpture i fasadna plastika.²⁵ Cela fasada je bila omalterisana i prefarbana u žuto pri čemu je krov bio prekriven limom, a kupole bakarnim limom u sivoj boji.²⁶ Kraljevske krune i rebra na kupolama zajedno sa vazama i krstom su pozlaćeni, dok je orao bio posrebren, a grifoni bronzani.²⁷

Kako naglašava Aleksandar Kadijević, za razliku od većine arhitekata, ideološki usmerene političke ambicije imali su

prvenstveno naručioci njihovih projekata, što ne znači da su arhitekti nužno delili ista ideološka stanovišta.²⁸ Ono što je evidentno jeste da su fasade Starog dvora, u vreme svoje izgradnje, bile u službi vladarske ideologije Obrenovića koja je držala do svojih prepoznatljivih simbola, jer su se vodili jednim od starih srednjovekovnih načela da su obeležja vladara istovremeno i obeležja zemlje. Već se knez Miloš dosledno služio grbom Srbije, vodeći se ovim pravilom.²⁹ Fasadni ansambl Starog dvora, u istorijskom kontekstu proglašenja Srbije za Kraljevinu, trebalo bi iščitavati sa aspekta motiva, primenjenih u njegovoj obradi, koji imaju duboko ukorenjeno mesto u srpskoj heraldici. Stoga je nepohodno, radi razumevanja heraldičkog sadržaja, fasade Starog dvora smestiti u kontekst vladarske ideologije Obrenovića.

HERALDIKA SRPSKOG NARODA KAO UPORIŠTE VLADARSKIH OBELEŽJA DINASTIJE OBRENOVIĆ

Kada se govori o heraldici nekog naroda pre svega se misli na grb zemlje u kojoj taj narod živi. Grbovi³⁰ su, prema izvesnom

Levo: Slika 2 - Ugao dvorišne fasade Starog dvora, današnji izgled (foto: Dušan Šljivić).

Desno: Slika 3 - Timpanon sa karijatidama, ugao dvorišne fasade (foto: Dušan Šljivić).

temelju i pravilima nauke i umetnosti, slike koje služe za oznaku i razlikovanje kako pojedinih osoba i porodica, tako i društava, gradova, i čitavih zemalja koje imaju pravo da nose takvu oznaku. Temelj kao i pravila po kojima se moraju sačiniti te slike da bi vredele kao grbovi pokazuje nam heraldika.³¹ Srpska heraldika se više smatra heraldikom repertoara nego heraldikom sistema.³² Srbija se uvek nalazila kako u političkom tako i u kulturnom smislu između uticaja Vizantije i Zapada. Isti slučaj je bio i kad je reč o nošenju grbova,³³ koji su produkt hrišćanskog srednjeg veka, pri čemu su tek krstaši dali povoda za realnu uspostavu grba sredinom XII veka.

Srpska država je od najstarijih dana težila je da u političkom, društvenom i kulturnom pogledu održi kontinuitet sa tradicijom i herojskom istorijom kao svojim uporištem. Stoga je srpski narod imao sreću, što kad je početkom XIX veka uspostavljao svoju državu, nije imao potrebu da izmišlja svoj grb nego je obnovio svoja slavna znamenja vezana za njegovu staru veličinu. Svaka komponenta srpskog grba ima svoju dugačku istoriju.³⁴ U toku srednjeg veka bilo je teško odvojiti lik vladara i države, pa je grb vladara u isto vreme bio i grb države, koju je vladar smatrao svojom naslednom baštinom.³⁵ Kada se govori o obeležjima dinastije Obrenović pre svega se govori o porodičnoj heraldici i grbu ove vladarske porodice, odnosno grbu Srbije u XIX veku. Kako navodi više autora, porodični grb Obrenovića ne može se posmatrati izolovano od grba Srbije kojom su vladali. Od prvih dana vladavine Miloša Obrenovića usvojen je grb Srbije koji je preuzet iz *Stematografije* Hristofora Žefarovića.³⁶ Dokaz za tvrdnju da se Knez Miloš služio grbom Srbije kao sopstvenim, nalazi se u Državnom Arhivu u Kragujevcu od 27. marta 1819. godine u vidu pečata od crvenog voska na kom je predstavljeno pod kneževskom mantijom štit i na njemu veliki krst s četiri ognjila okrenuta

od krsta, a nad mantijom je bila turska čalma sa zabodenom čelenkom sa strane kao znak Miloševog dostojanstva. Ubrzo je isto obeležje uzela i Narodna kancelarija u Beogradu.³⁷

Knez Miloš je dosta polagao na to da njegova država dobije državno-pravno obeležje i priznate državne oznake pa je stoga u prvi projekat *Ustava* od 25. maja 1820. godine uneo stavke o *slobodi trgovine na suvu i na vodi pod srpskom zastavom*.³⁸ On je 1825. godine iz Beča naručio nove pečate za sebe i za Sud knezova srpskih, pri čemu je grb dobio definitivan oblik u vidu štita opasanog vencem od dve grane koji se nalazi pod kneževom mantijom sa kneževskom krunom.³⁹ Ovaj grb je u *Sretenjski ustav* uveo tvorac ovog ustava Dimitrije Davidović.⁴⁰ Bilo je potrebno još nekoliko godina ne bi li se ovaj grb istakao na javnim zdanjima Beograda pred očima Turaka. To je prvi put učinjeno 30. novembra 1830. godine na Svetog Andreju prilikom ustoličenja Miloša Obrenovića kao naslednog kneza Srbije. Novi grb je štampan 5. januara 1834. godine i na prvom broju službenog lista *Srpske Novine*.⁴¹ Treba naglasiti da obnovljena srpska država nije poznavala instituciju plemstva kao nosioca naslednih privilegija osim kroz ustanovu vladarskog doma, a jedini pokušaj da se stvori ustavno uporište za stvaranje novog plemstva kroz privilegiju vladara, svakako je ostvaren Sretenjskim ustavom čiji Član 20. navodi da *knjaz ima pravo davati odličja i blagorodstva*.⁴² Grb kneza Miloša, koji je je istovremeno bio i grb Kneževine Srbije, zadržao se do proglašenja Kraljevine od strane Milana Obrenovića 1882. godine kada je grb proširen. Sve navedene činjenice vezane za nastanak srpskog grba, u vidu štita sa krstom i ognjilima, koji je u XIX veku postao i zvanični grb kneza Miloša, značajne su za tumačenje heraldičkih simbola korišćenih za isticanje kraljevskog veličanstva i ideologije Obrenovića nakon proglašenja Srbije za Kraljevinu 1882. godine.

HERALDIČKI DEKOR NA FASADAMA STAROG DVORA

Uspostavljanje kontinuiteta sa prošlošću idejno je odredilo rešenje novog državnog grba, čija je izrada otpočela donošenjem *Zakona o grbu Kraljevine Srbije*,⁴³ koji je koncipiran tako da Kraljevina Srbija nije nova tvorevina već da nastavlja tradiciju Nemanjića inkorporiranu u novovekovnu obrenovičku tradiciju.⁴⁴ Ukrasi na fasadama javnih zdanja najčešće su bili u službi isticanja nacionalnih atributa i ideja o trajanju i postojanosti kontinuiteta države i nacije.⁴⁵ Izuzetak nije bilo ni zdanje Starog dvora, nova kraljevska rezidencija dinastije Obrenović.

U vreme izgradnje Starog dvora preovladavajući motivi u arhitekturi javnih zdanja projektovanih u Ministarstvu građevina,⁴⁶ bili su rađeni u duhu renesanse. U poslednjim decenijama XIX veka u srpskom graditeljstvu se nameće izvanredna različitost idejnih koncepcija koje se produžavaju ili se kao nove javljaju u njemu: eklekticism na bazi renesanse i baroka koji ubrzo prerasta u akademske formule Zapada i Srednje Evrope.⁴⁷ Prilikom monumentalnog oblikovanja javnih zdanja, koje krase renesansna simetrija i sklad, graditelji ove epohe, pre svega u duhu stilskih opredeljenja svog vremena, često ispunjavaju fasade antičkim motivima.⁴⁸ Iako ne spada striktno u domen heraldičkog dekora, bitno je navesti primenu antičkih motiva na fasadama u uobličavanju vladarske ideologije. Javni objekti na kojima su korišćeni klasični uzori u skulpturi time su izražavali stavove vladajućeg sloja (u političkom, ekonomskom i smislu moći), koji bi trebalo da asociraju publiku na klasičnu Grčku, tačnije na osećanje zajedništva koje su imali njeni građani.⁴⁹ Kad je reč o inkorporiranju antičkih motiva na fasade Starog dvora, prisutni su redovi

stubova sa najčešće kompozitnim kapitelima, trouglasti timpanoni, i najvažniji, karijatide i motiv amora nad prozorima dvorišne i fasade prema ulici Kralja Aleksandra, koji u rukama nose strele i rog izobilja. Ove motive bi trebalo posmatrati kao celinu jer se kroz njih ovaploćuje posebna ideja. Već od XVII veka za elitne krugove u Evropi, antičko nasleđe ima posebnu težinu. Naime, spajanje aktuelnih intelektualnih, političkih, ideoloških i drugih trendova sa periodom antike rezultiralo je opštom predstavom da ovaj period predstavlja kolevku i temelje savremene Evrope, koja mu duguje izuzetne tekovine poput demokratije, humanizma, književnosti, vizuelnih umetnosti, tehnoloških znanja itd. Antičko nasleđe je zahvaljujući ovakvim predstavama steklo svojstva statusne oznake civilizovanog evropskog sveta, odnosno simboličkog kapitala čije posedovanje označava pripadnost kultivisanom i superiornom delu naroda.⁵⁰ Moguće je da je Aleksandar Bugarski kao evropski školovan arhitekta⁵¹ materijalizovao ove ideje na fasadama Starog dvora i u njih inkorporirao odlike srpske države i vlasti.

Kada je reč o primeni heraldičkih motiva na fasadama Starog dvora trebalo bi posebno istaći: grb Kraljevine Srbije u timpanonu dvorišne fasade, grifone kao čuvere grba i motiv dvoglavog orla na vrhu barokne kupole ugaone kule.

Kako je već rečeno grb je obelodanjen na timpanonu bočne fasade koja gleda ka ulici Kralja Milana i smatra se prvim grbom Kraljevine Srbije prikazanim na jednom javnom zdanju.⁵² Već je bilo nešto reći o razvoju srpskog grba do proglašenja Kraljevine, koji je ovom svečanošću, na inicijativu Kralja Milana, proširen novim heraldičkim simbolom, a to je dvoglavi orao.

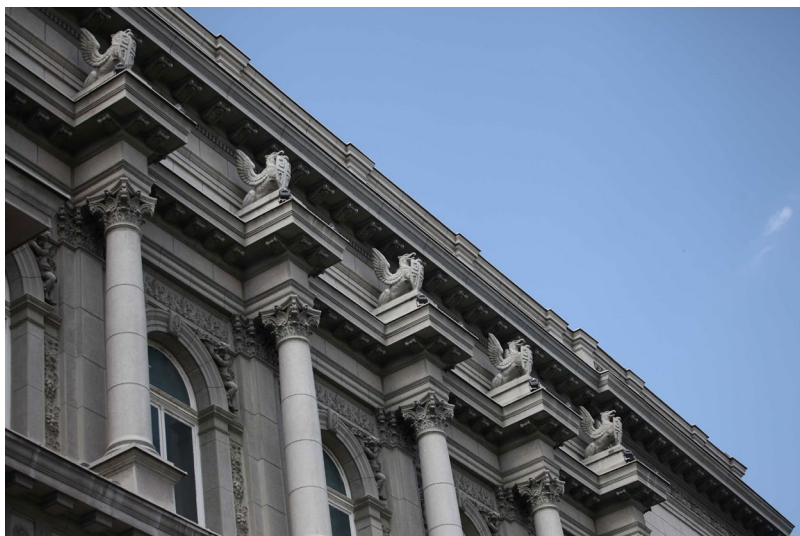
Znak dvoglavog orla ima vrlo staru



Slika 4 - Vrh kupole ugaone kule sa dvoglavim orlom (foto: Dušan Šljivić).

istorijsku tradiciju. Nekada se smatralo da je to grb Rimske carevine usvojen od cara Konstantina i da simbolizuje rimsku vlast nad Istokom i Zapadom.⁵³ Ipak, priče koje vezuju Konstantina za dvoglavog orla su neutemeljene, a ovaj znak prvenstveno potiče iz Azije.⁵⁴ Najstariji oblik dvoglavog orla datira od 2500. godine pre Hrista, gde je na pečatnom cilindru prikazan bog Ningirsu na prestolu sa ukrašenim lavovima, a iza njega dvoglavi orao koji pridržava kartuš sa natpisom. Dvoglavi orao je bio prisutan i u Etiopiji i Mesopotamiji kao i kod Hetitskih naroda. Takođe se sretao kod muslimanskih sultana, a od XII veka se može pratiti njegova ekspanzija i potiskivanje

Slika 5 - Kameni grifoni na dvorišnoj fasadi Starog dvora (foto: Dušan Šljivić).



jednoglavog orla koji potiče iz Rima.⁵⁵

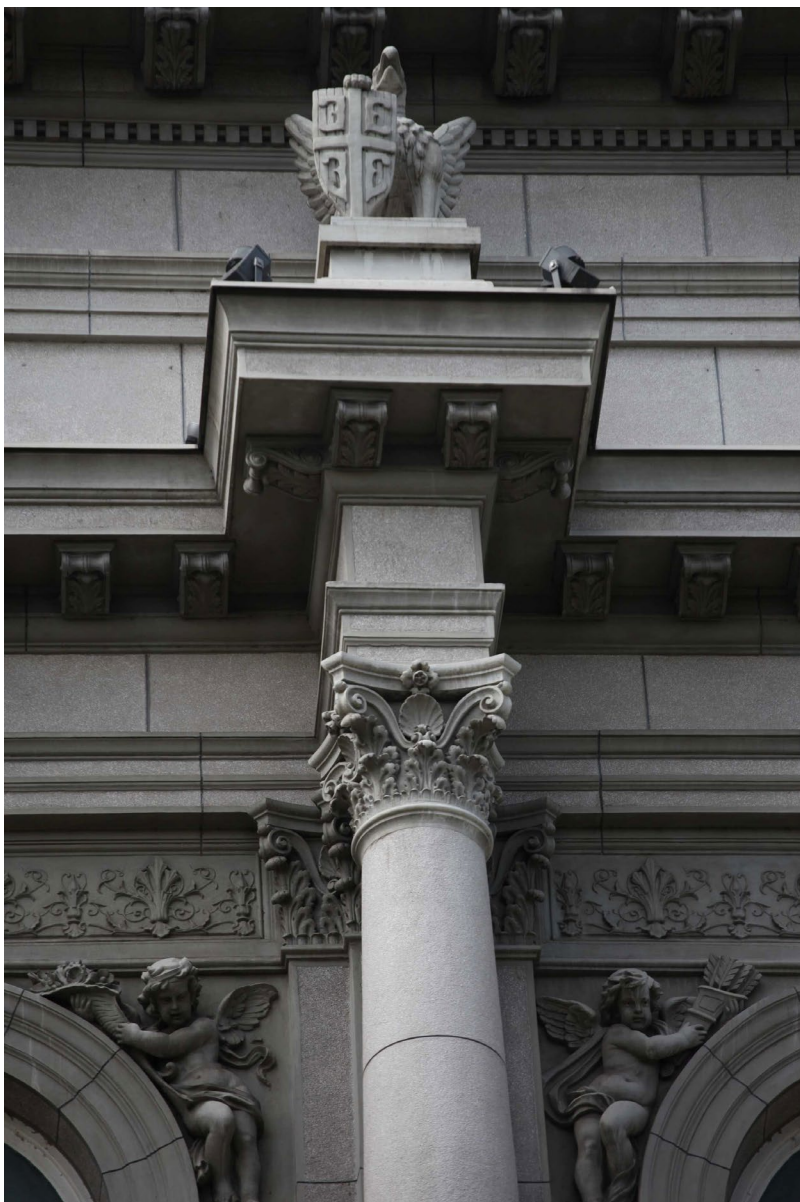
Zanimljivo je da se dvoglavi orao kod Srba prvo javlja na novcu despota Jovana Olivera kao i na odelima njega i njegove žene Marije na fresci i na polijejeju manastira Lesnovo.⁵⁶ U Srbiji se ovaj amblem širi zahvaljujući Stefanu Lazareviću od 1402. godine kad je posato despot. Poznat je njegov portret u Mileševu gde je prikazan u despotskoj haljini sa zlatnim orlovima u krugovima. U njegovo vreme ovaj amblem postaje pravi heraldički znak.⁵⁷ Ipak, ovaj amblem se, uprkos težnji despota Stefana, nije održao u vreme Brankovića što je dokaz da su se državna obeležja u Srbiji menjala prema zahtevima novog vladara.⁵⁸ Kad je reč o dvoglavom orlu inkorporiranom u državni grb Srbije koji se našao na timpanonu Starog dvora, bitno je pomenuti *Zakon o grbu Kraljevine Srbije* primljenom u Narodnu Skupštinu 20. juna 1882. godine. U stvaranju ovog grba učestvovao je Stojan Novaković, ministar prosvete i crkvenih poslova.⁵⁹

Prema prvom članu zakona: *Grb Kraljevine Srbije je dvoglavi beli orao na crvenom štitu sa krunom kraljevskom. Vrh obe glave dvoglavog orla stoji kruna kraljevska a ispod svake kandže po jedan krinov cvet. Na prsima mu je grb Kraljevine Srbije, beo krst na crvenom štitu sa po jednim ognjilom u svakom uglu krsta.* Prema drugom članu: *Grb je ogrnut sa purpurnim hermelinovima plaštem kome se na vrhu nalazi kraljevska kruna.* Taj nacrt je utvrđen 7. oktobra 1882. godine kao original grba Kraljevine Srbije.⁶⁰ Ovakav grb je ukomponovan u floralni element na timpanonu fasade Starog Dvora, i smatra se prvim grbom Kraljevine koji je istaknut na jednom javnom zdanju.⁶¹ Motiv dvoglavog orla (Slika 4), primenjen je i na vrhu šiljatog vrha kupole ugaone kule koji je modelovan kao dvoglava ptica u letu, gde su obe ptice na glavama imale kraljevske krune.⁶² Predstavljani

na ovakav način, motivi grba i dvoglavog orla u uzletu, glorifikuju kraljevsko veličanstvo i velelepnost nove Kraljevine.

Interesantni motivi fasada, koji se u manjem broju održali do današnjih dana, jesu kameni grifoni (Slika 5), koji čuvaju štitove sa krstom i ognjilima. Od svih himeričnih stvorenja u repertoaru srednjovekovne srpske heraldike, grifon je najzastupljeniji. Grifon je mitska zver kome je pola tela u vidu orla a pola u vidu lava. Njegova priroda se tumači kao proizvod njihovog sinkretizma. Orlovski deo mu daje solarni i božanski duh, pogled sa visine i mudrost koja se zasniva na širini saznanja, a lavlji je izvor njegove zemaljske i profane prirode i daje mu snagu i istrajnost.⁶³ Kao lik i simbol poznat je oko 4000 godina na širokom području Mediterana i Srednjeg Istoka, a hrišćanski srednji vek vidi grifona kao paradigmu dvostruke Hristove prirode.⁶⁴ U heraldici grifon simbolizuje izraz pozitivnog načela, pre svega kao čuvara blaga, i najčešće se predstavlja sa sve četiri lavlje noge, a nešto ređe sa prednjim orlovskim nogama.

Kada je reč o grifonima izrađenim od veštačkog kamena na fasadama Starog dvora, predstavljenih kao čuvara srpskog grba (Slika 6), veruje se da je ideja o njihovom materijalizovanju na fasadi kraljevske rezidencije proistekla iz dinastičke heraldike Habzburga, jer je poznato je da je kralj Milan bio austrofil.⁶⁵ Kako pojedini autori⁶⁶ tvrde, arhitekta Starog dvora, Aleksandar Bugarski je došao u Srbiju 1867. godine, a da do tad je radio u Austriji gde je mogao da se upozna sa heraldikom ove dinastije.⁶⁷ Primer grifona prisutan je i na unutrašnjem portalu manastira Dečani,⁶⁸ što navodi na zaključak da ovaj motiv takođe dugo živi i u repertoaru srpske heraldike. Može se zaključiti da je uloga grifona u kontekstu Starog dvora kao zdanja rezdencijalne namene dvostruka, pre svega kao čuvara srpskog grba odnosno čuvara



blaga, ili kao simbol vladara.⁶⁹ Ako se posmatra kao simbol vladara, može se upotrebiti njegovo srednjovekovno značenje u vidu Hristove ljudske i božanske prirode⁷⁰ sa čime je verovatno novi kralj želeo da se poistoveti.

Sledeći heraldički motiv Starog dvora su kupole koje danas nisu sačuvane. Kako je rečeno, nakon proglasa Kraljevine, u toku same gradnje dvora izvršeno je postavljanje kraljevskih kruna na kupole.⁷¹ U pravoslavnoj graditeljskoj tradiciji kupola se shvata kao telo crkve pod kojom stoluje Hrist Pantokrator. Vrh

Slika 6- Stub dvorišne fasade Starog dvora sa skulpturom grifona, današnji izgled (foto: Dušan Šljivić).

kupole predstavljala apeks, sublimaciju ideje.⁷² Kruna kao kupola predstavlja nebeski svod i simboličnu sliku univerzuma koji počiva na koncepciji zemaljskog hrišćanskog suverena kao zastupnika vladara Vaseljene, a nju nadvisuje dragi kamen *Orfanos* koji predstavlja božansko načelo ili orb sa krstom.⁷³ Kraljevska kruna je po pravilu sastavljena od dijademe sa vencem i dvaili četiri luka nadvišena orfanosom ili krstom i ona se naziva zatvorenom krunom.⁷⁴ Proglašenjem Kraljevine Srbije 1882. godine u heraldičku praksu se uvodi standardna kraljevska kruna sa četiri arkusa bez postave⁷⁵ kakva je predstavljena i na dvema baroknim kupolama Starog dvora. Pod okriljem ovih kupola, trebalo je da stoluje novi vladar srpske

Vaseljene, kralj Milan Obrenović.

Stari dvor, kao i drugi dvorski kompleksi, predstavlja pre svega prvorazredno delo umetničkog stvaralaštva. Takođe, dvorovi su uvek bili dobar primer unutrašnjih promena jedne sredine i refleks prirode vlasti srpskih vladara.⁷⁶ Svojom višeznačnošću i vizuelnom reprezentativnošću bili su odraz vladarske ideje veličajnosti ali i neizostavna ideološka oruđa. Stoga su Fasade Starog dvora, svojim repertoarom, sugestivno i angažovano komunicirale kako sa kulturnom i političkom elitom tako i sa ostatkom populacije koja je dobijala jasnu poruku da je dvor nacionalni i dinastički simbol par excellence.⁷⁷

¹Marlović 2005: 222.

²Ротер-Благојевић 2003: 74.

³Neki autori tvrde da je tvorac plana za kraljevski dvor bio arhitekta Jovan Ilkić, iako za to nema velikog povoda jer je Bugarski do 1890. godine još uvek radio u Ministarstvu građevina vidi u: (Ђурић-Замоло 2011).

⁴Faksimil iz arhiva SANU pod signaturom 7553 : Autograf Aleksandra Bugarskog od 27. januara 1887. godine.

⁵Ђурић-Замоло 2011: 54.

⁶Недић 1999: 14.

⁷Isto, 20.

⁸Na proglašenje Kraljevine Srbije, posebno su uticala ti važna događaja: sticanje nezavisnosti 1878. godine na Berlinskom kongresu, proglašenje Kraljevine Rumunije i sklapanje ugovora o izgradnji železnice, a osamostaljenjem države stvoreni su uslovi za pristupanje evropskim kraljevskim porodicama. O ovoj temi više u: (Мишић 2005: 85 —106).

⁹Игњатовић 2008: 67.

¹⁰Ацовић 2009: 182; Поповић 1997: 52.

¹¹Кадијевић 2005: 302.

¹²Ротер-Благојевић 2003: 76.

¹³Isto.

¹⁴Isto.

¹⁵Ђурић-Замоло 2011: 56.

¹⁶Isto.

¹⁷Кадијевић 2005: 304.

¹⁸Марловић 2005: 208.

¹⁹Недић 1999: 20.

²⁰Марловић 2005: 208.

²¹Поповић 1997: 52.

²²Isto: 53.

²³Isto: 54.

²⁴Марловић 2005: 207.

²⁵Isto: 208.

²⁶Марловић 2005: 208.

²⁷Поповић 1997: 52.

²⁸Кадијевић 2007: 228.

²⁹Соловјев 2000: 56.

³⁰Grb kao nasledni viteški znak ima tesnu vezu sa oružijem pa se on stoga često zove i latinski *arma* ili *armorum insignia*. Ova arma dele se na dva osnovna dela a to su štit i šlem, odnosno ukras šlema. O strukturi grba više u: (Соловјев 2000).

³¹Ивић 1910: 18.

³²Ацовић 2009: 9.

³³Prvi primer srpskog grba evidentan je kod srpskog poglavice i kneza humskog Andrije iz 1249.godine. Videti u: (Ивић 1910).

³⁴Ацовић 2009: 21.

³⁵Isto: 22.

³⁶Спасић, Палавестра, Мрђеновић 1991: 35.

³⁷Соловјев 2000: 56.

³⁸Isto: 60.

³⁹Спасић, Палавестра, Мрђеновић 1991: 35; Соловјев 2000: 61.

⁴⁰Спасић, Палавестра, Мрђеновић 1991: 35.

⁴¹Соловјев 2000: 61.

⁴²Ацовић 2009: 459.

⁴³Grb je prvi put izrađen 1882. godine u bečkoj radionici barona Štrela . Videti u: (Мишић 2005: 85—106).

⁴⁴Мишић 2005: 94.

⁴⁵Isto: 98.

⁴⁶Tehničkim poslovima izgradnje i komunalnim uređenjem Beograda , bavilo se Građevinsko odeljenje pri Ministarstvu unutrašnjih dela koje je formirano 1851.godine. Krajem pedesetih godina formirana je posebna Glavna uprava građevina iz koje se formira Ministarstvo građevina 1863. godine . Videti u : (Ротер-Благојевић 1998: 245-258).

⁴⁷Кадиевић 1998: 263.

⁴⁸Мајсторовић 2008: 105.

⁴⁹Маринковић 2005: 54.

⁵⁰Mihajlović 2013: 781.

⁵¹Aleksandar Bugarski se školovao u Budimu u Mađarskoj, a praksu je stekao u Austriji. Videti u: (Ротер-Благојевић 2006).

⁵²Поповић 1997: 52.

⁵³Соловјев 2000: 65.

⁵⁴Isto: 66.

⁵⁵Isto: 67.

⁵⁶Isto: 85.

⁵⁷Isto: 86.

⁵⁸Isto: 91.

⁵⁹Isto: 93.

⁶⁰Соловјев 2000: 93.

⁶¹Поповић 1997: 52.

⁶²Isto..

⁶³Ацовић 2009: 175.

⁶⁴Isto: 176.

⁶⁵Isto: 179.

⁶⁶Несторовић 1972: 56; Ђурић-Замоло 2011: 48; Марловић 2005: 196; Несторовић 2006: 291.

⁶⁷Ротер-Благојевић 2006: 374.

⁶⁸Дероко 1953: 102 ; Ацовић 2009 : 180.

⁶⁹Ацовић 2009: 176.

⁷⁰Isto: 179.

⁷¹Поповић 1997: 54.

⁷²Ацовић 2009: 493.

⁷³Isto: 492.

⁷⁴Isto: 500.

⁷⁵Isto: 510.

⁷⁶Борић 2014:237.

⁷⁷Isto,239.

LITERATURA

Ацовић 2009: Д. Ацовић, *Хералдика и Срби*, Београд: Завод за уџбенике.

Борић (2014): Т. Борић, Дворови династија Обреновић и Карађорђевић у Србији. Докторска дисертација, Београд: Филозофски факултет у Београду.

Дероко 1953: А.Дероко, *Монуменална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд: Научна књига.

Ђурић-Замоло 2011: Д.Ђурић-Замоло, *Градитељи Београда 1815—1914*, Београд: МГБ.

Игњатовић (2008): А.Игњатовић, *Између жезла и кључа: Национални идентитет и архитектонско наслеђе Београда и Србије у 19. и првој половини 20. века*, Наслеђе 9 (2008) 51—73.

Ивић 1910: А.Ивић, *Стари српски печати и грбови*, Нови Сад: Матица Српска.

Кадиевић (1998): А.Кадиевић, *Архитектура и урбанизам у Србији од 1854—1904*, Наука и техника у Србији друге половине 19. века (1854—1904) (1998) 263—283.

Кадиевић 2005: А. Кадиевић, *Естетика архитектуре академизма*, Београд: Грађевинска

књига.

Кадиевић (2007): А.Кадиевић, *Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији*, Наслеђе 8 (2007) 225—237.

Кораћ 1987: В. Кораћ, *Између Византије и Запада- одабране студије о архитектури*, Београд: Просвета.

Мајсторовић (2008): М. Мајсторовић, *Најчешћи антички мотиви у архитектонској пластици Београда*, Наслеђе 9 (2008) 105—116.

Маринковић (2005): М.Маринковић, *Архитектонска пластика јавних објеката Београда (1918—1941)*, Магистарски рад, Одељење за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду: 18.

Марловић (2005): С. Марловић, *Трагање за изгубљеном целовитошћу дворског комплекса у Београду*, Годишњак града Београда 52 (2005) 195—251.

Mihajlović (2013): V.D. Mihajlović, *Genius loci Balkani: recepcija prošlosti i konstruisanje akademskog narativa o balkanskom nasleđu*, Etnoantropološki problemi n. s 3 (2013) 780—803.

Мишић (2005): Б. Мишић, *Ефемерні спектакл - проглашење Краљевине Србије 1882.*, Наслеђе 6 (2005) 85—106.

Недић (1999): В.Недић, *Из историје Старог двора*, Наслеђе 2 (1999), 11—23.

Несторовић 2006: Б.Несторовић, *Архитектура Србије у XIX веку*, Београд:Арт Прес.

Несторовић 1972: Н. Несторовић, *Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа (прво издање 1937) репринт*, Београд: Институт за архитектуру и урбанизам.

Палавестра 2010: А. Палавестра, *Илирски грбовници и други хералдички радови*, Београд: Завод за уџбенике.

Поповић 1997: М. Поповић, *Хералдички симболи на београдским јавним здањима*, Београд: Београдско машинско предузеће.

Ротер-Благојевић (1998): М.Ротер-Благојевић, *Појава првих законских прописа и стандард у области грађевинарства у Србији током 19. и*

почетком 20. века, Изградња 5 (1998) 245—258.

Ротер-Благојевић (2003): М.Ротер-Благојевић, *Архитектура грађевина јавних намена изграђених у Београду од 1868. до 1900. године (други део)*, Архитектура и урбанизам 12—13 (2003) 73—90.

Ротер-Благојевић 2006: М. Ротер-Благојевић, *Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века*, Београд: Орион Арт.

Соловјев 2000: А.Соловјев, *Историја српског грба и други хералдички радови*, Београд: Правни факултет Универзитета у Београду.

Спасић, Палавестра, Мрђеновић 1991: Д.Спасић, А.Палавестра, Д.Мрђеновић, *Родословне таблице и грбови српских династија и власеле (друго издање—текстови о грбовима)*, Београд: Бата.

Palavestra Aleksandar. Glasnik SHD jun 1998/O ocilima/O ocilima. srpskoheraldičkodrušto.com/radovi.html. 20. 10. 2015. godine

HERALDIC DECOR IN THE SERVICE OF IMPERIAL IDEOLOGY ON THE FACADES OF THE OLD PALACE

Architecture as creative art par excellence has continuously provided its authors an opportunity to materialize their ideas. Very often, authors idea was visible only on sketches, while the final product was result of various political and ideological machinations and combinations, primarily by patrons. Such was the case with Old Palace building whose façade, like an open book, through heraldic decoration, suggested the importance of King Milan Obrenovic and his new Kingdom. Through identification with heroic past of Serbian people, King Milan incorporated his idea into the projects of a European educated architect, Alexander Bugarski. On the facades of Old Palace, these ideas were materialized in the best possible way, through recognizable symbolics which has a foothold in the Serbian heraldry and which confirms the legitimacy of new proclaimed King and Kingdom through the establishment of the unbreakable bond with the medieval Serbian tradition. It should be emphasized that this process of identification has always been present in the Serbian architecture, primarily when it comes to residential buildings, because they were the best picture of simultaneity of what is considered as originally national characteristics and what is a European trend.

marijak059@gmail.com

STILSKA BLISKOST DVA STAMBENA OBJEKTA U BEOGRADU

ARHITEKATA DRAGIŠE BRAŠOVANA I MILANA ZLOKOVIĆA

KATARINA STRADNER

studentkinja osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Stambeni objekti koji će biti tema ovog rada su Škarkina vila u Deligradskoj ulici 13 arhitekta Dragiše Brašovana i stambena zgrada Josifa Šojata u Ulici kralja Milutina 33 arhitekta Milana Zlokovića. Naime, ovi objekti poseduju zajedničke stilske osobenosti zbog kojih se ističu u arhitekturi Beograda. Osim toga, smešteni su u neposrednoj blizini kružnog toka Slavija i godine njihove izgradnje se mogu datovati u približno isto vreme. S obzirom da u okolini navedene lokacije nema sličnih primera, ove dve građevine biće posmatrane u okviru ovog rada kao srodne stilske celine. Ono što se nameće kao pitanje je uzor, odnosno poreklo ideje kao i njeno preklapanje u opusu ova dva autora.

Ključne reči: Škarkina vila, zgrada Josifa Šojata, Dragiša Brašovan, Milan Zloković, stambena arhitektura, Beograd

Milan Zloković i Dragiša Brašovan su arhitekti koju su u Beograd, kao prestonicu novonastale Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, došli iz različitih delova Austrougarske monarhije unoseći u svoje stvaralaštvo uticaje okruženja u kojem su odrastali i školovali se. Budimpešta, gde je Brašovan završio studije arhitekture 1912. godine,¹ i Trst, u kojem je Zloković rođen i odrastao, bili su jedni od većih i vodećih gradova Austrougarske monarhije. Za razliku od Brašovana, Zloković se školovao dva semestra u Gracu, a potom i u Beogradu na Tehničkom fakultetu, koji je završio 1921.² Sredinom dvadesetih godina prošlog veka, Brašovan je kao stariji imao iza sebe projektantsku praksu, i među mlađim arhitektama, u koje je spadao i Zloković, pored Leka i Kojića, nije imao konkurenata.³ Period stvaralaštva Brašovana i Zlokovića u koji se svrstavaju i građevine o

kojima će biti reči, obeležava izvrstan smisao za eklektičnost kroz koju su tražili sopstveni stil. Kasnije će ih spojiti težnja ka modernizaciji arhitekture u skladu sa zapadnoevropskim arhitektonskim tokovima, što će promovisati kroz delovanje u Grupi arhitekata modernog pravca. Grupu su osnovali 1928. godine Branislav Kojić, Dušan Babić, Jan Dubovi i Milan Zloković kojoj se Brašovan pridružuje 1930. godine i tako označava pobedu moderne arhitekture naspram konzervativističkih shvatanja sredine.⁴

Slika 1: Fasada zgrade Josifa Šojata, Ulica kralja Milutina 33, Beogradu. Fotografija: Katarina Stradner





Slika 2: Fasada
Škarkine vile,
Deligradska ulica
br. 13, Beograd.
Fotografija:
Katarina Stradner

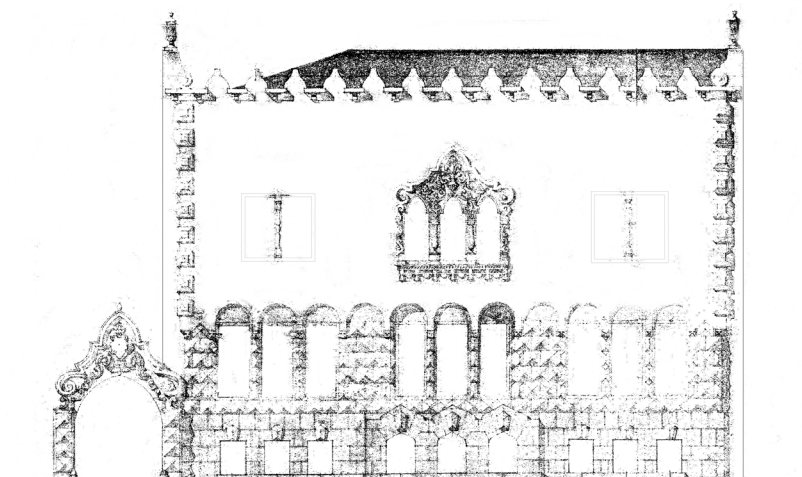
Iako se modernizam u arhitekturi ova dva umetnika nije naprasno pojavio, teško je tvrditi da su njihovi radovi iz sredine dvadestih godina preteča njihove kasnije modernističke faze. Ishitreno bi bilo zaključiti da su uprošćene i stilizovane akademske forme u vidu širokih fasadnih površina, bez preterane ornamentacije odrazi modernizma.⁵ Pre bi se moglo reći da su u pitanju pretenzije posleratnog Beograda da ide u korak sa arhitektonskim tokovima Evrope. Manifestacija ovih ideja se ogleda u slobodi umetničkog izraza, ali je i dalje bila isključena naročita arhitektonska originalnost u projektovanju. I zgrada Josifa Šojata i Škarkina vila poseduju novinu u okviru stilizacije fasade, ali svoje korene vuku iz akademizma, kao slobodno shvaćenog istorizma. Naime, fasade ovih objekata kombinuju elemente srednjovekovne, renesansne i barokne arhitekture, kao i duh mediteranske arhitekture. Osim toga, na projektante je uticala i arhitektura nemačkog rundbogen stila kroz upotrebu luka kao dela arhitektonskog jezika.⁶ Uticajna upotrebu ovog arhitektonskog elementa je drugačije prirode kod obojice arhitekta, kod Brašovana se može tražiti u budimpeštanskoj arhitekturi, a kod Zlokovića u tršćanskoj. Na prvi pogled ove dve građevine mogu da odaju utisak nedostataka

zajedničkih stilskih, arhitektonskih elemenata. Međutim, čini se da su sintetisanjem različitih arhitektonskih elemenata ostvarili dve idejno bliske građevine.

Zgrada Josifa Šojata nalazi se u Ulici kralja Milutina 33, a projekat je izradio Milan Zloković 1925. godine. **(Slika 1)** Projektom je predviđena višespratnica sa prizemljem, prvim, drugim spratom i potkrovljem. Prizemlje je oplaćeno veštačkim kamenom koji je obrađen i fino tesan, sa tri polukružna lučna otvora postavljena simetrično u odnosu na centralnu osu: ulaz u zgradu desno, izlog lokala i ulaz u lokal levo. Ose lučnih prozora u prizemlju nastavljaju se na ose prozorskih otvora u gornjim spratovima. Iznad pravougaonih prozora trećeg sprata u središtu su postavljene skulptoralne glave u mediteranskom duhu. Na prvom spratu se oko prozora rustifikuje fino tesan kamen prizemlja i prvog sprata umetanjem kamena kvadratnih i pravougaonih oblika, dijamantske forme koje dosežu i do sredine drugog sprata. Ovim rustičnim kamenom se postiže efekat *chiaro-scuro*. Između prozora drugog sprata umetnuti su dekorativni skulptoralni reljefi nadvišeni neobaroknim timpanonom i oivičeni pomenutim rustičnim kamenom prvog sprata. S obzirom na naglašenost obrade fasade drugog sprata on se može posmatrati kao *piano nobile*, što dodatno opravdava činjenica da čitavu zonu zauzima jedna stambena jedinica. *Piano nobile* smešten je na drugom spratu, jer prvobitan plan nije bio zamišljen sa trolučnim prizemljem.⁷ Prozori *piano nobile*-a su pravougaoni, ali im je dodat timpanon koji oponaša luk sa slepim poljem unutar njega, što upotrebljava i Brašovan na fasadi Škarkine vile. U temenu luka je ključni kamen sa funkcijom konzole izbačenog simsa prozora trećeg sprata uz koji se prislanjaju volutne konzole. Od početka luka i dekorativnih timpanona drugog sprata, fasada je omalterisana i obojena svetlim tonom.

Potkrovlje je rešeno kao lođa sa polukružno završenim balkonskim otvorima. Središnji od bočnih odvojen je stupcima obloženim rustifikovanim kamenom. Dekoracija fasade je izuzetno bogata, a osim igre arhitektonskim elementima koja doprinosi dekorativnosti fasade u nju su uključena i fresko i skulptoralna dekoracija. Fresko dekoracija danas nije sačuvana, a nalazila se iznad lukova lođe i oslikao ju je slikar Mladen Josić, dok je dekorativnu plastiku, reljefe i skulpturu izradio skulptor Živojin Lukić.⁸ Krovni venac izlazi u polje oslanjajući se na konzole i asocirajući na krovne vence renesansnih gradskih vila poput firentinske vile Mediči.⁹

Za razliku od Zlokovićevog objekta čija je vertikalnost naglašena spratnošću, Škarkina kuća je građevina naglašene horizontalnosti sa monumentalnim ulazom odvojenim bočno od fasade. (Slike 2 i 3) Projekat za ovu građevinu nastao je 1927. godine kojim je predviđen suturen, prizemlje, prvi sprat i unutrašnje dvorište. Fasada je podeljena na tri nivoa od kojih se prva dva mogu posmatrati i kao celina. Fasada je u savršenoj proporciji 1:1, gde je donja polovina označena rustifikovanom, a gornja plošnom zidnom površinom. Prozori donje zone su grupisani u tri celine po tri prozora i postavljeni su simetrično u odnosu na centralnu osu, kao i na Šojatovoj zgradi. Najniži red prozora smenjuje pravougaone i prozore sa stilizovanim prelomljenim lukom. Grupa prozora sa prelomljenim lukom je dodatno naglašena tako što je oivičena kamenim blokom koji prati prelomljene luke reljefnom cik-cak formom. Iznad svih prozora najniže zone je postavljen po dekorativni ključni kamen dijamantske forme. Ovaj element kvadratnog oblika rustifikuje gornju zonu donje polovine fasade, oblažući zidne površine ispod i između prozorskih otvora. Pravougaoni prozori većih dimenzija od prethodno pomenutih imaju lučni timpanon sa unutrašnjim slepim poljem.



Slika 3: Dragiša Brašovan, Plan fasade Škarkine vile Deligradska ulica br. 11. IAB IV-28-1927

Lučni timpanoni se mogu shvatiti i kao slepi arkadni niz podupret skulptoralno obrađenim konzolama u vidu ljudskih glava. Ovaj element se može definisati kao Brašovanov pokušaj interpretacije srpske srednjovekovne arhitekture. Gornja polovina fasade je plošna sa monumentalnom triforom u centru (Slika 4) i duplim pravougaonim prozorima bočno od nje. Timpanon trifore je sačinjen od bočno postavljenih baroknih voluta, a u vrhu se prelama romanički luk, dok je plastika izvedena od venecijanskih lavova i biljnih onamenata. Prozori su uokvireni stilizovanim tordiranim stubićima, a njihov oblik ponavlja prelomljeni luk vrha timpanona. Sam oblik timpanona ponavljen je na baroknom portalu čija kovina nesumnjivo upućuje na mavarsku umetnost. Krovni venac naizmenično ponavlja orijentalizovane trougaone forme u ravni sa fasadom i konzolom podržane pravougaone oblike.

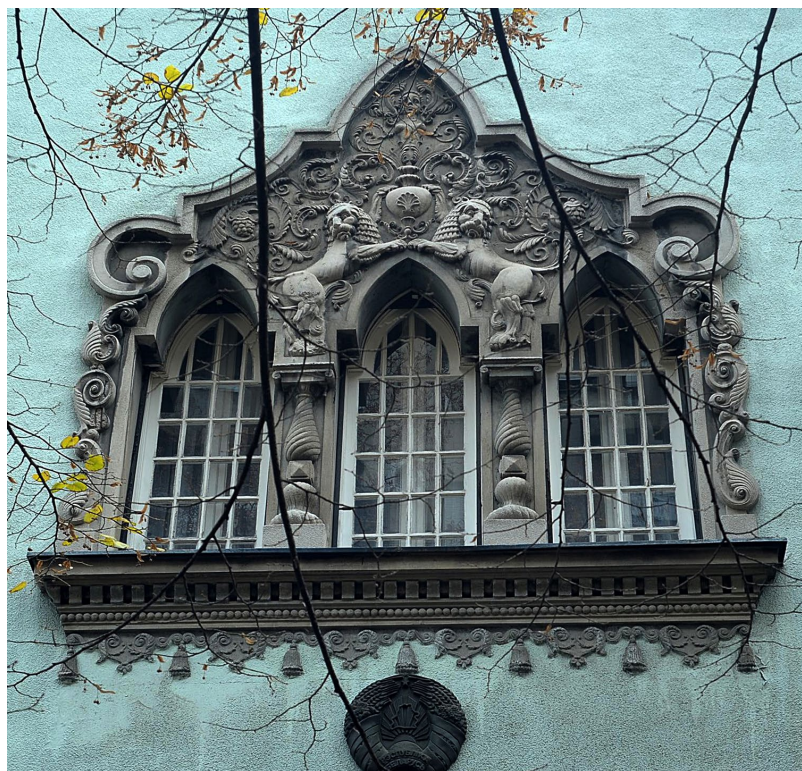
U slučaju Milana Zlokovića ne čudi direktan uticaj italijanske arhitekture na Šojatovoj zgradi, međutim u delu Dragiša Brašovana italijanski uticaj nije u potpunosti očigledan. Naime, Brašovan je kao inspiraciju za svoje delo svakako imao Duždevu palatu u Veneciji, jer i podela fasade, dva reda lučnih prozora, a najviše krovni venac, upućuju na to. S obzirom da je plan za Šojatovu zgradu nastao

pre Brašovanovog, nameće se pitanje uticaja samog Zlokovića na ovog izvrsnog eklektičara. Poznato je Zlokovićovo prijateljstvo sa skulptorom Živojinom Lukićem koji je u Beograd doneo italijanski i mediteranski duh i kulturu. Lukić je sjedinio ove uticaje u svom stvaralštvu tokom višegodišnjeg studijskog boravka u Rimu, kao i kroz saradnju sa Ivanom Meštrovićem.¹⁰ Ne samo da je on bio zadužen za fasadnu dekoraciju Šojatove zgrade, već je sarađivao i sa Brašovanom izводеći fasadnu skulpturu za zgradu Eskontne banke.¹¹ Možda su zajednička interesovanja u ovim projektima spojila Zlokovića i Brašovana na putu ka modernizmu.

Iako iz različitih delova monarhije, i jedan i drugi arhitekta su u svom arhitektonskom jeziku upotrebljavali luk čije se poreklo može tražiti u romantizovanom rundbogen stilu koji je očigledno bio arhitektonski jezik srednjoevropske graditeljske delatnosti. Verovatno je opšteprihvaćeni arhitektonski jezik bio

način prevazilaženja krize identiteta u svim delovima monarhije, ali i Kraljevine SHS.¹² Odrastajući u multietničkom Vršcu, na periferiji Austrougarske monarhije u kojoj je vršena represivna kulturna politika Mađarske, Brašovan je u tom rascepu nacionalnih ideja izvesno proživljavao i sopstvenu krizu identiteta. Tako, prevazilaženje sopstvene krize je uslovalo eklektički duh u njegovom stvaralaštvu.¹³ Odlaskom na školovanje primio je uticaje budimpeštanske atmosfere oko profesora Friđeša Šuleka, koji je bio i njegov profesor, a takođe su prisutni uticaji grupe A Fialatok.¹⁴ I profesor Šuleka i grupa A Fialatok su delovali u cilju stvaranja nacionalne mađarske arhitekture. Sa jedne strane, Šuleka je insistirao na jeziku srednjovekovne arhitekture, tako što su neogotičkim i romaničkim elementima prevazilaženi savremeni arhitektonski problemi.¹⁵ Sa druge strane, grupa A Fialatok je smatrala da se nacionalni duh može ostvariti kroz elemente folklorne graditeljske tradicije Ugarske i Transilvanije.¹⁶ Osim toga treba uzeti u razmatranje zahteve naručioca projekta češkog bankara Riharda Škarke, ukoliko ih je bilo. Na Zlokovića je zasigurno uticala arhitektura njegovog rodnog grada Trsta, odnosno, arhitektura moderne četvrti grada. Ona se nalazila duž morske obale i naseljavali su je novi stanovnici grada, uključujući i Zlokovićevu porodicu.¹⁷ U toj četvrti najdominantiji arhitektonski izraz imala je porodica arhitekata Berlam koji su projektovali i neke od objekata poznatih mladom Zlokoviću. Zgrada u neposrednoj blizini mesta gde je odrastao je bila višespratnica sa horizontalnom podelom po pojasevima. Prizemlje je označeno soklom od rustifikovanog kamena i redom pravougaonih prozora sa timpanonima koji oponašaju luk sa slepim poljem unutar njega. *Piano nobile* čine dva sprata sa polukružnim lučnim prozorskim otvorima, sprat iznad označen je jednostavnim pravougaonim prozorima, a potkrovlje je rešeno kao lođija iznad koje je završni venac tj.

Slika 4: Trifora fasade Šarkine vile, Deligradska ulica br. 13, Beograd. Fotografija: Katarina Stradner



streha krova.¹⁸ Zgrada sa najamnim stanovima u neposrednoj blizini mesta gde je mladi Zloković stanovao sa roditeljima se može smatrati jedim od uzora za Šojatovu zgradu.

Ovaj rad predstavlja samo prilog temi koja bi u istoriografiji trebalo da se u većoj meri rasvetli. Zgrada Josifa Šojata i Škarkina vila svedoče o procesu stvaranja novog identiteta posleratnog Beograda. Eklekticizam svojstven arhitekturi predmodernističkog doba, koji ide u prilog i Milanu Zlokoviću i Dragiši Brašovanu, u ovim građevinama je dostigao vrhunac originalnosti. Osvrt na poreklo stila ova dva objekta kao i na moguće međusobne

uticaje su samo deo korpusa nerazrešenih pitanja. Proglašena za najlepšu fasadu 1927. godine¹⁹, Škarkina vila je sigurno imala odjeka u arhitekturi godina koje slede, o čemu bi takođe trebalo posvetiti više pažnje pri istraživanju Brašovanovog dela, ali i stambene arhitekture. Osim toga, i jedan i drugi objekat poseduju visoke estetske kvalitete te se prema njima treba podjednako odnositi kao prema vrednom nasleđu beogradske arhitekture.

¹ Kadijević 1990 : 147

² Đurđević 1991 : 146

³ Kadijević 1990 : 153

⁴ v. Kamilić 2008 - 2009

⁵ Đurđević 1991 : 148

⁶ Blagojević 2012 : 152

⁷ Blagojević 2012 : 8

⁸ Blagojević 2012: 7.

⁹ Marej 2005: 68-71.

¹⁰ Blagojević 2012: 10.

¹¹ Kadijević 1990: 151.

¹² Ignjatović 2002-2003: 144.

¹³ Ignjatović 2004:15-21.

¹⁴ Ignjatović 2002-2003: 152,

¹⁵ Ignjatović 2004: 28-31.

¹⁶ Isto 37-39.

¹⁷ Blagojević 2012: 8.

¹⁸ Isto 9, v. fotografije:

<http://www.italialiberty.it/scheda/casamarin/>

¹⁹ Manević 1970: 191-192.

LITERATURA

Blagojević 2012: Lj. Blagojević, *Transpozicija duha i karaktera italijansko-mediteranske arhitekture u ranim projektima Milana Zlokovića*, Arhitektura i urbanizam: časopis za prostorno planiranje, urbanizam i arhitekturu 34 (2012) 3–13.

Ćirić Ksenija, *Škarkina vila*, 2011. http://beogradskonasledje.rs/wp-content/uploads/2012/06/k4/skarkina_vila.pdf 17. novembar 2015.

Đurđević 1991: M. Ђурђевић, *Живот и дело архитекте Милана Злоковића*, Годишњак града Београда 38 (1991) 145–168.

Ignjatović 2002 - 2003: A. Ignjatović, *Srednjoevropski kontekst u ranom delu Dragiše Brašovana*, Godišnjak grada Beograda 49-50 (2002-2003) 143–167.

Ignjatović 2004: A. Ignjatović, *Arhitektonski počeci Dragiše Brašovana: 1906-1919*, Beograd: Zadružbina Andrejević.

Kadijević 1990: A. Кадиевић, *Живот и дело архитекте Драгише Брашована*, Годишњак града Београда 37 (1990) 141–173.

Kamilić 2008-2009: V. Kamilić, *Osvrt na delatnost Grupe arhitekata modernog pravca*, Godišnjak grada Beograda 55-56 (2008-2009) 239–264.

Manević 1970: Z. Manević, *Delo Dragiše Brašovana*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 8 (1970) 187–199.

Manević 1989: Z. Manević, *Arhitekt Milan Zloković*, Beograd: Institut za istoriju umetnosti.

Marej 2005: P. Marej, *Arhitektura italijanske renesanse*, Beograd: Građevinska knjiga.

Popović 1932: B. Popović, *O savremenoj arhitekturi u Beogradu*, Beogradske opštinske novine 12 (1932) 761–762.

Radovanac 2014: A. Radovanac, *Škarkina vila u Beogradu*, Saopštenja 46 (2014) 215-226.

SIMILAR STYLISTIC CHARACTERISTICS OF TWO RESIDENTIAL BUILDINGS IN BELGRADE: ARCHITECTS DRAGIŠA BRAŠOVAN AND MILAN ZLOKOVIĆ

In the 1920s, architects Brašovan Dragiša and Milan Zloković made projects for two residential buildings with similar stylistic characteristics that are also located in the close proximity of the Slavija square. The first residential building, funded by Josif Šojat, is located in No.33 Kralja Milutina Street and second one, Škarkas' villa, is located in No.13 Deligradska Street. Both buildings were built in an academic style but also contained elements of Eclecticism. They combine elements of the Middle Ages, Renaissance and Baroque architecture with elements of romanticized Rundbogenstil, e.g. the arc that dominates the facades. Projects also include elements that foreshadow the arrival of modernism in the architecture of Belgrade, as wall areas that are flat and wide with rectangular windows. The main reason why they are different from the other eclectic buildings in Afterwar Belgrade is the Mediterranean spirit. Influences of Zloković's ideas came from architecture of Trieste and Brašovan's from architecture of Budapest, cities where these architects grew up and went to school. These similarities in two projects portray a way of dealing with an identity crisis that covered territories of Austro-Hungarian Empire and Kingdom of Yugoslavia, but also the architects' personal way of dealing with their own personal identity crisis.

katarina_stradner@hotmail.com

DA LI JE BUDVA ZABORAVILA SVOJU ANTIČKU PROŠLOST?: O METODAMA ZAŠTITE I PREZENTACIJE BUDVANSKOG ANTIČKOG NASLJEĐA

KATARINA JOVIĆ

studentkinja osnovnih akademskih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

U radu se iznose zapažanja u vezi sa bogatom zbirkom antičkih spomenika pronađenih na teritoriji današnje budvanske opštine. Riječ je o antičkoj nekropoli u kojoj su otkriveni predmeti iz helenističke i rimske epohe (nakit, oruđe i oružje), zatim mozaici pronađeni na ovoj teritoriji, ostaci starih zidina i građevina koje potiču iz ovog perioda (rimske građevine i „budvanski Akropolj“). Ukazano je na značaj svjedočanstava antičke budvanske prošlosti, uz osvrt na metode i principe čuvanja i prezentovanja ovih spomenika uz kritičku analizu problema otuđenja pomenutog nasljeđa.

Ključne riječi: Budva, antičko nasljeđe, zaštita, predstavljanje nasljeđa, otuđenje, muzej

UVOD

Budva je mali grad na primorju Crne Gore. Savremenici je poznaju kao turističko mjesto bogato pješčanim plažama, klubovima, barovima, koncertima i skupim hotelskim smještajem. Epitetske sintagme koje je najčešće predstavljaju su: „kraljica noći“, „ponuda za sve ukuse“ ali i „vašar na Jadranu“ - opaska koja je proistekla iz potrebe da se opiše spoj različitih sadržaja koje nudi, počevši od leskovačkog roštilja na plažama i otvorenih diskoteka sa go-go igradicama, do elitnih restorana koji se ne uklapaju u već pomenuto okruženje. Ideja o turističkom i finansijskom prosperitetu, koja je posljednjih decenija uzela maha, nalagala je da za kvalitetnu turističku ponudu treba obezbijediti sadržaje koji će udovoljiti potrebama različitih posjetilaca. Iz

tog razloga, razumljivo je postojanje „Ajfelovog tornja“ na šetalištu, kao i diskoteke pod nazivom „Sparta“. Da li Budva tek pokušava da isprati moderne tokove i sve današnje atrakcije uklopi u površinu od 122km², ili veličanjem internacionalnih znamenitosti da obezbijedi rekvizite koji će dovesti do toga da se njeni posjetioци osjećaju „kao kod kuće“, ostaje otvoreno pitanje čiji se odgovor ne nazire u skorijoj budućnosti. Međutim, odgovor koji ne možemo osporiti je da slika grada u cjelini posmatrana sa estetske strane predstavlja sliku nesklada, nereda i protivurječnosti. Ovaj tekst posvećen je drugoj strani Budve, slici o njenim antičkim korijenima i bogatoj istoriji koja nije poznata, prezentovana i očuvana u dovoljnoj mjeri.

ANTIČKA PROŠLOST BUDVE

Rijetko koji grad se može pohvaliti prošlošću koja u kontinuitetu traje 2.500 godina.¹ Budva je jedan od najstarijih gradova na Jadranu. Svjedočanstva o njenoj prošlosti nalaze se kako u arheološkim, tako i u pisanim nalazima. Najstariji stanovnici Budve bili su Iliri. Mlađe gvozdeno doba, *laten*, obilježila je ekspanzija Kelta kao i širenje grčkog uticaja putem kolonizacije. Premda Budva nikad nije bila grčka kolonija, uporedo sa keltsko-ilirskim, tu je postojalo i grčko naselje, mjesto odakle se moglo poći u dalja osvajanja i koje je samim svojim položajem pogodovalo razvoju trgovine. Period ilirsko-grčkih naselja traje približno do polovine drugog vijeka prije nove ere, nakon čega nastupa ekspanzija Rimljana, koji dolaze kao osvajači. Na ovaj način počinje romanizacija ilirsko-grčkog stanovništva. Pored pomorskih veza koje su ostavile obilje materijalnih nalaza, kao svjedočanstvo o životu iz ovog perioda značajan je i kopneni vojni put koji je prolazio kroz Budvu i išao od Akvileje do Drača. U uspostavljanju trgovine sa istočnom jadranskom obalom jednu od presudnih uloga imao je takozvani *Kadmejski put* koji je povezivao Solunski zaliv u Grčkoj sa Jadranom. U periodu rimske vlasti ovaj put biće poznat kao *Via Egnatia*.

Podaci o antičkoj Budvi mogu se naći i u onovremenim pisanim izvorima. Ona se najranije spominje u Sofoklovoj tragediji „Oikles“ kao „grad Ilirije“ u petom vijeku prije nove ere; grčki pisac Skilaka je u istodobnom opisu putovanja Jadranskim morem predstavlja kao glavni grad Enheleja, dok je rimski pisac Plinije Drugi opisuje u svom djelu *Naturalis historiae* kao „grad rimskih građana.“² Ime *Butua* se nalazi i na Pojtingerovoj tabli, važnoj rimskoj karti iz četvrtog vijeka koja je predstavljala glavne puteve i važna mjesta na teritoriji Rimskog carstva.

LEGENDA O NASTANKU

Ne zna se tačno vrijeme osnivanja grada, ali postoje brojne legende o njegovom nastanku. Najpoznatiju legendu zapisao je grčki pisac Stjepan Vizantijski prenoseći vijest Filona iz Bibla,³ navodeći da je Budvu osnovao Kadmo, sin feničanskog kralja Agenora i kraljice Telefose i tadašnji vladar Beotije kome je, nakon što je protjeran sa svojom ženom Harmonijom, utočište pružilo ilirsko pleme Enheleja. Ubrzo potom proglašen je za kralja Ilirika. Smatra se da je naziv „Budva“ izvedenica iz riječi *bous*, koja na grčkom znači „vo“, s obzirom da legenda kaže da je Kadmo u ilirske zemlje stigao volovskom zapregom. Najstariji nazivi za Budvu su: *Buthoe* (grčki, najraniji naziv), *Butua* (rimski naziv), *Buthos*, *Butoba* (vizantijsko doba), *Budua*, *Civitas Antiqua* (Stari Grad – u srednjovjekovnim izvorima). Istorijska istina ove priče je činjenica da je Kadmo na ovim prostorima imao svoj kult. Rekonstrukcija legende o Kadmu i Harmoniji može se naći kod grčkih pisaca Euripida, Herodota i Apolodora iz Damaska.

Vremenom, mnoge druge priče zauzele su mjesto prvobitne legende o nastanku grada. Jedna predstavlja dramu o zaljubljenom paru koji je zbog nesrećne ljubavi skočio sa zidina grada u more. Posljednje riječi ljubavnika, prije nego što su se pretvorili u dvije ribe, bile su „neka bude dva“. Te riječi narod je prepoznao kao korjene naziva „Budva“. Sličnosti sa legendom o Kadmu, tačnije, jednom njenom verzijom,⁴ pronalaze se u predanju da je i on sa Harmonijom skočio u more, kako bi se pretvorio u ribu a ne u aždaju (ili zmiju) kako je nalagalo prokletstvo koje ga je pratilo od kad se u njemu probudila želja da vrati svoju sestru Evropu koju je oteo Zevs. Međutim, ova legenda nije izvorna, nije potpuna ali se često uči u školama, kao produkt neznanja i neupućenosti, čime se

ugrožava usmeno, nematerijalno nasljeđe iz minulih vremena.

ANTIČKA NEKROPOLA I PRVA OTKRIĆA

Nedostatak poznavanja usmenih predanja o nastanku grada nije jedini primjer nezainteresovanosti za kulturnu baštinu Budve iz antičkih vremena. Na teritoriji Opštine pronađeni su materijalni nalazi koji do danas nisu dovoljno istraženi i zaštićeni. Oni su, uglavnom, čak i otkriveni slučajnim putem. Po pričama seljana u okolini Budve pronađeni su djelovi antičkih zidova i patosa sa mozaikom, „...katkada se je prigodom dubljega krčenja za vinograde našao po koji grob, čak i jedan glineni sanduk s poklopcem, a vrlo često i antički novci; nažalost niko nije registrirao ove slučajne nalaze.“⁵ Do dvadesetog vijeka nije se znalo za postojanje antičkih spomenika. Jedini poznati spomenik bio je latinski natpis koji je 1668. godine otkriven blizu teritorije današnjeg Petrovca, a pominje ga Teodor Mommsen u djelu *Corpus inscriptionum Latinarum*.

O naselju kakvo je bilo kada su ga Grci zatekli ne možemo pouzdano govoriti jer nedostaju arheološka istraživanja i nalazi.⁶ Iz ovog perioda potiče jedan ilirski šlem iz petog vijeka prije nove ere koji ima grčke karakteristike, pa to ukazuje da je simbioza stilova počela veoma rano. Međutim, o periodu boravka Grka i Rimljana na teritoriji Budve postoji bogatija zbirka podataka. Najveća riznica materijalnih dokaza o postojanju ovih kultura je antička nekropola smještena blizu bedema Starog grada (sl. 1). Ona je, takođe, otkrivena sasvim „slučajno“. Prvi grobovi na ovom prostoru pronađeni su prilikom kopanja jama za gašenje vapna. Tada



su pored grobova nađeni i „kameni tanjiri“, koji su nestali s obzirom da o njima nije bilo vođeno računa.⁷ Prilikom kopanja temelja za hotel „Avala“, 1936-1938. godine dogodilo se najvažnije otkriće, kada je tokom građevinskih radova otkriven veći dio antičkog groblja.

Ispod debelog sloja zemlje pronađene su nadgrobne ploče sa romanizovanim grčkim i ilirskim imenima, oružje, oruđe, nakit, igračke i ostali predmeti smješteni uz pokojnika. Pri nedostatku sistematskih i stručnih ispitivanja, identifikacija nalaza vršena je uporedo sa građevinskim radovima. Mnogi predmeti su prilikom iskopavanja bili oštećeni, uništeni i odneseni. Kasnija sistematska i stručna arheološka istraživanja trajala su od 1952. do 1957. godine, inicirana od strane Zavoda za zaštitu spomenika kulture SRCG zajedno sa Arheološkim institutom SANU.⁸ Tada se utvrdilo da nekropolu čine dva sloja grobova iz različitih perioda. Donji sloj je stariji i pripada helenističkom dobu koje je trajalo od četvrtog do drugog vijeka prije nove ere. Tu su pronađeni skeleti pokojnika, s obzirom da su se tada mrtvaci sahranjivali u grobu ili sarkofagu. U gornjem sloju pronađene su urne sa pepelom pokojnika. Urne siromašnih imale su oblik prostog glinenog lonca dok su imućniji pepeo stavljali u staklenu posudu

Sl. 1.
Nekropola, u
pozadini hotel
„Avala“, Budva
2014.

Fotograf: Jovana
Šćepanović, Budva,
2014.

O ZABORAVU I OTUĐENJU NASLJEĐA

zaštićenu kamenom urnom. Pronađen je i žrtvenik u koji je bila položena urna pepelnica. Svojim oblikom podsjeća na žrtvenike u pompejanskoj nekropoli, pa se zaključuje da spada u prvi vijek nove ere. Nadgrobne ploče iz helenističkog perioda predstavljaju vitke stele koje se prema vrhu sužavaju sa trougaonim zabatom sa akroterijama, čiji natpisi nisu sačuvani zbog istrošene površine kamena. Stele iz rimskog perioda su na latinskom jeziku. Poznat je natpis sa groba *Iulia Temus*, sa kog se može čitati istorija - *Temus* je ilirsko ime, ali je ona sada već postala Rimljanka i primljena je u *gens Iulia*.⁹ Postoji još ovakvih slučajeva. Početkom dvadesetog vijeka, natpisi iz ove nekropole proučavani su po analogiji, a spomenici su datovani po svom obliku kao i po novcu koji je istovremeno pronađen.

U unutrašnjosti grobova nalaze se dragocjeni predmeti iz života pokojnika. U grobovima vojnika pronađeno je oružje, u grobovima djece igračke a žena nakit, ogledala, češljevi i male posude. Tu su se nalazile i grčke posude rađene od crno firnisovane, najvjerovatnije importovane keramike sa bijelom ili crvenom ornamentikom.¹⁰ Ovaj podatak takođe je bio od koristi prilikom datovanja predmeta. Pronađeni su i ilirski nalazi, kao što je jedan lončić izrađen od lokalne keramike, ali i neki bronzani predmeti koji ukazuju na period starijeg bronzanog doba. U gornjem sloju mjesto su našli keramički predmeti sa reljefnom dekorativnom plastikom (uključujući i brojnu staklariju) a izvađeno je i nekoliko velikih rimskih amfora u kojima je bio običaj sahranjivanja male djece.¹¹ Značajno je pomenuti i luksuznu keramiku pronađenu između grobova za koju je utvrđeno da potiče iz najpoznatijeg centra *Gnathia*.¹² Tu su se našli i novčići iz perioda vladavine od Avgusta do Nerona.

Kada se stekne uvid u bogatstvo antičkog nasljeđa smještenog na ovom području, postavlja se pitanje kako je moglo biti tek tako zaboravljeno. Budva je često bila žrtva ratova i elementarnih nepogoda. Poznato je da u šestom vijeku pada pod Justinijanovu vlast a u to vrijeme i Sloveni i Avari počinju da napadaju ove oblasti. Dakle, činjenica je da su se na teritoriji događale neprestane borbe.¹³ Više podataka o ovim prostorima imamo tek od devetog vijeka, kada su je razorili Saraceni. Period koji slijedi obilježen je konstantnim političkim sukobima i smjenama vlasti. Ovim prostorima gospodarila je Mletačka republika, Crna Gora iz vremena Petra I Petrovića Njegoša, Austrija, Napoleonova Francuska. Tek nakon Prvog svjetskog rata definitivno pripada Crnoj Gori. Pored političkih promjena koje su uticale na kulturu i kolektivno pamćenje, nerjetko potiskivajući prethodno, Budvu su pogađali i razorni zemljotresi. Sve je to dovelo do gubljenja materijalnih istorijskih nalaza (baštinskih tragova), pa tako i sjećanja na prošla vremena. Postoji teorija da su, s obzirom da se nekropola nalazi u podnožju brda Spas, vremenom bujice nanosile zemlju i zatrpale nekropolu. Međutim, ne treba zanemariti činjenicu da je Budva uvijek bila naseljeno mjesto. Na ovim prostorima su se nalazili narodi koji su imali svoja sjećanja, priliku da nešto zateknu pri dolasku kao i nešto da ostave po odlasku. Vremenom, sjećanja su se gubila, sve dok u svom materijalnom obliku nisu pronađena u jednom trenutku, prilikom kopanja temelja urbanog hotela, kada je slučajno otkopana istorija.

Događaji koji su nakon iskopavanja početkom dvadesetog vijeka uslijedili, otvorili

sunovapitanja o principima zaštite budvanskog nasljeđa. Tokom devetnaestog i dvadesetog vijeka Crna Gora je bila preplavljena stranim istraživačima – Englezima, Francuzima, Rusima, Italijanima, Njemcima, među kojima je bilo i onih čije su namjere bile ostvarenje ličnog interesa. Oni su o našem nasljeđu pisali, ali su ga i „pozajmljivali“ i odnosili.¹⁴ Ova praksa nastavila se i nakon otkrivanja nekropole. Ljudska pohlepa i nedostatak društvene kontrole doveli su do toga da prilikom prvih iskopavanja većina pronađenih predmeta bude uništena ili otuđena. Oni očuvani, sada se nalaze u muzejima Beograda, Zagreba, Splita, Cetinja, tek nekolicina i u Budvi, zajedno sa predmetima pronađenim prilikom kasnijih planskih i stručnih iskopavanja koji su sačuvani u mnogo većem broju. Vlado Duletić ovaj postupak opisuje kao „besprizornu arheološku poharu najvažnijeg nalazišta na obali ondašnje Jugoslavije“. On kritikuje tadašnjeg kustosa Muzeja kneza Pavla u Beogradu, Joza Petrovića zbog otuđivanja predmeta.¹⁵ Dr Mihovil Abramić, kustos Državnog arheološkog muzeja u Splitu, prilikom boravka u Budvi tokom ovih prvih iskopavanja nekropole izjavio je: „Već do sada prigodom terenskih radnji za novi budvanski hotel iskopani predmeti mogli bi ispuniti jedan muzej. Želja je svih Budvana da se što prije osnuje takav azil za starine i umjetnine kojima će se ne samo udovoljiti zahtijevima nauka i opće kulture, već i strancima pružiti zanimljivu atrakciju.“¹⁶ Ipak, većina predmeta je otuđena. Paradoks je da u današnjoj zbirci budvanskog Arheološkog muzeja ne postoji nijedan eksponat pronađen tokom prvih iskopavanja. Nju čine isključivo nalazi obavljeni nakon iskopavanja poslije Drugog svjetskog rata, što Duletić predstavlja kao „kolonijalni i inferiorni odnos male provincije“ kao što je Budva prema centralnoj jugoslovenskoj kraljevskoj vlasti. „Da je ovaj bezprizorni ‘kulturni vandalizam’ tada spriječen“, nastavlja on, „Budva bi danas imala reprezentativnu zbirku za još jedan

značajan arheološki muzej.“¹⁷ Prilikom tih istraživanja nedostajao je stručni kadar i rad na dokumentaciji nalaza, pritom je najveći dio nalaza izgubljen za nauku. Stanko Roganović to naziva „arheološkom pljačkom stoljeća“.¹⁸ Roganović takođe kritikuje Joza Petrovića zbog njegovog odnosa prema pronađenom, govoreći da je više veličao hotel koji je trebalo izgraditi na ovom prostoru nego samo nasljeđe, upoređujući njegov stil pisanja sa stilom jednog građevinskog stručnjaka prije nego kustosa uglednog muzeja. On navodi i Petrovićevo saopštenje da su „vlasnici hotela našli kompromisno rješenje. Jedan dio iskopina se ustupa besplatno Muzeju kneza Pavla, a veći dio će ukrašavati hol luksuznog hotela.“¹⁹ Pominje i riječi Milutina Plamenca, prvog direktora Zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture i prirodnih rijetkosti sa sjedištem na Cetinju: „Budvanin Danilo Rađenović, koji je tada u mjestu držao bife, obavijestio je o tome Zetsku Banovinu na Cetinju, ali niko nije delegiran iz Banovine da pregleda iskopine niti da preuzme ikakve konzervatorske mjere.“²⁰

Nisu samo muzeji bili ti koji su otuđili predmete od svog matičnog mjesta. Česti su bili i uplivi privatnih lica željnih ovog bogatstva. Zlatni nakit koji je pronađen u Budvanskoj nekropoli danas je većinom u privatnom vlasništvu, dok se jedan dio nalazi u Arheološkom muzeju u Budvi. Obrada nakita govori da je urađen u helenističkoj radionici Velike Grčke (*Magna Graecia*) u trećem vijeku prije naše ere. Dva medaljona sa likovima Dionizijevog kulta, od kojih jedan prikazuje Arijadnu čija je kosa dekorisana bršljenovim



Sl. 2. Zlatni nakit sa predstavom Zeusa

Fotografija preuzeta sa: <http://montenegrina.net/fokus/anticko-lice-stare-budve/>



Levo: **Sl. 3.**
Najstariji bedemi sa
ulaznom kapijom
antičke Budve

Fotografija
preuzeta sa: <http://montenegrina.net/fokus/anticko-lice-stare-budve/>



Desno: **Sl. 4.** Lavlja
vrata u Miken

Fotografija
preuzeta sa:
http://www.b92.net/putovanja/destinacije/evropa.php?&nav_id=537120

listovima i bobicama, najveće su umjetničke vrijednosti. Srebrni i bronzani nakit iz rimskog perioda nije sačuvan. Luksuzni nakit po stilu najbliži je nakitu koji je rađen u radionicama Tarenta, jednom od glavnih centara Velike Grčke, u južnoj Italiji. Mnogobrojni nakit ovakvog kvaliteta trajno je izgubljen. „Nažalost“, podsjeća Predrag Tomović, „ne samo najljepša dela zlatnog i srebrnog nakita, nego i većina otkrivenog materijala je nestala. Nauci su ostale samo izbledele fotografije.“²¹ Jedan od dragocjenih primjeraka je zlatni prsten sa skarabejom i Heraklovim likom koji se danas nalazi u jednoj od privatnih zbirki.

kao što su cijevi za navodnjavanje i predmeti od keramike sa ovog područja nisu naučno proučavani, a mnogi nisu ni sačuvani. Poslije zemljotresa otkriveni su djelovi masivnog zida (bedema) i piona sa kapijom širine 2.70 metra i vjeruje se da je na tom lokalitetu osnovana prva *Kadmova Budva*. Kapija i bedemi (**sl. 3**) su zidani u prepoznatljivoj kiklopskoj tehnici, po kojoj su rađena i *Lavlja vrata* u Miken (**sl. 4**). Smatra se da datiraju još iz četvrtog vijeka prije nove ere, kada je Budva bila grčki emporijum. Oni su slučajno pronađeni, smješteni neposredno uz glavnu ulicu Starog grada, a sada pripadaju prostoru podruma jednog butika odjeće, pa se, kako Duletić kaže, mogu vidjeti jedino iz „ptičje perspektive“ kada se uđe u taj butik.²² Ovo bi, naprotiv, po ugledu na ostale velike antičke centre kao što je Miken, trebalo promovisati što snažnije u turističke svrhe, koristiti kao dio identiteta grada. Međutim, ovo otkriće nije ni obilježeno ni promovisano.

OSTACI STARIH GRAĐEVINA

Ostali nalazi pronađeni u Budvi imali su sličnu sudbinu kao nekropola. Mnogi od njih su takođe otkriveni neplanirano. Prilikom kopanja temelja za pojedine zgrade pronađeni su ostaci starih zidina. Pri izvođenju radova produbljivanja pristupa današnjoj luci uočen je jedan podmorski bedem, kao i nekoliko amfora. To potvrđuje da se najstarije naselje nalazilo na teritoriji današnjeg Starog grada. U okolini, seljani su prilikom kopanja bunara ili trpljenja loza nailazili na materijalne ostatke ovih civilizacija. Ostali fragmentarni nalazi

Unutar zidina Starog grada pronađeni su i ostaci javne građevine iz rimskog perioda, jedan raskošno ukrašen kapitel, komad arhitravne grede, dio stilobata i djelovi stubova od kamena (**sl. 5**). Oni su zbog nedostatka finansijskih sredstava neistraženi.²³ Ovi djelovi se sada nalaze nasloženi na jednom malom trgu u Starom gradu, gdje su i nađeni. Ni ovdje nema natpisa koji bi pružio osnovne informacije.

BUDVANSKI AKROPOLJ

Nije moguće zaokružiti priču o antičkom nasljeđu Budve a ne pomenuti Akropolj grada. *Budvanski Akropolj*, odnosno Budvanska Kadmeja, u poznijim vremenima poznat je kao *Kaštel Sv. Marije*, a potom kao *Citadela*. Na prostoru današnje Citadele u ilirskom periodu postojala je gradina, forma ilirskog utvrđenja. To uzvišenje na ovom prostoru, dolaskom Grka u vremenu helenizma, preuzelo je ulogu akropolja. Ime *Budvanska Kadmeja* dobija po mitskom pretku Kadmu. Današnji oblik Citadela vuče najviše iz srednjeg vijeka i austro-ugarskog perioda. Iako neočuvana u svojoj antičkoj formi, Citadela čuva uspomenu na Kadmejsku Budvu i u tom kontekstu predstavlja svjedočanstvo prošlosti. Na današnjoj Citadeli vide se oblici kasnijih perioda, sada se tu nalaze ostaci crkve Sv. Marije, bedema, kule, nekadašnje vojne kasarne, ambijentalni scenski prostor... Zemljotres koji se dogodio 1979. godine urušio je pojedine djelove građevine, međutim, ubrzo potom preduzeti su radovi koji su obnovili njen predašnji izgled. U kreiranju programa funkcionalne organizacije prostora Citadele neke polazne premise bile su sljedeće: integracija prostora, maksimalno otvaranje gradske tvrđave za kulturu, turiste i posjetioce, korisnike ugostiteljskih i drugih sadržaja, obezbjeđivanje autentičnog ambijentalnog scenskog prostora za izvođenje pozorišnih i kulturnih priredbi i manifestacija. Insistirano je na jedinstvenosti, ekskluzivnosti i neobičnosti. Obavljena su arheološka ispitivanja i uklonjena je arhitektura novijeg vremena i manjeg istorijskog značaja.²⁴

Nakon završetka radova počele su da se izvođe pozorišne predstave budvanskog „Grada teatra“. Komplex je tokom devedesetih godina prošlog vijeka postao žrtva potreba



Courtesy Photo

tranzicije i privatizacije. Opština Budva je prodala prvo vojnu kasarnu za par stanova, a krajem iste decenije i ostatak utvrđenja.²⁵ Privatizacija ovog spomenika odrazila se na kvalitet ostvarivanja kulturnih programa šireg društvenog interesa, kao i na ostvarivanje strateškog razvojnog cilja grada. Predstave „Grada teatra“ više nisu mogle da se održavaju na prostoru Citadele. Duletić priču o njenim „neostvarenim snovima“ završava riječima: „Sada se čeka da opština Budva otkupi svoj Akropolj.“²⁶ Ovaj postupak primjer je lokalne

Sl. 5. Ostaci rimske građevine u Starom gradu u Budvi

Fotografija preuzeta sa: <http://montenegrina.net/fokus/anticko-lice-stare-budve/>



Sl. 6. Ulaz u Citadelu, Budva, današnji izgled, savremeni snimak

Fotografija preuzeta sa: http://www.galenfrysinger.com/montenegro-budve_citadela.htm



Sl. 7.
Rimski mozaik
sa predstavom
delfina, savremeni
snimak

Fotografija
preuzeta sa: <http://www.novosti.rs/vesti/planeta.300.html:520726-Budva-Predstavljen-anticki-mozaik>

nemarnosti i iskorišćavanja kulturnih dobara zarad trenutne političke ili finansijske koristi. Viktor Igo je o ovakvom načinu otuđivanja francuske srednjovekovne prošlosti, u svom tekstu „Rat rušiteljima“ (*Guerre aux démolisseurs*, 1825), upoređujući ovaj problem sa odnošenjem skulptura sa Partenona, govorio na sledeći način: „Turci su prodavali samo grčke spomenike; mi smo bolji od njih – prodajemo svoje.“²⁷

MOZAICI

I kod konzervacije i valorizacije drugih vrijednih kulturnih dobara antičkog doba ispoljava se pasivnost i društvena nebriga. Primjer je mozaik iz rimske *Villa Urbana*, nastao krajem drugog vijeka prije nove ere, kao i podni mozaik ranohrišćanske trobrodne bazilike iz četvrtog vijeka, smještene pored crkve Sv. Ivana u Starom Gradu. Prvi je karakterističan po predstavi delfina (**sl. 7**), morskih čudovišta i životinja koje asociraju na legende o nastanku Budve. Ovaj mozaik se po istorijskim, tehničkim i stilskim karakteristikama svrstava u najznačajnije i najstarije u Jugoslaviji.²⁸ Zarad potreba konzervacije on je podignut i

nije vraćen na mjesto.

Od mozaika iz bazilike sačuvani su fragmenti sa floralnim i zoomorfnim motivima, ornamentima, ideogramima, monogramima i hrišćanskim simbolima. Radi interventne konzervacije oni su dislocirani. Ovi mozaici bili su gotovo trideset godina daleko od očiju javnosti, sakriveni u podrumu ateljea za restauraciju kod crkve Sv. Ivana i izloženi su propadanju. Rimski mozaik prezentovan je tek krajem 2014. godine, nakon uspješne restauracije na koju se tako dugo čekalo. Tom prilikom, predstavljen je kao rijedak primjer mozaika sa figuralnim predstavama iz Rimskog carstva na Jadranu, uz isticanje sličnosti sa podnim mozaikom antičke Ostije u Italiji. Prvi konzervatorski radovi obavljeni su 1986. godine od strane Republičkog zavoda za zaštitu spomenika tadašnje SFR Jugoslavije. Tada je podignut sa matičnog lokaliteta i uskladišten, nakon čega je više puta premještan. Konačno, poslije skoro trideset godina, prvi put se pristupilo sistematskoj konzervaciji u kojoj su učestvovali Centar za konzervaciju i arheologiju Crne Gore, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture – Beograd i JU Muzeji i galerije Budve.²⁹ Mozaik je prezentovan u crkvi *Santa Maria in Punta*, događaj je i medijski praćen. Možemo još da se nadamo da će se radovi nastaviti i na mozaiku iz ranohrišćanske epohe.

Još jedan mozaik iz četvrtog vijeka nove ere, pronađen na lokalitetu Mirište u Petrovcu početkom dvadesetog vijeka, čeka na konzervaciju. Nekada je bio zaštićen zastakljenim paviljonom, međutim, ubrzo su stakla paviljona polomljena, nije bilo prilaznog puta, a mozaik je prekrivalo lišće, korov i smeće.³⁰ Godine 2014, kada su stručnjaci Muzeja i galerija Budve naišli na ovo antičko nalazište, primjetili su da je mozaik posut cementom, dok su se na njemu nalazila kolica i ostali alat koji su arheolozi ostavili prilikom ranijih radova. Slučaj je prijavljen

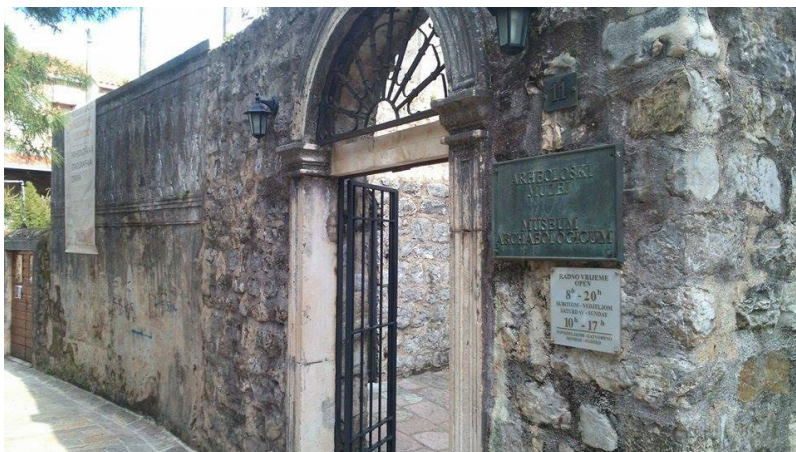
inspekciji Uprave za zaštitu kulturnih dobara, a zatim je odlučeno da štetu mora da sanira držalac dobra - JU Muzej Budve.³¹ Paviljon u kom se prethodno nalazio mozaik bio je otključan, a kako nadležni govore, mozaik su najvjerovatnije oštetila djeca igrajući se i „bacajući kamene kocke“.³²

Uništavanje samo jednog dijela kamena uništava dio slike o našoj prošlosti. Viktor Igo je, pričajući o istom problemu u Francuskoj, to poetično opisao na sljedeći način: „Svakoga dana neko staro sjećanje u Francuskoj odlazi sa kamenom na kojem je bilo zapisano. Svaki dan razbijamo po neko slovo u časnoj knjizi naše predaje.“³³ Problem koji treba istaknuti prilikom priče o šteti koja je nanesena ovom mozaiku nije neodgovornost onih koji su nemarno oštetili ovaj spomenik, već nemarnost onih koji treba da ga zaštite.

O ZNAČAJU ZAŠTITE I PREZENTACIJE

Svijest o vrijednosti nasljeđa nije urođena. Ona se stiče obrazovanjem, vaspitanjem, isticanjem važnosti i značaja spomenika iz prošlosti. Ona se gradi kao i svaki drugi sistem vrijednosti. Briga o istorijskim spomenicima mora biti uređena, organizovana i na planski način sprovedena. To je posao institucija koje su dužne da prepoznaju nasljeđe vrijedno čuvanja, sprovedu mjere zaštite, promovišu to nasljeđe u cilju obrazovanja pojedinca i isticanja lokalnog ili nacionalnog identiteta.

Već 1884. godine predloženo je da se na Cetinju osnuje arheološko društvo kome je trebalo slati sve pronađene istorijske nalaze.



Jedan dokument tog društva naglašava „svima koji slučajno ili neslučajno pronađu predmete od posebnog značaja da ih predaju nadležnim vlastima jer će u suprotnome biti obilato globljeni.“³⁴ Sistematska istraživanja počela su u Crnoj Gori tek nakon donošenja Zakona o zaštiti spomenika kulture 1945. godine, kada je prepoznato urušavanje spomenika izuzetne istorijske vrijednosti usljed nedostatka društvene kontrole i kada je počela ubrzana industrijalizacija i nemarna izgradnja. Donošenjem ovog zakona stvorila se baza za sve predstojeće aktivnosti i tek nakon ovog postupka stvoreni su uslovi za sistematsko i savjesno djelovanje. Premda nijedan zakon u praksi nije ispoštovan u potpunosti, opet predstavlja neophodnu osnovu za bilo kakve društvene djelatnosti. Viktor Igo je to predstavio riječima: „Svaki put kad opći interes podigne glas, zakon će utišati štektanje privatnog interesa.“³⁵ Zakoni postoje zarad opšteg interesa ali ih opšti interes i stvara. Da bi antičko nasljeđe Budve bilo prepoznato kao opšti interes i samim tim sačuvano i vrednovano, moramo o njemu govoriti.

Predstavljanje pronađenih istorijskih nalaza značajno je kako za izgradnju identiteta samog grada, tako i za sliku grada u očima drugih ljudi. Budvanska istorija je vrijedna dovoljno da kao turistička atrakcija

Sl. 8.
Ulaz u Arheološki muzej Budve, snimak iz 2015.

Fotograf: Jovana Šćepanović, Budva, 2015

može donijeti i materijalni prosperitet lokalnoj zajednici. „Društvo koje ne zna vrednovati svoju kulturnu prošlost ne može računati na prosperitetnu budućnost“.³⁶ Međutim, o ovoj mogućnosti se još uvijek dovoljno ne razmišlja. Krajem dvadesetog vijeka, Predrag Tomović je izjavio: „Nažalost, ukoliko je neki posetilac Budve pozeleo da nešto sazna o njenoj prošlosti, to jednostavno nije ni mogao, jer do sada nije postojao ni najopštiji turistički vodič.“³⁷ Ni danas situacija nije bolja. Pored malog broja turističkih vodiča o budvanskoj istoriji, nedostaju natpisi i druga obilježja koja bi označila i prezentovala te istorijske spomenike. Samim tim, nije ni čudo što čak ni lokalno stanovništvo nije u dovoljnoj mjeri upoznato sa svojom istorijom.

Budvansko nasljeđe je vjekovima izloženo elementarnim nepogodama i ratovima. Zemljotresi, epidemije, poplave, neznanje, sujevjerje, nehat, materijalna korist, samo su neki od činilaca koji su prouzrokovali zatiranje zaostavštine o kojoj je riječ. Pored toga, rijetka istraživanja bila su nestručna i nesistematska. Spomenici su oštećeni, uništeni, otuđeni. Stanko Roganović navodi staru maksimu u arheologiji: „Lakše je otkriti nego sačuvati.“³⁸ Sada se rekonstrukcija nestalog nasljeđa najviše izvodi pomoću stručne literature, fotografija, njihovih kopija, natpisa u štampi i ličnih kontakata. Da bi Budva u svojoj „ličnoj karti“ imala podatke o antičkoj prošlosti, potrebno je prezentovati kroz školski sistem obrazovanja, medijsku propagandu, prikkladne vodiče, transparentnost sačuvanih spomenika i, najvažnije, ulaganje u njihovo čuvanje u budućnosti.

Istorijski nalazi su značajni zato što omogućavaju da se upoznamo sa kulturnim potrebama stanovnika, grada, da se uporedimo sa drugim centrima i narodima. Nalazi pronađeni u Budvi predstavljaju vrhunac umjetničke i tehničke izrade onoga vremena. Posjedovanjem i zainteresovanošću za čitanje tih nalaza izgradila bi se svijest o Budvi koja je od samih početaka predstavljala bogato primorsko naselje trgovačkog karaktera – *emporion*, sa kontinuitetom antičkog života koji se tumači iz kontinuiteta rimske nekropole. Pričajući o cipusima pronađenim na ovim prostorima, Jovan Martinović je izjavio: „Brojnost i bogatstvo do sada istraženih lokaliteta ili slučajnih nalaza iz ove epohe nesumnjivo pokazuju da se na ovom odsjeku naše jadranske obale razvijao i cvjetao život u svim njegovim vidovima, a da su pojedine manifestacije toga života ostale izuzetne, specifične i karakteristične upravo i jedino za ovaj kraj.“³⁹ Kada bi ova istina ugledala svjetlost dana, kada bi bila predstavljena, veličana, vrednovana i isticana, stvorilo bi se daleko veće interesovanje za antičke korjene Budve, bila bi prihvaćena kao nešto što je značajno i za današnje vrijeme i postala bi dio savremenog identiteta grada. Antička Budva jeste dio savremene Budve, ona i dalje postoji, može se vidjeti i može se ispitivati. Iz tog razloga, treba prekinuti njeno nemarno zanemarivanje. Možda bi na taj način grad dostigao ugled nekadašnjih razmjera, možda bi umjesto asocijacije *vašara* prva pomisao na Budvu bila *jedno od najstarijih urbanih centara na Jadranu*.

¹Tomović 1995: 1

²Лукетић 1996: 41

³Isto, 37

⁴Postoje različite priče o nesrećnoj sudbini Kadma i Harmonije, ova je jedna od njih.

⁵Abramić (1937): 33-34

⁶Tomović 1995: 5-6

⁷Abramić, nav. mjesto

⁸Sistematska iskopavanja 1965. godine su rezultovala otkrićem gotovo čitave nekropole. Još jedno istraživanje

nekropole obavilo se tokom odnove hotela „Avala“ nakon razornog zemljotresa 1978. godine. Tada su se, prilikom obnove Starog grada, otkrile i rimske terme u blizini današnje Citadele.

⁹O načinu na koji je to urađeno piše u svom tekstu Mihovil Abramić (1937): 35-36. Ovdje on govori da grobovi datiraju iz III-II vne.

¹⁰To je keramika koja se proizvodila u takozvanoj Velikoj Grčkoj (*Magna Graecia*), u Siciliji i Donjoj Italiji.

¹¹Amfore su se odlikovale žigovima na ručicama i grlu pa se da zaključiti da su importovane iz Gornje Italije.

¹²Tomović 1995: 9

¹³Лукетић 1996: 47

¹⁴Roganović (2008)

¹⁵Duletić 2011

¹⁶Abramić (1937): 40. Pri kraju članka urednici Glasnika Narodnog univerziteta Boke Kotorske zahvalili su se njemu, kao i dr. Jozu Petroviću, kustosu Muzeja Kneza Pavla iz Beograda.

¹⁷Duletić 2011

¹⁸Roganović (2008)

¹⁹Isto

²⁰Isto

²¹Tomović 1995: 9

²²Duletić 2011

²³Kopač (1996)

²⁴Duletić 2011: 7

²⁵Isto, 8

²⁶Isto, 9

²⁷Hugo (2006): 52

²⁸Duletić 2012

²⁹Karović 2014

³⁰Roganović (2002): 142

³¹Portal Analitika

³²Primorske novine

³³Hugo (2006): 54

³⁴Roganović (2008): 138

³⁵Hugo (2006): 68

³⁶V. Đ. Duletić, nav. djelo

³⁷Tomović 1995: 2

³⁸Roganović 2008

³⁹Martinović (1969): 167

LITERATURA

Abramić (1937): M. Abramić, *Antikni nalazi u Budvi*, Glasnik Narodnog univerziteta Boke Kotorske 1-3 (1937) 33-41.

Duletić 2011: V. Đ. Duletić: *Neostvoreni snovi budvanskog Akropolja*, <http://montenegrina.net/fokus/neostvoreni-snovi-budvanskog-akropolja/>, datum pristupa: februar 2015.

Duletić 2012: V. Đ. Duletić, *Skriveno i zapostavljeno antičko lice stare Budve*, <http://montenegrina.net/fokus/anticko-lice-stare-budve/>, datum pristupa: februar 2015.

Hugo (2006): V. Hugo, *Rat rušiteljima!*, prev. Sanja Šošarić, u: A.-C. Quatremere de Quincy et al., *Anatomija povijesnoga spomenika*, Marko Špikić (ur.), prev.: L. Jirsak, M. Maras, S. Šošarić, A. Vukadin, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 47-70.

Karović 2014: M. Karović, *Antički mozaik – Villa Urbana – Budva: crkva Santa Maria in Punta, Stari grad Budva – prvo javno prikazivanje* 21. 11. 2014, kat. izložbe, Budva: JU Muzeji i galerije.

Kopač (1996): B. Kopač, *С градителјима кроз историју будванског подручја*, Будва (зборник радова), ур. Данило Калезић, Београд: „Октоих“ / КИЗ „Култура“, 70-78.

Лукетић 1996: М. Лукетић, *Будва, Св. Стефан, Петровац, Цетиње: „Обод“*

Marković (2005): Č. Marković, *Helenistička nekropola Budve*, MATICA 21 (Cetinje -Podgorica 2005) 295-330

Marković (2005): Č. Marković, *Metalni nalazi sa Helenističke nekropole Budve*, MATICA 22-23 (Cetinje-Podgorica 2005) 373-404

Martinović (1969): J. J. Martinović, *Kupasti cipusi iz Boke Kotorske i okoline Budve*, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru 17 (1969) 167-185

Mijović 1970: P. Mijović, *Tragom drevnih kultura Crne Gore*, Titograd: Grafički zavod

Мијовић, Ковачевић 1975: П. Мијовић, М. Ковачевић, *Градови и утврђења у Црној Гори*, Београд: Археолошки институт; Улцињ: Музеј

Roganović (2002): S. Roganović, *Lakše je otkriti nego sačuvati*, MATICA 9-10 (Cetinje-Podgorica 2002) 137-144

Roganović (2008): S. Roganović, *Otuđivanje kulturnih dragocjenosti iz Crne Gore*, Zagreb – Cetinje 2008

Tomović 1995: P. Tomović, *Buthoe-Butua-Stari grad-Budva: Antička i srednjovekovna Budva =*

Ancient and Medieval Budva, Beograd: Denarius
Portal Analitika: [http://portalanalitika.me/
clanak/148658/foto-djeca-ostetila-anticki-mozaik-
u-petrovcu](http://portalanalitika.me/clanak/148658/foto-djeca-ostetila-anticki-mozaik-u-petrovcu), datum pristupa: februar 2015.

Primorske novine: [http://www.primorskenovine.
me/index.php/vjesti/item/1795-anticki-mozaik-
unisten-malterom](http://www.primorskenovine.me/index.php/vjesti/item/1795-anticki-mozaik-unisten-malterom), datum pristupa: februar 2015.

HAS BUDVA FORGOTTEN ITS ANCIENT PAST?: ON METHODS OF PROTECTION AND PRESENTATION OF BUDVA'S ANCIENT HERITAGE

Budva represents one of the oldest settlements on the Adriatic coast. It was governed by various nations; the largest number of material traces was left by Illyrians, Romans, and Greeks. The interest for the heritage of the above mentioned civilizations has never been particularly noteworthy – the statues from the period were discovered by accident in the middle of the previous century, the artifacts have never been thoroughly explored, the majority of objects was either destroyed or stolen due to careless and unprofessional excavations or even donated to museums in Belgrade, Split, Zagreb, and Cetinje. Nowadays, Budva treasures only a small part of its history, which still does not attract the attention of the local people due to the fact the objects lack an adequate presentation. The most important treasury from this period is an antique necropolis situated near the city walls of the Old Town. The necropolis contained various lavishly decorated jewelry, tools, and weapons from the Hellenistic and the Roman periods. Today, we can see numerous antique mosaics and the foundations of the Old Town walls, the so called “Budva Acropolis”, which is the present day citadel. The preserved artifacts are kept in the City Museum of Budva. However, they are not worthily represented – the local people do not possess enough knowledge about the antique period of their history.

katarina_jovic@outlook.com

STARA KUĆA: PROTIVNIK VREMENA , NOSILAC PAMĆENJA

MARIJA SIMONVIĆ

studentkinja osnovnih studija

Univerzitet u Beogradu

Filozofski fakultet

Odeljenje za istoriju umetnosti

U ovom radu će porodična kuća - tzv. „blatnjara“, koja je sagrađena pri kraju Drugog svetskog rata biti obrađena kao heritološki fenomen. Na primeru porodične kuće biće objašnjen pojam i vrednost lične baštine. Rad nastoji da kuću „blatnjaru“ prikaže kao dokaz neke prošle realnosti, kao predmet baštine koji čuva od zaborava život naših predaka i da istovremeno uputi na zaključak da je jedna porodica kroz čuvanje starina izgradila jedan segment svog identiteta.

Ključne reči: „blatnjara“, heritološki fenomen, muzej, baština, zaborav, identitet

PREDSTAVE PROŠLOSTI I POJAM BAŠTINE

Najveći dar, koji je čovek dobio svojim rođenjem, koji mu je uručen onog trenutka kad je ugledao svet, koji mu niko ne može oduzeti i koji ga čini tako čudesnim entitetom je - mogućnost izbora. U mnoštvu izbora koji nam se nude svakog dana našeg postojanja, izdvaja se onaj izbor koji nas definiše, najpre kao jedinke, individue, a zatim i na onom višem nivou, iz kog će se izroditi ono što bih nazvala ličnošću zajednice - kolektivni identitet. Taj najvažniji izbor o kome govorim je zapravo naša mogućnost da mi sami biramo šta ćemo izdvojiti kao vredno pomena, kao vredno pamćenja, vredno čuvanja. Naš um je jedan filter koji kanališe naša iskustva i događaje koje smo vezali za određenu sliku, za neki korpus vizualija koji nam zapravo pruža mogućnost da te predstave urežemo u svoju svest. Naravno, ta mogućnost izbora onoga što ćemo izdvojiti kao vredno čuvanja je ujedno i velika odgovornost, jer, kao što je prethodno navedeno, taj izbor nas definiše. Vrednosti koje prepoznamo i čuvamo, koje otimamo

od prošlosti kako bismo ih inkorporirali u budućnost, definišu naš identitet.

Našu predstavu o nekoj prošloj, bližoj ili daljoj realnosti, sačinjavaju slike, a te slike nisu ništa drugo do refleksija naših impulsa koji putuju ka nekoj predmetnosti, ka nečemu materijalnom, a zatim se vraćaju u naš intimni

Krevet i ponjava iz
1938. godine ispod
koje je slamarica



trezor koji se nalazi u glavama svakog od nas, i tamo dobija novu funkciju - postaje čuvar našeg sećanja. Ti opredmećeni čuvari naših sećanja, deo su čitavog garnizona čuvara koji skupa čine ono što mi nazivamo baštinom, koja je neizostavan element naše predstave o prošlosti, naše predstave o nekoj davnini.

Često se ključ onih velikih, raslojenih, naizgled nedokučivih premišljanja i istraživanja nečega kao što je fenomen baštine i baštinjenja, koncept vrednosti, čitave nauke o sećanju ili bolje rečeno pamćenju, krije u jako jednostavnim stvarima - onim koje nas neposredno okružuju, pored kojih smo rasli, koje su tokom vremena promenile funkciju ali ne izgubivši time svoju vrednost.

Razboj



Zbog toga, stara porodična kuća kaogod i antička skulptura ili srednjevekovna tvrđava, može biti izvor saznanja, dokaz prošle realnosti - bivstvovanja u nekom vremenu i prostoru, čuvar sećanja, reprezentativni dokument vremena... jednostavno rečeno - kuća „blatnjara“ može približiti heritološku problematiku i biti primer na kom će se obrazložiti suština baštinjenja.

STARINA I REPREZENTATIVNOST – ELEMENTI GENEZE HERITOLOGIJ UOČENE NA PRIMERU KUĆE „BLATNJARE“

U staroj kući „blatnjari“ koja se nalazi u selu Metovnica, nedaleko od Zaječara, opredmećen je jedan segment prošlosti, materijalizovan je trenutak u kom nisu bile dostupne mešalice za malter a ni sam materijal za spravljanje istog. Temelj od kamena, konstrukcija od drveta i blato - rečju - priroda inkorporirana u građevinu koja je sticajem okolnosti ili nečijeg zdravog razuma - nečijeg izbora, postala svedočanstvo nekog prošlog vremena - onog nakon Drugog svetskog rata. Nije teško prepoznati vrednost u nečemu što je 1945. godine sagradio pradedo Jovan i gde je živio njegov sin, a naš deda Petko. Nije ni najmanje dosadno slušati priču Petkove ćerke, Slađane, koja pažljivo briše svaku zemljanu panicu iz koje je nekad jela, a iz koje mi danas čitamo krhkost vremena koje je kuća i svaki predmet u njoj zarobio. Način gradnje ove kuće govori o načinu života koji nije tako dalek hronološki posmatrano, ali je zapravo milijama udaljen sa stanovišta savremenog posmatrača, iz perspektive moje svesti, koja tu, nekada običnu kuću, sada prepoznaje kao kariku u procesu pamćenja, kao svedočanstvo, kao dokument. Tada je bilo uobičajeno praviti

ono što bismo danas nazvali malterom gazeći nogama i motikom mešajući smesu od blata i pleve od žita. Danas to zvuči kao neka anegdota iz neke istoriografske jedinice u kojoj je opisan svakodnevni život nakon Drugog svetskog rata. Kao što rekoh, možda se vremenska distanca ne čini idealnom za razmatranje ove kuće kao heritološkog fenomena. Ali zar: činjenica da se kuće danas tako ne grade, činjenica da nam nije ni na kraj pameti čemu su služile sve te sitnice pohranjene u njoj - od posuđa, nameštaja, tkanina, pa do nekih čudesnih sprava kao što je kobilica, činjenica da u okolini nema nijedne takve kuće a da su nekad to bili jedini stambeni objekti u svim obližnjim selima, pitanja koja se javljaju pri pogledu na svaki njen kutak ...nisu dovoljni razlozi da je posmatramo kao: ličnu baštinu-obzirom da mi sve podatke saopštava žena koja je detinjstvo provela u njoj, porodičnu baštinu-obzirom da je kuća pretrajala tri generacije, možda čak i kolektivnu baštinu - jer , kao što rekoh, naša „blatnjara“ je reprezentativni primer objekata koji su u okolnim dvorištima davno porušeni i zamenjeni novim, gizdavam, „gasterbajterskim“ kućama?

U smislu približavanja teme čitaocu koji bavi heritološkim fenomenima, upoređiću naše, ovovremeno poimanje ove kuće sa odnosom koji su ljudi u doba renesanse imali sa takozvanim kabinetima čudesa. Kad sam već upotrebila reč odnos, zgodno je napraviti digresiju i naglasiti da je moja porodica sačuvavši ovu kuću i pretvarajući je u neku vrstu porodičnog muzeja zapravo odigrala ključnu ulogu u definisanju ovog zdanja kao predmet baštine. Jer, mi smo ti koji u komunikaciji s predmetima čitamo redove prošlosti i kroz tu interakciju se otelotvorila zapravo ideja baštinjenja. Biću slobodna da kažem da smo tim procesom muzealizovali običnu privatnu kuću. Kuća, sama po sebi, ne progovara, već smo mi ti koji je navode da

bez reči, kroz materiju, ispriča priču, restaurira istoriju.

Dakle, svi predmeti okupljeni u tom prostoru, stvorili su jedan poseban, interesantan, možda čak pomalo i tajnovit svet - slično predmetima u kabinetima kurioziteta. Ti raznorodni predmeti - tikva u kojoj se donosila voda, vodenični kamen, kolevka - stvaraju koherentnu sliku o vremenu u kom su ti predmeti bili korišćeni. Oni se i danas mogu koristiti ali, u trenutku kad je u njima prepoznata vrednost oni su spašeni od izrabljivanja i na taj način postaju nosioci memorije, svedočanstva, dokumenti, nosioci informacija o vremenu i ljudima kada su vršili svoju osnovnu funkciju. Njihova prostorna realnost nije promenjena ali je promenjena njihova svrha kao i uloga te prostorne realnosti: predmeti u kući su svedočanstva a sama kuća u kojoj se i dalje nalaze ne samo da je sama po sebi svedočanstvo već prerasta sopstvenu namenu i postaje muzej, postaje, slobodno ću reći, institucija. Prenesem li misao u vreme renesansih kabineta, mogla bih napraviti paralelu sa pogledima Samjuela fon Kviheberga¹ - kuća je pozorište pamćenja u kome svaki predmet ima svoju ulogu - pozorišnu jer nas animira navodeći nas da se pitamo i čudimo, i heritološku - navodeći nas da ga posmatramo kao dokument.

KUĆA KOJA JE ZAROBILA VREME

U čovekovoj biti je potreba za pamćenjem. Ipak, naše pamćenje nikad nije obuhvatno, ono je uvek selektivno. Mi biramo šta ćemo pamtiti a uvek biramo da pamtimo ono što je za nas važno i bitno. Dok god postoje ljudi, postojaće i potreba za pamćenjem. A dok god postoji potreba za pamćenjem, postojaće potreba za dokazima, za ostacima,

Levo: Sprava za
rasterivanje pčela

Desno: Košnica

Sve fotografije su iz
lične arhive



koji svedoče o vremenu, delovanju, realnosti koju želimo da iz nekog razloga upamtimo i prenesemo u neko buduće vreme.

Naša porodična kuća čuvaće se i opstaće dok god se u našoj porodici prenosi tradicija čuvanja sećanja na naše pretke. Ljudi danas žive brzo i bez osvrtnja. Posmatraju vreme kao neku pravu liniju kojoj se ne vidi ni početak ni kraj ali znaju da uvek ide na desno, uvek ide pravo, nikad se ne vraća suprotnim smerom. Mnogi moji vršnjaci ne znaju ni kako su se zvale njihove pradeke i prabake, a kamoli nešto više o načinu njihovog života.

Kada je 1970. godine u istom dvorištu sagrađena nova kuća, deda Jovan nije hteo ni da čuje o tome da se on preseli u nju, iako je imala, naravno, mnogo pogodnije životne uslove. Zašto? Po priči njegove unuke, moje majke, nije mogao da zamisli da u samoj kući postoji toalet. Za njega je to bio greh, skrnavljenje ognjišta. Uvek kada gledamo slike u toj staroj kući, u starim pohabanim ramovima, setimo se te pomalo komične ali zapravo poučne priče. Ako on nije želeo do poslednjeg trenutka svog života da napusti tu kuću, da li mi imamo prava da je porušimo? Da li ćemo rušenjem kuće srušiti našu porodičnu tradiciju? Ukoliko moja generacija sruši

tu kuću, izvesno je da možda već sledeća generacija, generacija moje dece, neće ni znati ko je bio deda Jovan. Rušenjem kuće, vreme bi pobedilo tradiciju a time bi palo u zaborav naše porodično stablo.

Ljudi često veruju samo onome što vide. Potreban im je opipljiv dokaz koji svedoči o tačnosti neke priče, koji upotpunjuje sliku o nekom vremenu, događaju. Uvek kada govorim nekome o mojoj kućici reakcija je blaga, takoreći nema je. Ali kada ugostim svoje prijatelje u selu, ravnodušnost i nezainteresovanost prerastaju u oduševljenje i radoznalost. Ta kuća potvrđuje neku priču, isto kao i muzeji. Ljudi veruju muzejima jer je u njima istina dokumentovana. Isti je slučaj i sa ovom kućom koja je zarobila vreme - ona ne dozvoljava da joj ljudi ne veruju, ona pokazuje ponosno sve što ima, kao da zna koliko je posebna.

Ta kuća je vera u sliku o prošlosti. Kroz nju je sećanje materijalizovano, aktuelizovano. Kada obezbedimo prostor nekom sećanju, to znači da ga prepoznamo kao vredno čuvanja. Savršen je iskaz Alaide Asman: „Sećanje se opire direktnom opisivanju i tera nas u slikovitost.”² Neraskidiva je veza između pamćenja i prostora a ljudi uvek žele da iznova

i iznova ožive svoje doživljaje, uspomene... Posmatrajmo stvari jednostavno. Naša osećanja uvek su reakcija na neku misao. Ne možemo da budemo srećni ili tužni ukoliko se prethodno nije javila misao koja nas takvima čini. A misao proističe iz neke vizualije koja je vezana uvek za prostor. Dakle, početna tačka je slika, ona budi misao. Misao uzrokuje neki doživljaj. Ta misao zapravo predstavlja neko sećanje, dok je pamćenje je škrinja u kojoj su stvari sačuvane neoštećene. Pamćenje je protivnik vremena. Naša „blatnjarija“ je protivnik vremena i to uspešan protivnik. Ona je hram naše porodične memorije. Svaki predmet budi pitanja i asocijacije. Svaki zid je spona sa drugim vremenom - onim u kome je živio deda Jovan, deda Petko, u kome se rodila naša majka. Kad uđemo u tu kuću mi se zapravo uključujemo u onaj suprotni smer. To je smer u kome vreme nikad ne putuje, jer vreme teži da onemogući povratak u prošlost. To putovanje u suprotnom smeru je suština čuvanja naše lične baštine. To je suština bavljenja ovom naukom. To je razlog potrebe postojanja i opstanka svake institucije, bilo neke zvanične, omeđene zakonom, ili ovako nezvanične kao što je stara kuća, čiji je cilj putovanje na relaciji prošlost-sadašnjost-budućnost.

OBNOVA STARE KUĆE – ZAŠTITNIK MEMORIJE ILI UBICA AUTENTIČNOSTI?

Nakon objašnjenja koncepta baštine, pojma vrednosti, fenomena sećanja, ostaje pitanje -kako čuvamo ono što smo nasledili? Andre Šastel je razmatrajući razvoj i budućnost muzeja pomenuo "muzej francuske arhitekture, koji je Francuska sama sebi dugovala..."³ Takva misao upućuje na činjenicu koje bismo u današnje vreme svi trebali biti svesni - da je

čuvanje baštine ono što društvo samo sebi duguje. Jasno je da se moja porodica trudi da u što boljem stanju očuva tu našu kuću - muzej. Ta kuća ima samo jednu prostoriju, a ipak, čišćenje iste traje čitav dan ponekad zato što ta krhkost stvari u njoj podrazumeva i zasluži pažnju i obazrivost pri rukovanju njima. Čini mi se da čak sa nekim strahom brišemo prašinu sa tih stvari. Jer, ako bi se slučajno razbila stara čuturica iz koje je deda posluživao rakiju, da li bi neki sličan grnčarski balončić mogao da ga zameni?⁴ Ne. Znali bismo da je lažan. Nova grnčarija ne poseduje ono najvažnije, ono što je u sebi nosila dedina čuturica - svedočanstvenost, težinu prošlosti i krhkost prošlog vremena.

To dovodi do sledećeg pitanja: da li smo oblaganjem kuće presovanom ivericom pri drugoj obnovi 2013. godine umanjili njenu vrednost?

Ljudi uvek delaju na osnovu svog predašnjeg iskustva i znanja. To je instanca na kojoj se bazira svakodnevni život ali i bilo koja nauka - uvek je neko iskustvo oslonac. Zato ne bismo smeli zamerati jedni drugima kada se desi da neko u tom svom delanju, iz najbolje namere dovede do nekog kontra proizvoda.

Kada je moj otac došao na ideju da ulepša fasadu stare kuće obloživši je presovanom ivericom verovatno nije imao na umu da će time sahraniti jedan važan sloj koji nam govori o načinu njenog zidanja. On je pri tom svom projektu svakako spasao kuću od propasti. Zadržao je prvobitnu konstrukciju, raspored prostora, trudio se da ispoštuje uspomenu koju ona nosi čak i rasporedom nameštaja. Kućica deluje nekako seoski, rustično, idilično u tom novom „drvenom“ ruhu, ali mi smeta činjenica da je otac želeći da je učini starijom i lepšom nego što jeste, zapravo pohranio tako autentičan način izgradnje. Tim postupkom, razorili smo njenu skromnost u kojoj je ležao deo njene vrednosti. Tužno je što u preteranoj

brizio vrednostima često nanese štetu istim. Taj postupak se možda čini bezazlenim, ali, to što imamo obavezu da neko svedočanstvo prenesemo iz prošlosti u budućnost, ne daje nam za shodno da preteramo u tim svojim obavezama te da damo sebi veća prava no što imamo.

Prekrivanjem slojeva, preslojavanjem nasleđa, mi sakrivamo informacije, ubijamo autentičnost u kojoj leži vrednost starina. Nazvala bih to šminkanjem prošlosti. Preterivanje je osobina koja je, čini mi se, nematerijana baština našeg naroda, pa i moje porodice - u želji da sačuvamo prošlost mi smo je sakrili pod tablom presovanog drveta. Možda se u tom pojmu preterivanja ili bolje rečeno pronalaženja mere, krije odgovor na večite diskusije o problemima zaštite nasleđa.

BUĐENJE

Svedočanstva su tu da nas uče i opominju, da komuniciraju sa nama. Ona uspevaju da nas pokrenu na razmišljanje i na aktivnost, da nas izvuku iz te ležaljke u kojoj smo se našli, da nas probude iz te udobnosti i smeste u neku prošlu realnost primoravajući

nas da ih iz zahvalnosti što su nas probudila iz tog sna, u kom nemamo pojam o prolaznosti vremena, zaštitimo.

Naša stara kuća je spoj onoga što jeste i onoga što treba da bude. Ona je svedok prolaznosti vremena, svedok nekog prošlog sistema ali istovremeno, iako možda zvuči paradoksalno, njeno vreme tek dolazi. Svako predmetnosti dimenzija vremena poklanja ono što je neopipljivo i ono što je najteže sačuvati - vrednost. Ta vrednost se zapravo može ostvariti i inkorporirati u neko buduće vreme samo upotrebom. Upotreba baštine, upotreba naše stare kuće dovodi do očuvanja vrednosti koje su u njoj pohranjene.

Poenta i svrha starinarenja jeste da iznova postavljamo pitanja ne zadovoljavajući se površnim odgovorima. Nasleđe nas podstiče da postavljamo pitanja ne obećavajući uvek pružanje odgovora na ista. Ono nas motiviše na pronalaženje odgovora o nama samima, u nama samima - u vlastitom iskustvu, sopstvenoj prošlosti, opominjući nas, ponekad, da stavimo po strani svo naše znanje i čitavu hrpu informacija kojima nas savremeni život i formalno školovanje svakodnevno zatrpava i da se oslonimo na ono što nam je u biti - zdrav razum.

¹Popadić 2014: 152.

²Asman (1999): 121.

³Chastel (1988): 709–723.

⁴Na ovakvo pitanje navela me je priča o snahi kojoj se

tresu ruke kad god nosi čaše koje je nasledila od svoje svekrve a koju pominje D. Bulatović u svom tekstu citirajući V. Mihailešku. v. Bulatović (2005):7–20

LITERATURA

Asman (1999): A. Asman, *O metaforici sećanja*, Reč: časopis za književnost i kulturu 56 (1999) 121–136

Chastel (1988): A. Chastel, *Pojam baštine*, Pogledi 18 (Split 1988) 709–723.

Bulatović (2005): D. Bulatović, *Baštinstvo ili o nezaboravljanju*, Kruševački zbornik 11 (2005) 7–20

Popadić, Milan. *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*. <https://sites.google.com/site/heritagefbg/> 23.12.2014.

THE OLD HOUSE: ENEMY OF TIME; KEEPER OF MEMORY

One of the greatest gifts that we have is ability to choose what will be remembered and preserved for future generations. A family who has preserved old family house has actually preserved its lineage from oblivion. From the ordinary family house, they made an institution - they made the museum. Every item in that house is an evidence of the past. Antiquities that we cherish are the guardians of our memories-they all together make our picture of the past. These antiquities become documents, give us information about the time when they were used. Preservation of the heritage society owes to itself. It is our obligation to our ancestors and the descendants. However, when we want to preserve something we have to keep in mind that we protect the value of the antiquities not just its material value. Once we have realized that, we'll become protectors of our own history. Heritage preservation is the only way to stop time.

marija.simonovic90@gmail.com

JOVANA LAZIĆ

studentkinja osnovnih akademskih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

U radu se iznose zapažanja o bontonu kao vidu nematerijalnog nasleđa jedne zajednice. Ponuđena je definicija bontona, on se razmatra kao neophodan činilac adekvatne komunikacije sa okolinom, usađen u kolektivnu svest jedne zajednice, tako postajući jedan od bitnih aspekata kulturnog identiteta. Kroz proučavanje njegovih univerzalnih karakteristika, zatim primera interkulturalne komunikacije i, konačno, zahteva koje treba da ispunjava nematerijalno nasleđe kako bi bilo priznato kao takvo, pokazuje se zašto bi pravila adekvatnog ponašanja mogla biti prepoznata kao nematerijalno kulturno nasleđe.

Ključne reči: bonton, nematerijalno nasleđe, kulturni identitet, kolektivna svest, intrakulturalna komunikacija, interkulturalna komunikacija

RAZMATRANJE ETIMOLOGIJE RAZLIČITIH ODREDNICA ZA „LEPO PONAŠANJE“ I DEFINISANJE POJMA BONTONA

Pojam bonton, široko poznat i upotrebljavan, pozajmljen je iz francuskog jezika i korišćen kao odrednica za skup pravila lepog ponašanja. Reč *ton* u francuskom jeziku označava ton, zvuk, ali i način života, ponašanje, stil. Izraz *le bon ton* upotrebljavan je u engleskom jeziku da označi sofisticirane manire ili vaspitanje, visoko društvo.¹ Njegovim sinonimima, uslovno posmatrano, mogu se smatrati pojmovi *etiquette* i *manners*, iako oba nose nešto uže značenje. Pojam *etiquette* možda bi bio najbliži onome što izraz bonton označava u srpskom jeziku. Određuje uobičajene norme lepog ponašanja u društvu ili među pripadnicima određene profesije ili druge grupe.² Bitno je naglasiti da, iako reč potiče iz francuskog jezika, u kome je označavala cedulju s natpisom ili oznaku, prvo je u engleskom jeziku bila povezana za učtivošću i uglađenošću, da bi tek kasnije i

Francuzi usvojili takvo jednoznačenje. Primarno vezani za novoformirane aristokratske slojeve u Engleskoj u osamnaestom veku, termini *bon ton* i *etiquette* povezani su sa određenim praksama i zajedno sa njima su postali jedan od mehanizama konstrukcije i afirmacije moći građanskog društva. Zamena ranije korišćenih termina *courtesy* i *civility* ukazuje na potpunu transformaciju utvrđenog sistema raspodele moći i stvaranje novih struktura u društvenim odnosima koje su se pojavili sa novim društvenim slojevima.³ Usvajanje novih odrednica označavalo je samo po sebi usvajanje jednog novog koncepta ponašanja i razmišljanja, novog načina odnošenja prema svetu i društvu.

Milan Vujaklija reč bonton objašnjava na sledeći način: „bonton (fr. *bon ton*) dobar ton, fino ponašanje i lep način izražavanja dobro vaspitanih i obrazovanih ljudi, otmeno

držanje.”⁴

Za potrebe ovog rada, neophodno je ostaviti po strani shvatanje o bontonu kao pojmu koji se odnosi isključivo na više slojeve društva i proširiti njegovu definiciju tako da odgovara širem shvatanju kodeksa ponašanja kao esencijalnom elementu u konstruisanju

i održavanju društvenih odnosa unutar određene zajednice. Zbog toga će se bonton ovde razmatrati kao *skup pisanih ili nepisanih pravila o socijalno prihvatljivim vidovima verbalne i neverbalne komunikacije unutar jedne zajednice u određenom trenutku.*

BONTON U KOLEKTIVNOJ SVESTI – USVAJANJE, EVOLUCIJA I PRETRAJAVANJE

Ovako definisan bonton može se shvatiti kao integralni deo kolektivne svesti jedne zajednice. Njegovo usvajanje počinje od samog dolaska na svet jednog člana, posmatranjem i imitiranjem, a kasnije drugim oblicima učenja. Tako usvojena pravila ponašanja ostaju duboko usađena u čovekovu svesti, i mogu se vrlo teško menjati. Kada je u pitanju kolektivna svest, situacija je još složenija: promena ustaljenih normi retko će poći od same zajednice, češće dolazi od pojedinca i obično nailazi na oštro protivljenje ostalih članova. Kao primere za ovu tvrdnju možemo posmatrati značajne kulturne fenomene dvadesetog veka, kao što je feminizam, ili umetnički pokret dadaizam. Ovakve promene shvatanja sebe i sveta neminovno donose često drastične promene u ponašanju pojedinaca i zajednice u celini, pa se tako srećemo, na primer, sa revolucijom u ženskom odevanju tokom prošlog veka. Odevanje jeste jedan od elemenata bontona, pa je, kao takav, i jedan od elemenata komunikacije unutar zajednice. Odećom možemo izraziti pripadnost određenoj društvenoj grupi, samim tim i njene stavove i norme. Tako je veća društvena sloboda žena u prvim godinama dvadesetog veka zahtevala veću fizičku pokretljivost, pa su do tada nošeni korseti zamenjeni lakšim, kraćim i manje striktnim, dok crne čarape postaju zamenjene onima u boji kože, tako simulirajući

izgled golih nogu.⁵ Očigledno je, dakle, da bonton zavisi od zajednice u kojoj se formira i trenutka u kom nastaje. Često se savremeno doba i savremene zajednice karakterišu kao „nekulturne“, a bonton je, čini se, pao u zaborav. Ali takva tvrdnja se može odnositi samo na bonton u onom njegovom smislu koji referira na neki stariji protokol, izgubljene prakse i zanemarena pravila ponašanja. Ukoliko ga, pak, posmatramo prema definiciji koja je izneta u ovom radu, nikako se ne može govoriti o nestanku bontona, već isključivo o njegovoj evoluciji.

Sa druge strane, o pretrajavanju bontona možemo govoriti posmatrajući prvi moderni priručnik za lepo ponašanje,⁶ „Galateo“ Đovanija dela Kaze. „Galateo“ je objavljen u Veneciji 1558. godine, kao, koliko je poznato, prvi spis svoje vrste, namenjen svakom pojedincu, sa zadatkom da poduči i objasni principe odgovarajućeg ponašanja. U njemu su oslikane humanističke ideje datog perioda, renesansni koncept obrazovanja koji nudi čoveku mogućnost da se sopstvenim trudom, uz pomoć obrazovanja, penje na društvenoj lestvici bez obzira na svoje poreklo. Dela Kaza govori o svakodnevnoj potrebi da se pokažu dobri maniri i ukazuje na greške u ponašanju koje neko „ko se smatra gospodinom“⁷ ne sme sebi dozvoliti. On svoje ponašanje treba da prilagodi onima sa kojima svakodnevno dolazi u kontakt, da se trudi da

im ugodu, uz dozu umerenosti. Dobre manire definiše kao „one koji pričaju ili barem ne vređaju ni jedno čulo, želje ili maštu onih sa kojima dolazimo u dodir“ i ispravno ukazuje da su oni „dete i proizvod vremena“.⁸ Dela Kaza vrlo detaljno objašnjava i oštro osuđuje greške u ponašanju kao što je, recimo, zevanje u prisustvu drugih, što on karakteriše kao znak dosade ili nezainteresovanosti. Lako je uočiti da ovakav stav o zevanju u društvu postoji i danas. Još neka uputstva iz „Galatea“

koja su i dalje aktuelna su, na primer, da nije pristojno trpati hranu u usta, skidati odeću u javnosti, praviti grimase, pokazivati jezik i slično. Ovakva pravila su u toj meri uobičajena i podrazumevana da stičemo utisak da su nam preneti putem genetskog nasleđivanja, da ih već poznajemo u trenutku rođenja. Činjenica da ova i druga pravila pretrajavaju vekove skoro bez promene jasno govori o dubokoj usađenosti bontona u kolektivnu svest.

BONTON KAO MANIFESTACIJA KULTURNOG IDENTITETA

Bonton, ukoliko se posmatra prema prethodno predloženoj definiciji, lako je dovesti u vezu sa pojmom kulture u onom njegovom značenju koje se odnosi na „skup prevladavajućih stavova i vidova ponašanja koji karakteriše određenu grupu ili organizaciju.“⁹ Samim tim, jasno je da, ovako shvaćen, bonton predstavlja važan činilac kulturnog identiteta jedne zajednice.

Bojan Žikić određuje kulturni identitet kao „kulturnu svest o sebi, to jest o pripadnosti nekoj ljudskoj grupi“ i dodaje da „identitet predstavlja simbolički iskaz o tome ko smo, odnosno šta smo, zbog čega smo to što kažemo da jesmo i u odnosu na šta ili na koga se određujemo tako“.¹⁰ Kulturni identitet, dakle, neraskidivo je vezan za proces komunikacije, koja je sredstvo prenošenja kulture. Komunikacija je kontinuirani proces, i nikako se ne može vezivati samo za verbalno obraćanje. Neverbalna komunikacija – odeća, gestovi, boja glasa – neposredno i jasno objavljuje kulturni identitet osobe koja komunicira. Čak i ukoliko svoju pripadnost ne izrazi verbalno, ona se takvim neverbalnim znacima identifikuje kao pripadnik određene zajednice.

Primeri problema u interkulturalnoj

komunikaciji jasno govore o značajnoj ophođenja prema bontonu date zajednice u kojoj se nalazimo. Problemi zapravo nastaju najčešće zbog pogrešnog tumačenja primljene poruke, kako ljudi imaju tendenciju da poruku tumače u ključu svoje kulture, umesto u ključu one iz koje je poruka potekla.¹¹ Primera radi, devojkama iz Evrope se često savetuje da, kada putuju u bliskoistočne zemlje, izbegavaju da se smeše nepoznatim muškarcima ili čak da uopšte uspostavljaju kontakt očima. U Evropi se to smatra za znak prijatnosti i uvažavanja, pa se tako smešimo prodavcima, konobarima u restoranima, čak i nepoznatim ljudima na ulici. U bliskoistočnim zemljama, pak, takva poruka se smatra otvorenim pozivom na flert, pa se Evropljanke mogu naći u neprijatnoj situaciji, preplavljene neželjenom pažnjom. Sa druge strane, muškarcu u takvoj situaciji neće biti jasno kasnije odbijanje, upravo zbog pogrešnog tumačenja poruke u ključu njegove, a ne njene kulture. Slično je i sa odećom: dok je u Evropi savršeno prihvatljivo otkrivati telo, na primer nositi mini suknju, na Bliskom istoku se to smatra nemoralnim. Opet, kada evropskim ulicama prošetala žena obučena u hidžab, verovatno je da će je pratiti mnogo znatiželjnih ili začuđenih pogleda.

O ovakvom izražavanju pripadnosti različitim grupama može se govoriti i u okvirima jedne kulture. Takođe, osoba može biti član više grupa u isto vreme, pa će tako jedan lekar u toku radnog vremena nositi beli mantil, dok će policajac na dužnosti biti obučen u uniformu, i tako se identifikovati kao pripadnici svoje profesije. Posle radnog vremena mogu otići na fudbalsku utakmicu u odeći sa obeležjima kluba koji podržavaju, i tako se prepoznati kao članovi iste grupe.

Verbalna komunikacija takođe je u domenu bontona, uređena pravilima adekvatnog ponašanja po meri zajednice koja ih praktikuje. Mogli bismo razmatrati mnoge primere identifikacije putem verbalne komunikacije, čak i ukoliko se pripadnost grupi ne izražava eksplicitno. Recimo, samo prema

načinu akcentovanja reči može se utvrditi da osoba dolazi iz određenog mesta, samim tim pripada određenoj zajednici. Korišćenjem izvesnog žargona, na primer, osoba može manifestovati pripadnost generacijskoj, profesionalnoj ili drugoj grupi.

Smešiti se ljudima sa kojima dolazimo u kontakt ili ne, nositi određenu odeću ili ne, govoriti na određeni način ili ne – sve to se može smestiti u okvir bontona koji praktikuje jedna zajednica. Očigledno je, dakle, da je bonton upravo ono što izražava kulturni identitet te zajednice. Ako je kulturna identifikacija proces u kojem se vrši obeležavanje sebe u odnosu na druge,¹² način na koji se ona vrši jeste upravo putem bontona, te on predstavlja način manifestacije kulturnog identiteta.

RAZMIŠLJANJA O BONTONU KAO VIDU NEMATERIJALNOG KULTURNOG NASLEĐA

Prema Konvenciji o očuvanju nematerijalnog nasleđa, nematerijalno kulturno nasleđe definisano je kao „prakse, prikazi, izrazi, znanja, veštine, kao i instrumente, predmete, artefakte i kulturne prostore koji su s njima povezani - koje zajednice, grupe i, u pojedinim slučajevima, pojedinci, prepoznaju kao deo svog kulturnog nasleđa”.¹³

Bojan Žikić iznosi ubedljive argumente u prilog tezi da se kulturni identitet treba posmatrati kao deo nematerijalne kulturne baštine.¹⁴ On podvlači da UNESCO-va definicija ne govori o tome šta je kulturni identitet, niti da je on deo kulturne baštine sam po sebi, ali da ga on tako posmatra iz sledećih razloga:

„Prvo, identitet jeste koncept, a koncepti su nematerijalni; zatim, koncepti predstavljaju kulturne kognitivne artefakte, odnosno svojstva kulture u kojoj se oblikuju;

napokon, identitet predstavlja metonimijsko označavanje drugih kulturnih sadržaja, tj. otelotvoruje predstave koje se smatraju bitnim za izražavanje kulturnog sebe u nekoj zajednici – po principu da deo predstavlja celinu.”¹⁵

U prethodnom delu rada je izneto razmatranje bontona kao načina manifestacije kulturnog identiteta. Dakle, bonton bi predstavljao ključnu stavku u prepoznavanju i afirmisanju kulturnog identiteta kao nematerijalnog nasleđa. Ako je kulturni identitet nematerijalni koncept, bonton je njegova demonstracija i, uslovno rečeno, materijalizacija putem praksi, prikaza, iskaza, što su upravo stavke nabrojane u UNESCO-voj definiciji nematerijalnog nasleđa.

Dalje, u Konvenciji o očuvanju nematerijalnog nasleđa se navodi da „ovakvo nematerijalno kulturno nasleđe, koje se prenosi s generacije na generaciju, zajednice i

grupe iznova stvaraju, u zavisnosti od njihovog okruženja, njihove interakcije sa prirodom i njihove istorije, pružajući im osećaj identiteta i kontinuiteta...“.¹⁶ O usvajanju, evoluciji i pretrajavanju bontona smo već govorili. Sigurno je da se on, i to vrlo sistematski, prenosi sa generacije na generaciju, kao i to da se iznova stvara, prilagođava vremenu i uslovima u kojima se ispoljava, i na taj način pretrajava vreme. U ovom smislu, bonton se može porediti sa drugim elementima nematerijalnog kulturnog nasleđa Republike Srbije, kao što su krsna slava ili đurđevdanska molitva.¹⁷ Očigledna razlika navedenih elemenata nematerijalnog nasleđa i bontona nalazi se u pitanju autentičnosti. Ipak, UNESCO-va konvencija ne pokreće to pitanje, ukazujući da ne postoji manje ili više izvorna nematerijalna baština.¹⁸ U vreme masovnih medija, globalizacije i razvoja svetskih

komunikacionih mreža, lako je upasti u zamku potrage za „svojim“ i „izvornim“, pa čak i doći do prave borbe u vezi sa tim kome izvesno nasleđe pripada. Slučaj Eldžinovih mermera¹⁹ je samo jedan od primera koliko komplikovana takva situacija može biti. Konkretna slučaj se odnosi na materijalno nasleđe, ali i bilo koji vid nematerijalnog nasleđa bi mogao da bude predmet jedne takve rasprave. Ljiljana Gavrilović ispravno ukazuje na opasnost od „prisvajanja“ prava na interpretaciju nematerijalnog kulturnog nasleđa od strane zajednice u kojoj je ono nastalo ili očuvano, i smatra da se treba oslanjati na UNESCO-ve ideje kulturnog kontakta kao osnova za očuvanje kulturnog diverziteta.²⁰ Bonton bi se tako mogao smatrati za zajedničko, svetsko nasleđe, koje u svojim različitim varijantama pretrajava u svakoj postojećoj zajednici.

RAZMATRANJE BONTONA U KONTEKSTU PROBLEMA OČUVANJA NEMATERIJALNOG NASLEĐA

Ukoliko bonton shvatimo kao nematerijalno kulturno nasleđe, što i jeste cilj ovog rada, neminovno je postaviti pitanje o njegovom očuvanju. Pogrešni pristupi očuvanju nematerijalnog nasleđa često dovode do situacije da je istom onemogućen dalji razvoj, jer teže da ga sačuvaju u onom obliku u kom je opstalo do danas. Tako mu pretila opasnost od materijalizacije, što negira samu suštinu koncepta nematerijalnog.²¹ Bonton se mora posmatrati kao živa baština, što dokazuju njegova evolucija i pretrajavanje. Kao što smo već utvrdili, on se menja i evoluira pod uticajima vremena u kome traje, te predstavlja odraz kako onoga što je bilo, tako i onoga što sada jeste. On je predmet interpretacije i samim tim zavisi od svojih prenosioca, odnosno zajednica u kojima nastaje i razvija se. Kao takav, on ne sme biti

„zamrzavan“ u vremenu, pa tako sve češće konstatacije da su „pravila lepog ponašanja zaboravljena“, ili da se „niko više ne ponaša po bontonu“, nanose veliku štetu shvatanju bontona kao nematerijalnog nasleđa i žive baštine. Ove konstatacije mogu biti tačne ako se u obzir uzima isključivo ono što je bilo, odnosno bonton u svom nekadašnjem obliku, gde značenje odrednice „nekadašnji“ opet zavisi od interpretacije prenosioca i ne mora biti univerzalno, koji svakako treba biti sačuvan, ali time mu se ne smeju onemogućavati dalje promene.

Ljiljana Gavrilović u jednom od svojih radova razmatra problem očuvanja nematerijalnih tradicija koje nisu u skladu sa međunarodnim pozitivnim zakonodavstvom.²² Takve tradicije su, na primer, krvna osveta ili običaj plaćanja

otkupnine za mladu, koje se ne mogu čuvati u svom izvornom obliku i ne mogu biti zaštićene zakonom kao nematerijalno kulturno nasleđe zbog košenja sa Konvencijom o ljudskim pravima Ujedinjenih nacija. Bonton se svakako ne može svrstati u ovakve vidove nasleđa, bar ne u onom smislu u kom ga u ovom radu posmatramo, ali rešenje koje Ljiljana Gavrilović nudi može biti primenjeno i na njega. Ona smatra da se takve vrste nematerijalnog nasleđa ne mogu štititi, ali da se mogu i moraju dokumentovati, tako da se umesto, na primer, krvne osvete, štiti legenda o njoj.²³ S obzirom na nemogućnost bontona, posebno u savremenom društvu, da pretrajava vreme u svom prvobitnom obliku, a sa druge strane na njegov značaj za kontinuitet

zajednice i očuvanje identiteta, bonton treba biti konstantno dokumentovan, a zatim tu dokumentaciju treba štititi kao kulturno dobro. Kako se knjige o pravilima adekvatnog ponašanja objavljuju u tom obliku od, kako smo videli, druge polovine šesnaestog veka, dokumentovanje bontona ne bi trebalo da predstavlja veliki problem. Potrebno je sistematično prikupiti i obraditi podatke tako da predstavljaju potpunu dokumentaciju razvoja ovog kulturnog sadržaja. Tako bi podaci o evoluciji i pretrajavanju bontona bili sačuvani, a on sam prezentovan kao nematerijalno kulturno nasleđe i nosilac kulturnog identiteta jedne zajednice, pri čemu mu ne bi bile onemogućene dalje promene u skladu sa vremenom u kome traje.

¹Collins Dictionary, <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bon-ton>

²Oxford Dictionary, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/etiquette>

³Arditi 1998: 3–4.

⁴Vujaklija 1980: 123.

⁵Fogg 2013: 204–205.

⁶Milosavljević 2012: 113.

⁷Milosavljević 2012: 115.

⁸Isto, 121.

⁹The American Heritage Dictionary, <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=Culture>

¹⁰Žikić 2011: 9.

¹¹Bakić-Mirić 2012: 35–36.

¹²Žikić 2011: 9.

¹³Konvencija o očuvanju nematerijalnog nasleđa,

Službeni glasnik Republike Srbije – Međunarodni ugovori 1/10 (Beograd 2010)

¹⁴Žikić 2011: 10–13.

¹⁵Isto, 12.

¹⁶Konvencija o očuvanju nematerijalnog nasleđa, Službeni glasnik Republike Srbije – Međunarodni ugovori 1/10 (Beograd 2010)

¹⁷Lista elemenata nematerijalnog kulturnog nasleđa Republike Srbije, <http://nkns.rs/2012/06/usvojena-lista-nkn/>

¹⁸Todorović 2011: 77.

¹⁹Stefanou 2013: 5819–5823

²⁰Gavrilović 2011: 230–231

²¹Živković 2011: 23.

²²Gavrilović 2011: 225–228.

²³Isto, 226.

LITERATURA

The American Heritage Dictionary, <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=Culture>

Arditi 1998: J. Ardit, *A Genealogy of Manners: Transformations of Social Relations in France and England from the Fourteenth to the Eighteenth Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1–6.

Bakić-Mirić (2012): N. Bakić-Mirić, *Osnovna pravila za razumevanje interkulturalne komunikacije*,

Interkulturalnost 3 (2012) 34–45.

Collins Dictionary, <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bon-ton>

Fogg 2013: M. Fogg (ed), *Fashion. The Whole Story*, London: Thames & Hudson, 204–205.

Gavrilović (2011): Lj. Gavrilović, *Potraga za osobenošću: Izazovi i dileme unutar koncepta očuvanja i reprezentovanja nematerijalnog*

kulturnog nasleđa, *Etnoantropološki problemi* 1 (2011) 221–234

Konvencija o očuvanju nematerijalnog nasleđa Republike Srbije, Službeni glasnik Republike Srbije – Međunarodni ugovori 1/10 (2010)

Lista elemenata nematerijalnog kulturnog nasleđa Republike Srbije, <http://nkns.rs/2012/06/usvojena-lista-nkn/>

Milosavljević (2012): A. Milosavljević, *Galateo o lepom ponašanju. Bonton Đovanija dela Kaze iz 1558. godine*, *Kultura* 137 (2012) 110–126

OxfordDictionary, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/etiquette>

Stefanou (2013): E. Stefanou, Parthenon (Elgin) Marbles: Case Study, *Encyclopedia of Global*

Archaeology, 2013, New York, 5819–5823

Todorović (2011): J. Todorović, *Razumevanje nematerijalnog kulturnog nasleđa*, *Nematerijalno kulturno nasleđe Srbije* 1 (2011) 76–79

Vujaklija 1980: M. Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, 3, Beograd, 123

Žikić (2011): B. Žikić, Kulturni identiteti kao nematerijalno kulturno nasleđe, *Zbornik radova sa naučnog skupa Kulturni identiteti u XXI veku*, 2011, Beograd, 7-25

Živković (2011): D. Živković, *Implementacija Konvencije o očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa u Republici Srbiji*, *Nematerijalno kulturno nasleđe Srbije* 1 (2011) 22-25

THE BON TON AS INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

The *bon ton*, as defined in this paper, represents a set of written or unwritten rules of socially acceptable forms of verbal and non-verbal communication within a given society at a certain moment. Following that definition, the examples of adequate behavior that are still in use can be traced back to the sixteenth century, to the first known etiquette book, “*Galateo*” by Giovanni della Casa. The continuance of given rules clearly shows that they represent a significant aspect of a cultural identity. Likewise, the examples of slow and hard changes of accepted sets of rules testify about how deeply they reach into collective consciousness. Examining the definitions of cultural identity, it can be easily tied to the *bon ton*, in a manner that *bon ton* is actually a form of manifestation of a cultural identity. This assertion can be backed up by numerous examples of misunderstandings within intercultural communication. Given the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, passed by the UNESCO General Conference held in 2003, it is certain that *bon ton* fulfills the requirements to be viewed as a form of intangible cultural heritage, considering its continuance, evolution and importance as a demonstration of a cultural identity of a society. Viewed as living heritage, the moves should be made towards safeguarding of *bon ton*, while making sure it’s not being materialized and that way prevented from further evolution.

lady.jovana.lazic@gmail.com

TITOSTALGIJA – ŽIVOT POSLE SMRTI JOSIPA BROZA U KOLEKTIVNOM PAMĆENJU:

PRODAVNICA SUVENIRA MUZEJA ISTORIJE JUGOSLAVIJE

MIRA LUKOVIĆ

studentkinja osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Rad nastoji da opiše, analizira i objasni procese nastanka kulta ličnosti u kolektivnom pamćenju određene zajednice, kao i, vezane za datu ličnost, predmete popularne kulture, u koje se nastoji ugraditi nostalgija ili „izmišljena nostalgija“, radi pospešivanja masovne trgovine. Pomenute pojave biće istražene i predložene na primeru suvenirnice Muzeja istorije Jugoslavije, gde je dostupan niz proizvoda referišućih na lik Josipa Broza kao svojevrsnog heroja. Ovim primerom, u radu će biti oslikani mehanizmi upotrebe baštine, kao užeg smisla kolektivnog pamćenja, radi ostvarenja profita, utemeljujući pritom specifičnu idealizovanu sliku o jednom čoveku, a time i o čitavom sklopu elemenata čiji je on simbol.

Ključne reči: kolektivno pamćenje, kult ličnosti, masovna kultura, industrija nostalgije, Josip Broz Tito

Juna 2009. godine u okviru kompleksa Muzeja istorije Jugoslavije otvorena je nova prodavnica suvenira. U članku „Tito i poznati u suvenirnici MIJ“ može se pročitati da su „poigravajući se retro dizajnom i “nostalgijom” mladi autori Braća Burazeri i Đorđe Marković dosledno dizajnom pomerili standard izrade muzejskih suvenira kod nas“ (Tito i poznati 2010). Danas se tu mogu kupiti: torbe, majice, pionirske kape i marama, značke, broševi, bedževi, satovi, lepeze, kišobrani, privesci, magneti, podmetači za čaše, podloge za kompjuterskog miša, šolje, krige, kutijice za vizitkarte, razglednice, poster, olovke, rokovnici, kao i tzv. „suvenirna umetnost“: figure, statuete i biste, a sve to

sa likom Josipa Broza Tita, njegovim citatom ili bar nekakvom aluzijom na pokojnog jugoslovenskog predsednika.

Istraživanja problematike odnosa jedinke i predmeta i uloge predmeta u konstruisanju društvenih odnosa, kao i individualnog i kolektivnog identiteta, rasvetlila su značaj

Moderna maska
Josipa Broza
Tita – suveniri iz
prodavnice MIJ-a



kakav „materijalna kultura“ ima za čoveka. Jasno je da predmeti predstavljaju sredstva manifestovanja, komuniciranja sopstvene društvene i kulturne pripadnosti. Šta i o kome, onda, govore predmeti iz prodavnice suvenira Muzeja istorije Jugoslavije?

Josip Broz je tokom čitavog perioda svoje vlasti predstavljao sveprisutni i sveobuhvatni element svakodnevice. Štaviše, on je predstavljao glavni simbolički centar čitave političke mitologije vezane za socijalističku Jugoslaviju i oko njega se razvio tipičan kult ličnosti. Danas se o Brozu može čuti čitav dijapazon mišljenja – od potpune deifikacije do želje da se on izbriše iz individualnog i kolektivnog pamćenja. Ipak, neosporivo je da se u savremeno doba, u privatnom i javnom životu, može govoriti o fenomenu, koji M. Velikonja naziva „titostalgija“, dakle nostalgija za Josipom Brozom Titom.¹ Reč je obnovljenom, dakako u manjem obimu, interesovanju za Broza, njegovom intenzivnom prisustvu u kulturnim, medijskim i potrošačkim diskursima, i to u jednoj novoj formi, novom kontekstu i među novim nosiocima. Nameće se pitanje, šta je uzrok ovakve pojave, tzv. „neotitoizma“, ali i

šta su njeni ciljevi i njene posledice – drugim rečima, zašto se njegovo ime „i danas prodaje, na ovaj ili onaj način“.²

Upravo navedena pitanja biće razmatrana u ovom radu. Neće, dakle, biti reči o Josipu Brozu kao istorijskoj ličnosti, već o „imaginarnom Titu“ koji se u savremeni život, pre svega, bivših jugoslovenskih republika vratio, ili se, bolje rečeno, u njemu prvi put u novom obličju našao, donoseći sa sobom niz specifičnih aluzija na određeni sistem, određeno vreme, određeni život. Rad će se, dakle, fokusirati na ono što Velikonja šaljivo naziva „Josip Broz Superstar“.³

MASOVNA KULTURA – VIŠE OD POTROŠNJE?

Počevši od objašnjenja koje se prvo nameće, moglo bi se naprosto reći – ovakvi predmeti se prodaju da bi neko na tome zaradio. Ovaj tip suvenirstva je postao neizostavan element velikog broja muzejskih ustanova i uz promenu lika na nekom od pomenutih predmeta on bi se mogao naći u suvenirnici muzeja u Moskvi, Berlinu, Njujorku ili drugoj svetskoj metropoli. Slična produkcija masovne kulture vezuje se za razne ličnosti iz prošlosti, a najpopularniji među njima mogao bi biti revolucionar Ernesto Če Gevara. Moglo bi se reći da ova omasovljena proizvodnja, u čijem rezultatu nastaju, kao po kalupu pravljeni, sasvim slični predmeti vezani za različite ličnosti i događaje, teži isključivo što većoj potrošnji i da je, sledeći jedino vlastite ekonomske interese, motivisana isključivo profitom. I zaista, ovakva masovna kultura je svakako industrijalizovana. Međutim, nju upražnjavaju ljudi čiji interesi nisu istovetni sa interesima industrije. Drugim rečima, koliko god masovna kultura predstavljala i masovnu



Poigravanje
sa istorijom –
suvenirne karte

potrošnju, ona nastavlja da pre svega bude kultura i da bi došlo do potrošnje onoga što je u ovakvoj ponudi, dati predmeti moraju se, na neki način, poklapati sa interesima potrošača. I kako se radi o kulturi, koliko god ona bila industrijalizovana, ovi predmeti nisu samo roba, a ljudi nisu samo potrošači. Predmeti, u ovom slučaju, osim funkcionalne imaju i kulturne vrednosti i njihovom prodajom se ne ostvaruje samo kruženje novca, već i kruženje značenja. Na taj način, ljudi nisu samo potrošači već i prenosioci značenja.

KULT LIČNOSTI I KOLEKTIVNO PAMĆENJE

Pomenuto je da je oko Broza formiran tzv. kult ličnosti. U vreme kada je Broz bio predsednik, ovaj kult nastao je i održavan je uz pomoć organizovane zvanične propagande. Međutim, Titov kult ličnosti koji danas postoji niti je vezan za zvanični državni diskurs niti je vezan za onakvog Broza, kakvim je predstavljan u vreme Jugoslavije. Ipak, mehanizmi su isti ili barem slični. Internet portali, muzika, obredi, manifestacije i predmeti natopljeni mitskim sadržajem pretvaraju realno istorijsko iskustvo u jednu, u mitologijskoj i mistifikatorskoj praksi ukorenjenu, predstavu o čoveku i svemu što on predstavlja. Naime, Tito je postao jasan simbol onoga što se naziva „dobra stara vremena“. Njegov kult ličnosti samo je deo celokupne mitologije o Zlatnom dobu, a Žirarde tvrdi: „U pokretljivoj zvezdanoj maglini kakvu predstavlja politička imaginacija, od svih mitoloških sazvežđa najduže i najjače svetli upravo ovo o Zlatnom dobu“.⁴ Takva mitska istorija po pravilu nije i ne može biti odraz realnih istorijskih uslova, već odražava ono što se, u iskrivljenoj slici sećanja, smatra da je bilo i što bi se volelo da je bilo.

U predmete koji imaju ulogu u osnaživanju kulta Josipa Broza spadaju i suveniri iz muzejske prodavnice. Naime, iako nastaju sa ciljem ostvarivanja profita, oni ipak ne predstavljaju samo efikasan marketinški trik jer, namenski ili ne, postaju deo „titostalgične“ kulture koja, s obzirom da ne nastaje samo industrijskim, masovnim putem, već je delimično pojedinci stvaraju i samostalno i samovoljno, nosi u sebi i dodatni, drugačiji smisao, koji se ne zasniva isključivo na kapitalističkim načelima. A naznaka načina na koji se ovi predmeti ugrađuju u „titostalgičnu“ kulturu data nam je već u pomenutom članku – radi se o „poigravanju nostalgijom“.

NOSTALGIJA KAO ALAT MASOVNE TRGOVINE

Jednu od najsvetobuhvatnijih definicija nostalgije predložio je Velikonja: „Ja definišem nostalgiju kao kompleksnu, diferenciranu i promenljivu, emotivno nabijenu, lično ili kolektivno, (ne)instrumentalizovanu priču koja na binaran način veliča romantizovana izgubljena vremena, ljude, predmete, osećanja, mirise, događaje, prostore, odnose, vrednosti, političke i druge sisteme, i istovremeno – u oštrom kontrastu prema manje vrednoj sadašnjosti – žali zbog njihovog gubitka. To je žal za nepovratnim gubitkom prošlosti, čežnja za njim, a često i utopijska želja i nastojanje da se ona vrati. Nostalgiju obeležavaju dva suprotstavljena elementa: lepe uspomene na idealizovano juče u poređenju sa inferiorizovanim danas, i gorčinu zbog toga što su ti pastoralni *tempi felici* nepovratno prošli. Nostalgичni iskazi lebde između melanholičnosti i melodramatičnosti, karakterišu ih prepoznatljivi eros i patos: dirljivi su, ulepšani, često kičasti, a pre svega

kristalno jasni: prošlost se ulepšava na račun predstave o mrskoj sadašnjosti“.⁵ Postoje dve tačke zajedničke velikom broju definicija nostalgije. Prva je naglašavanje dvojakog emotivnog naboja, koji se često označava kao „gorko-slatko osećanje“, dok drugu predstavlja naglašavanje kako se ta imaginarna bolja prošlost formira u odnosu na goru sadašnjost. Prošlost o kojoj se radi jeste imaginarna jer su nostalgичne konstrukcije uvek mitologizovane⁶ i takođe, uvek su ideološke⁷ jer prošlosti za kojom one tragaju nikada nije ni bilo drugde osim u narativu. Zbog toga se, kroz utopijsko obličje nostalgичske prošlosti, često da razumeti šta onome ko oseća nostalgiju nedostaje u sadašnjosti.

A. Asman citirajući Gintera Grasa – „Sećam se ili me seti nešto što mi se ispreči na putu, što je ostavilo svoj miris, ili što u požutelim pismima s potuljenim lozinkama čeka da ga se setim.“ – objašnjava kako osim „sećam se“- pamćenja postoji i „seti me“-pamćenje u kome se, uz pomoć spoljašnjeg nadražaja, sećanja prevode iz podsvesnog „seti mi“ u svesno „sećam se“-pamćenje. Ona naglašava kako se ono „pre obraća čulima nego razumu“.⁸ Po sličnom principu, ranije navedeni arsenal nostalgичnih sadržaja služi kao okidač za prizivanje sećanja, ali u pitanju nije, dakle, realno, na činjenicama zasnovano sećanje, već iluzija o prošlosti.

Kubiak tvrdi da ništa nije nostalgичno samo po sebi, već da je kultura zavodljiva samo sa tačke gledišta onoga ko na pravi način rekonstruiše kodove „davnog“ sveta.⁹ Međutim, moderna prodaja, koristeći se različitim sredstvima, upravo nastoji da u predmete ugradi nostalgiju, želeći da se osigura da što veći broj potencijalnih potrošača oseti nostalgiju, a zatim i želju za kupovinom datog objekta, a kako je nostalgija „gorko-slatka“ tako i ova želja za cilj ima, s jedne strane, da „ublaži gorki bol“ ali istovremeno i da ga pothrani, jer je nostalgija i slatka muka, koje ne želimo uvek da se rešimo.

Ključ uspeha nostalgije kao „lukave alatke iz trgovčevog pribora“¹⁰ možda leži u činjenici da njena ciljna grupa nisu samo oni koji su realni nosioci određenog sećanja. Naime, nostalgija može biti i, kako je Apaduraj naziva, „izmišljena nostalgija“, odnosno nostalgija može učiniti da nedostatak određenog objekta, osećanja i dr. oseti i onaj ko to nikada nije ni imao. Kako nostalgija može učiniti da se oseća gubitak koji se zapravo nikada nije pretrpeo i kako se može zasnivati na narativima iz npr. medijskog diskursa ili masovne kulture, u tom slučaju je broj potencijalnih potrošača ovakve nostalgije zapravo neograničen.

IMAGINARNI TITO

Velikonja navodi na postojanje 4 vrste podele nostalgije, od kojih je jedna podela na instrumentalne i neinstrumentalne vrste nostalgije, pri čemu se prva vrsta odnosi na nostalgije kojima se postižu neki ciljevi (komercijalni, politički, kulturni...), dok su nostalgije druge grupe lišene ove dimenzije i namenjene su samima sebi.¹¹ Predmeti iz prodavnice suvenira (ne samo one u Muzeju istorije Jugoslavije), zaodeni u nostalgичno ruho spadaju u nosioce instrumentalne nostalgije, s obzirom na svoj komercijalni cilj. A s obzirom na već pomenutu tipološku istovetnost suvenira vezanih za različite ličnosti, moglo bi se zaključiti da su ovi suvenirni zapravo nekakvi *ready-made* predmeti, koji su deo čitave industrije nostalgije. Na primer, na majici ili torbi iz muzejske prodavnice mogao bi se umesto Broza naći već pomenuti Če Gevara ili druga ličnost čije se ime pretvorilo u brend samo po sebi. Jedna od pojava u masovnoj, popularnoj kulturi jeste sposobnost da se ličnost iz sasvim drugog konteksta pretvori u sopstvenog junaka. Ove ličnosti su u industrijskom procesu reprodukovane

tolikim intenzitetom da su se pretvorile u pop-ikone, udaljavši se od prvobitnih asocijacija i poprimivši nekakva nova svojstva i značenja. Popularna kultura razlikuje se od tradicionalne, između ostalog, i po svojoj retorici. Govor poruke i pouke tradicionalne umetnosti, zamenjen je svojevrsnom sintezom različitih kodova koji, napuštajući tradicionalni sistem reprezentacije, predstavljaju ličnost kao kakvog savremenog heroja, zasnivajući se neretko na pažljivo ili nasumično izabranim izjavama i stavovima, uključujući i senzacionalne i pikantne detalje iz života date ličnosti. Autentične istorijske ličnosti transformišu se u površne savremene ikone, a ključne činjenice vezane za datu osobu, namernom ili nenamernom istorijskom ignorancijom, prenebrejavaju se i zanemaruju i s vremenom nestaju iz kolektivnog pamćenja. Tako i predmeti iz suvenirnice u sliku o Brozu unose nove elemente i „poigravajući se nostalgijom“ dovode do dekontekstualizacije, a zatim i revalorizacije njegovog lika.

Među predmetima u prodavnici Muzeja istorije Jugoslavije svakako preovlađuju predmeti na kojima je prikazan Josip Broz – u maloj muzejskoj prodavnici Tito nas posmatra sa svih strana – sa šolje, sa majice, sa kišobrana u raznim bojama, sa popularnih „eko-torbi“ i sličnih predmeta. Kako ovi predmeti, kao što je već napomenuto, vizuelno nimalo ne odudaraju od suvenira iz svetskih suvenirnica, oni predstavljaju jako dobar plen za turiste, koji su već navikli da upravo ovakve uspomene nose sa sobom iz raznih muzeja. Isto tako, oni odgovaraju na zahteve estetskih tokova današnjice, te odgovaraju i omladini, kojoj mnogo više od „skrivenih“ značenja ovih predmeta znače dizajn i nove konotacije koje ovakav dizajn sa sobom donosi, s obzirom da ta omladina ne pripada generacijama koje su se rodile, odrastale i živele u Jugoslaviji, već za nju znaju iz druge ruke. Onome, pak, ko se zaista seća Jugoslavije i Tita i želi da kupi u Muzeju suvenir više će od dizajna značiti neki drugi

smisao koji predmet sadrži. Svakako, svaka od ovih grupa predstavlja potencijalne potrošače, buduće kupce predmeta iz suvenirnice. Dok će se ova poslednja grupa zainteresovanih možda najpre odlučiti za predmete srodnije starijoj estetici – ambleme, bedževe, značke i slično, za mlađu publiku su savršeni predmeti poput podloga za kompjuterski miš, podmetača za čaše ili rokovnika „Tito i poznati“, ispunjenog fotografijama Broza i slavnih ličnosti iz čitavog sveta. Da bi se ovakav predmet svideo potencijalnom kupcu, nije neophodno niti ikakvo znanje o Titu i Jugoslaviji, niti nekakva emotivna vezanost za njih. Naime, ovakvi predmeti su, s jedne strane, korisni – imaju svoju utilitarnu funkciju, često posebno prilagođenu savremenom dobu (npr. kompjuterska oprema), a takođe su, sa druge strane, svojom estetikom bliski modernom čoveku, koji je u npr. „vorholovskom pakovanju“ već video mnoge moderne heroje, te Titova reprezentacija u tom smislu nije primer nečeg novog i nepoznatog. Kupovina je još više olakšana i osavremenjena činjenicom da je katalog ove robe dostupan na internet stranici Muzeja i da je kupovinu moguće obaviti i preko interneta tj. i bez dolaska u Muzej. Nisu, ipak, svi suveniri iz prodavnice vezani direktno za lik Josipa Broza. Tu je i mali model Zastave 750 tj. popularnog „Fiće“, vezeni amblem za motivom grba SFRJ, lepeza sa motivom partizanki, magnet u obliku Jugoslavije sa obeleženim glavnim gradovima bivših jugoslovenskih republika i slično. Šta, međutim, o instituciji čiji je deo ova prodavnica, govori činjenica da je znatno manji broj onih predmeta vezanih ne toliko za Tita, koliko za Jugoslaviju, koja je postojala i pre i posle Broza? Iako se radi o Muzeju istorije Jugoslavije, ta istorija Jugoslavije ipak i dalje ostaje u senci ličnosti njenog vođe. Ovakvo stanje moguće je primetiti ne samo u suvenirnici, već i na nivou čitave ustanove, iako se poslednjih godina planski radi na promeni ovog težišta. Iako postoji više mogućih



Podmetači za čaše
sa popularnim
Fićom

fotografije:
Mira Luković

objašnjenja za ovakvo stanje, najverovatnije deluje pomisao da se jednostavno radi o činjenici da je sam kompleks ovog muzeja, zbog svoje istorije, i dalje više vezan za samog Broza, nego za Jugoslaviju kao takvu, a javnost ga i dalje više identifikuje kao nekakvo „njegovo mesto“ (mauzolej, rođendanski poklon od grada Beograda, mesto čuvanja štafeta i drugih poklona za Broza itd.). Stoga, i pored drugačijih novih ciljeva i politike Muzeja, ljudi i danas često dolaze na ovo mesto sa ciljem da vide, pre svega, uspomene na Tita. U tom slučaju, ponuda muzejske radnje predstavljala bi, naprosto, dobar odgovor na potražnju. Kada je reč o ranije pomenutoj dekontekstualizaciji, zgodno bi bilo napomenuti da i distributeri i potrošači „titostalgije“ kulture često naglašavaju kako su njihovi motivi u potpunosti depolitizovani i

kako su razlozi za postojanje npr. analiziranih predmeta bez ikakve ideološke obojenosti. Međutim, moglo bi se zapitati: ako zaista nema traga nikakvoj političnosti, zašto je za idola i heroja izabran baš Josip Broz? Pogotovo kada se uzme u razmatranje činjenica da većina pomenutih predmeta predstavlja Tita kao komandanta u maršalskoj uniformi. Nameće se misao da se ipak ne može govoriti o potpunoj depolitizaciji, već su politički i ideološki naboj smešteni u neki drugi stratum od očekivanog.¹² Učesnici „titostalgije“ kulture ne snuju planove za ponovno uspostavljanje Jugoslavije ili bilo šta slično. Ne radi se dakle o političnosti ovih predmeta koja bi za cilj imala pretvaranje nekakvih čežnji za prošlim na mikronivou u politička delanja na makronivou. Naime, postojanje ovakvih predmeta, kakvi su predmet analize ovog rada, svakako jeste deo diskursa koji je nostalgican, što se oslikava u idealizovanoj slici Broza koju konstituišu. Međutim, nije samo on prikazan kao heroj, već je i država kojom je on vladao predstavljena kao pravedna, a vremena njegove vladavine kao lepa, srećna vremena. A kada ljudi osećaju potrebu da imaginacijom beže u „dobra stara vremena“, može se ponešto zaključiti o njihovom odnosu prema sadašnjosti. Kolektivno pamćenje dela „bivših Jugoslavena“ doživljava danas Titovu vladavinu kao najuspeliji primer pravedne vladavine, a Jugoslaviju kao najuspeliji pokušaj pravedne države, stoga ako nosioci kolektivnog pamćenja osećaju silnu potrebu za okretanjem prema ovim referencama, može se zaključiti da je ta pravednost upravo ono što im u današnjici nedostaje. Ukoliko je tako jaka želja da se, barem putem suvenirskih predmeta, na tren u svesti vrte u srećno doba, reklo bi se da ovo sadašnje doba i nije tako srećno. Ističući određene karakteristike vezane za Broza (osim pravednosti i mudrost, harizma, prihvaćenost, popularnost, stil, stav, dualitet prostonarodnost – elitarnost, misli poput „Peace is in the first place: all else must

bend to that“ i dr.) ukazuje na ono što se vidi kao nedostatak savremenih lidera. Upravo to je nivo na kome se u „titostalgiji“ ostvaruje političnost – ne u želji za konkretnom političkom aktivnošću, već u, svesnoj ili ne, ideološkoj kritici sadašnjosti.

Tako se od procesa dekontekstualizacije došlo do rekontekstualizacije, jer onaj Tito i ona Jugoslavija kakvoj se protagonisti ovog diskursa vraćaju nisu istinito sećanje na ono što je zaista bilo jer nostalgija nije, kao što je već objašnjeno, nasleđe realnog istorijskog iskustva. Ono čemu nostalgijom pribegava jeste adaptacija sećanja, mitska ličnost sa herojskom pop-maskom.

ZAKLJUČAK

Predmeti iz prodavnice suvenira Muzeja istorije Jugoslavije predstavljaju zgodan primer za proučavanje masovne kulture, političke mitologije, nostalgije. Ipak, ne bi li se sagledalo u potpunosti njihovo značenje i značaj, neophodno je da se, na koordinatnom sistemu uslova u kojima oni nastaju, zagledamo u onu tačku koja predstavlja presek svih relevantnih faktora. Šta je to što vidimo u toj tački?

Baština postjugoslovenskog društva, kao uži smisao njegovog kolektivnog pamćenja, pretakanjem u karakteristične predmete masovne kulture, iskorišćava se kao sredstvo za pospešivanje masovne potrošnje sa ciljem

ostvarivanja, isto tako masovnog, profita. Na ovom primeru jasno je kako, moglo bi se reći kao neželjeno dejstvo industrijskih procesa, nastaje nova i drugačija slika o Josipu Brozu Titu, koja napušta kapitalističke okvire i nastanjuje se u takozvanoj „titostalgičnoj“ kulturi, koja se, maštajući o boljoj sadašnjosti, čežnjivo okreće ka mitologizovanoj prošlosti. Masovna proizvodnja, dakle, ne ostvaruje samo profit, za šta prvenstveno koristi baštinu. Ona upotrebom nasleđa zapravo kreira novo nasleđe. Manipulišući kolektivnim pamćenjem ona ga obnavlja, aktualizuje i u nasleđu mu ostavlja ono što je sama proizvela, ali što njoj nije od koristi. A kako i samom kolektivnom pamćenju manipulacija nije nepoznata igračka, mogli bismo se zapitati ko tu koga „hrani“, a ko koga „iskorišćava“.

Rad „Titostalgija – život posle smrti Josipa Broza u kolektivnom pamćenju: Prodavnica suvenira Muzeja istorije Jugoslavije“ postavio je različita pitanja i težio da na njih da odgovor. U duhu reči Kloda Levi-Strosa da „naučnik nije onaj ko daje tačan odgovor, već ko postavlja pravo pitanje“, a u nadi da kraj ovog rada može predstavljati uvod u dalja istraživanja, završićemo još jednim pitanjem: nakon razumevanja nastanka i prirode baštine „imaginarnog Tita“, kao i ispitivanja mogućnosti upotrebe ovog nasleđa u savremenom društvu, nije li došao red da se upitamo šta čin baštinjenja ovakvog nasleđa, govori o nama, nosiocima kolektivnog pamćenja, čiji je „titostalgija“ jedan uži smisao?

¹Velikonja 2010: 10.

²Isto: 12.

³Isto: 26.

⁴Žirarde 2000: 112.

⁵Velikonja 2010: 31.

⁶Kubiak 2007: 16.

⁷Stewart 1993: 23.

⁸Asman 2011: 150.

⁹Kubiak 2007: 17.

¹⁰Apaduraj 2011: 122.

¹¹Velikonja 2010: 34.

¹²Isto: 171.

LITERATURA

Adorno 1991: T. Adorno, *The culture industry: selected essays on mass culture*, London: Routledge.

Apaduraj 2011: A. Apaduraj, *Kultura i globalizacija*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Asman 2011: A. Asman, *Duga senka prošlosti: Kultura sećanja i politika povesti*, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug.

Kubiak 2007: A. E. Kubiak, *Nostalgia i inne tęsknoty*, Łomża: Oficyna Wydawnicza Stopka.

Perica, Velikonja 2012: V. Perica, M. Velikonja, *Nebeska Jugoslavija: interakcija političkih mitologija i pop-kulture*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Stewart 1993: S. Stewart, *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the*

collection, Durham: Duke University Press.

Tańczuk 2011: R. Tańczuk, *Ars colligendi: kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Tito i poznati u suvenirnici MIJ, 2010. Dostupno na: <http://www.kudazavikend.com/26-Ostalo/9537-Tito%20i%20poznati%20u%20suvenirnici%20MIJ>, 2. maj 2015.

Velikonja 2010: M. Velikonja, *Titostalgija*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Žirarde 2000: R. Žirarde, *Politički mitovi i mitologije*, Zemun: Biblioteka XX vek.

TITOSTALGIA— THE AFTERLIFE OF JOSIP BROZ TITO IN THE COLLECTIVE MEMORY: MUSEUM OF YUGOSLAV HISTORY SOUVENIR STORE

The paper aims to provide description, analysis and explanation of creation of a cult of personality in the collective memory, concentrating on the objects of popular culture connected to the cult, with nostalgia or “imagined nostalgia” embedded in them. The term “imagined nostalgia” refers to the sensation of nostalgia towards things that never were, things we never had etc. The cult treated is the cult of the Yugoslav president Josip Broz Tito (in office 1953-1980). Such an embedding of nostalgia is done with the goal of accelerating the commerce, but has an effect not only on the commercial sphere. Its effects are investigated using the example of the souvenir store which forms a part of The Museum of Yugoslav History complex. The souvenirs sold in this store are examples of how heritage can be used with the purpose of maximizing the profit but also how this process creates an alternative product, other than financial gain – it establishes a specific idealized view of a person, in this case Josip Broz Tito, which also leads to an idealized view of the things he symbolizes, such as a time period, ideology, political system etc. The paper also looks into the reasons that cause people to look back at Tito’s rule as the “golden era”, in connection with the things that may be lacking in their lives nowadays.

mira_lukovic@hotmail.com

16TH CENTURY GENIUS, MATRAKÇI NASUH, ED. E. BENER, İZFORM MATBAACILIK & GIZGRUP BASIM, ISTANBUL 2015; 42 COLOR ILLUSTRATIONS, 132 PAGES, 1 POST-CARD + 1 MEMORY STAMP MATRAKÇI NASUH.

JASMINA S. ĆIRIĆ, PH. D

Institute for Art History Faculty of Philosophy

Under the auspices of the President of the Republic of Turkey, hosted by the Ethnographic Museum of Belgrade, and with the supports of the National Commission of UNESCO of Turkey, Belgrade Embassy of the Republic of Turkey, the Serbian Ministry of Culture and many other important institutions was organized the exhibition “16th Century Genius, Matrakçı Nasuh” between September, 15th and October, 15th, 2015 (Figs. 1,2).¹ For the 450th anniversary of his death, Matrakçı Nasuh is taken into account of the ‘Commemoration and Celebration Anniversaries’ of UNESCO. The exhibition which was first on display in assign territories of “Nasuh bin Karagöz bin Abdullah el Bosnavi”, the Sarajevo Vijećnica, in Bosnia Herzegovina in May 2015, the western expedition itinerary between September, 15th / October, 25th 2015 will continue in Rome, Paris, Vienne, Istanbul, Ankara, Tokyo, New York after the Belgrade Ethnographic Museum

to end in September 2016 in Budapest. The miniaturist Matrakçı Nasuh and the 30 route miniatures for the purpose of exhibition were transmitted to the boards; the poet Matrakçı Nasuh with the couplets in his works; The Calligrapher Matrakçı Nasuh on 10 excerpts of divani plate written with selected couplets. Some of his qualifications transferred to the canvas with a contemporary interpretation, painter on 1 painting, mathematician and musketeer Matrakçı Nasuh is commemorated, told and transferred with 41 works in total by 12 female artists.

All exhibited materials are explained in the bilingual exhibition catalogue which consists from three appropriately illustrated chapters: *Matrakçı Nasuh “Nasuh bin Karagöz bin Abdullah el Bosnavi”*; *Tile Art*; *Calligraphy*; *Pictorial Art*.



Left:
Fig.1. Cover of the Exhibition Catalogue

Right:
Fig.2. Exhibition in the Ethnographic Museum in Belgrade, photo: J.S.Ćirić

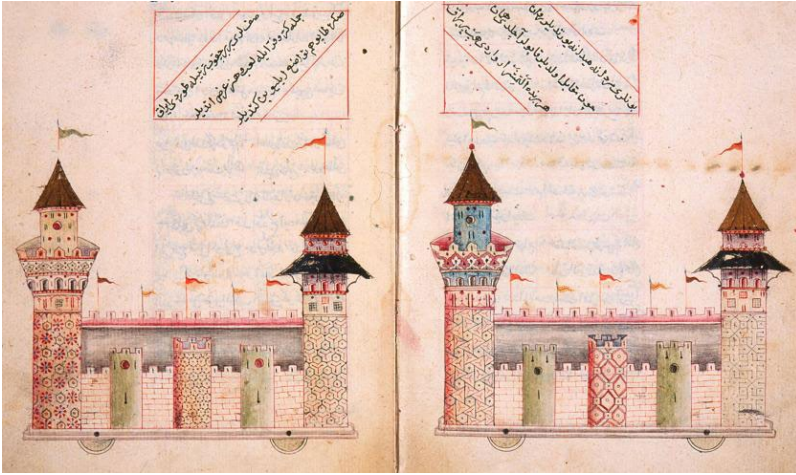
In the first chapter *Matrakçı Nasuh* “*Nasuh bin Karagöz bin Abdullah el Bosnavi*” international art and cultural advisor and curator Beste Gürsu gave introductory marks concerning Matrakçı Nasuh’s life and scope of activities. Gürsu especially stressed his origin since informations on his life are not widely known. According to his surname “Bosnavi”, it is possible to conclude that he was of Bosnian origin. Actually his full name Nasuh bin Karagöz bin Abdullah el-Visokavi el-Bosnavi implies that he was son of Abdullah from the Bosnian town Visoko known as the center of Bosnian medieval state (conquered by Ottoman Empire around 1463th). From the written sources of that time, it is known that he has been admitted to the palace at a very young age, and has undergone education at the Enderun School (Enderûn Mektebi) during the time of Bayezid II. This school was a palace school mostly for the Christian millet of the Ottoman Empire, which primarily recruited students via the blood tax (known as *devşirme*) a system of the Islamization of Christian children for serving the Ottoman government and Janissary military positions. Matrakçı Nasuh was known also as Nasuh el-Silâhî, Nasuh the Swordsman, because of his talent with weapons. In the same time he was mathematician, historian, geographer, teacher, cartographer, inventor, painter and miniaturist.

After dedicated studies on mathematics and geometry, he wrote his works *Cemâlü’l-Küttâb* and *Kemalü’l-Hisâb* and submitted them to the Ottoman sultan Selim I. He also wrote also the two books named *Mecmaü’t-Tevârih* and *Süleymannâme* which are dealing with the historical circumstances of the period between 1520–1543. He also wrote a historical piece on the Persian campaign of Suleiman I titled *Fetihname-i Karabuğdan*. In his book *Umdet-ul Hisab* Matrakçı had invented some genuine multiplication methods. One of

the significant results displayed in this book was that the lattice method had been widely used in the Enderun School nearly 50 years before it was reintroduced it to Europe.

Besides his works on mathematics and history, Matrakçı Nasuh was famous most of all because of his miniatures. He created a naturalist style which focuses on panoramic views of landscapes and cities painted with the greatest detail. Thanking to his most famous miniature, the Istanbul landscape picture, today we know almost every street and building of Konstantiniye/Istanbul. In Ottoman miniature art, this was later known as the “Matrakçı style”. The most important of his four historic volumes of miniatures is the one dealing with Suleiman I’s first Iran-Iraq campaign in 1534–35, upon which he had written his historical work *Fetihname-i Karabuğdan*. Besides illustrating the march of the Ottoman army from Istanbul to Baghdad and then Tabriz and its return via Halab and Eskisehir, Nasuh also includes all the cities met by the army along the way. The Library of Istanbul University hosts the only copy of this work. Matrakçı Nasuh does this in such a great system that when the paintings are placed side by side, one virtually obtains a film depicting the whole expedition. In addition to the artistic quality of the illustrations, he also handles and records the geographic conditions, animals, vegetation and the architectural features that change along the route.

Matrakçı Nasuh was a poet. He explained and ornamented the books he has written them not only with miniatures but also with verses. He especially emphasized the themes of the transience of this world, death and fate: “*One passes from this world, his place someday, His time, place is substituted by another. This is the truth, the universe is a route, gone is gone, and the remaining is transitory. This universe is a guest house, these people are*



people in time, do not intend to stay here long, ye!"

Nasuh has been one of the leading names in the Divani calligraphy (from *diwan*, the "secretariat" or "assembly of officials"). Calligraphers excelling in this script were members of an elite cadre within the Ottoman bureaucracy. He has two more history books that have a significant place in Ottoman historiography: "History of the conquest of Şikloş, Üstürgon and Üstol-Belgrad" and "History of Sultan Bayezid". Both works have been written and illustrated by Matrakçı Nasuh personally. The striking beauty of these pages shows how he handled with the paysages and swooping curves and loops of the letters in black ink. Correlations of his images and texts entrance the eye of the beholder to the extent that the content of the buildings and people who are represented around it resemble on depicted reality with numerous nuances. Matrakçı Nasuh worked on the engineering aspects of weapon production, demonstrating his talent as a technical builder of machines when he constructed two moving fortresses made of paper for a celebration to mark the circumcision of Mustafa, Mehmed and Selim, the sons of Sultan Süleyman the Magnificent in Sultanahmed Atmeydani on 21st June 1529 (Fig. 3). According to his description, each fortress had five towers and

four gates. The walls were decorated, guns and muskets were mounted on the walls and each fortress contained sixty armed men. The fortresses advanced towards each other from different sides of the arena when the first gate was opened, soldiers with swords came out, followed by soldiers with maces from the second, armored soldiers

with lances and white caps from the third and finally archers from the fourth gate. Matrakçı Nasuh was an important figure in the field of descriptive geography. His first noteworthy book *Bayân-i Manâzil-i Safar Iraqayn* (Explanation of encamping places of two expeditions of Iraq) was in Turkish. His miniatures showing the roads connecting Istanbul, Tabriz and Baghdad are like maps.

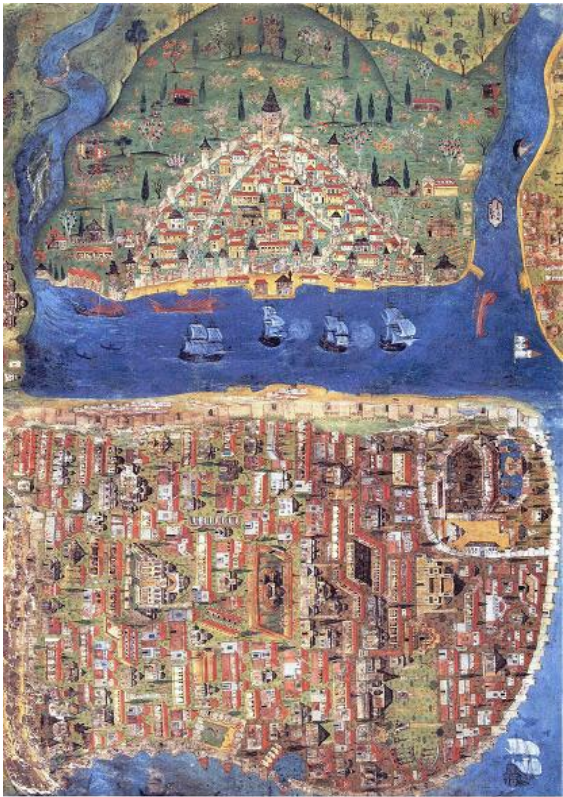


Fig.3. The paper fortresses of Matrakçı depicted in his book *Tuhfat al-Ghuzat*, Süleymaniye Library, Esad Efendi, MS 2206, photo: exhibition catalogue *The 16th Century Genius, Matrakçı Nasuh*, ed. E. Bener, İzform Matbaacılık & Gizgrup Basım, İstanbul 2015, 79.

Fig.4. City of Istanbul and Develi illumination from Matrakçı's *Bayân-i Menâzil-i Sefer-i 'Irakeyn*, photo: exhibition catalogue *The 16th Century Genius, Matrakçı Nasuh*, ed. E. Bener, İzform Matbaacılık & Gizgrup Basım, İstanbul 2015, 45.

His history of the 1534-36 campaign to Iran and Iraq includes a double folio depicting Istanbul with all the contemporary structures of the city shown in remarkable detail (Fig.4). The Golden Horn runs vertically in the centre, separating the Galata section with its famous tower (on the left) from the city proper (on the right), which includes such major structures as the Topkapi Palace, Hagia Sophia, At Meydani (Hippodrome), Grand Bazaar, Old Palace, and the complex (*kulliyya*) of Mehmed II. A major document for the study of Istanbul in the 1530's, the illustration is an example of the topographic genre of painting initiated by Nasuh that continued for centuries.

In the second chapter *Tile Art*, Beste Gürsu curator of the exhibition and write of the exhibition catalogue inform us about the technique of tile producing. She explained that the origin of the word "tile" implies to the meaning that the object made of tile belongs to China. Precisely said, it originates from the admiration of the 15th century Chinese porcelains by the Ottoman Palace. The first specimens of the art of tile applied by the Turks, as Gürsu explained, dates back to the Uighurs from the 8th and 9th centuries, but the Seljuks have brought tile to Anatolia in the 13th century. Upon the conquest of Istanbul in the 15th century, the art of tile has started to yield its spectacular specimens. During the 16th century, the splendid development of Sinan the Architect's works (as is the case in all fields of art) plays a major role in the rejuvenation and the incredible enrichment of the art of tile. Sinan has ordered the China tiles, which he would use to decorate the masterpieces he would build, to the Ehl-i Hiref Organization within the Topkapı Palace structure. The designs were prepared at the Topkapı Palace Painters Section as led by the Chief Painter, and sent to İznik in order to be applied on the tile. The fantastic masterpieces applied by the tile masters were brought to Karamürsel on

mules, then transported to İstanbul by boats and reached their places where they would survive for centuries.

Following middle 17th century, a rapid regression has started in the art of tile. The disturbances within the Ottoman State and the economic problems were slowly reflected onto the workshops in İznik that was working on orders received from the Palace. The İznik workshops were completely closed in the 18th century. The design patterns of the Classical Period tile do not only bear symbolic values, but also reflect floral and zoomorphic ornaments. Since the quartz used in the tile has the feature of absorbing electromagnetic waves, it a positive influence on people and eliminates negative energy in areas where tile is used. In the classical period patterns, while the Turkish world of art searched for beauty within simplicity on one hand, it has wanted to reach the Creator from the created on the other hand. The artist has remained faithful to the dimensions and basic lines of nature in the patterns and has eliminated the details. The fact that the artist remained faithful to the principles, while forming his work from his point of view, arises from the feelings of commitment, decorum and admiration to the Creator. Thus, the artist has not copied his work, but has also added his own interpretation to it. Tile, the most popular art of the Ottoman, still retains its place as one of the most special and unique heritages that have survived to the present.

In the third chapter entitled *Calligraphy* it is explained the meaning of the Turkish word and the nature of this 'illumination' technique. As the curator of the exhibition stressed, in the art of calligraphy, scripts are not written arbitrarily, each type of script has its unique characteristics, and rules. Various types of script are distinguished by features such as the sizes of the letters

being large or small, their forms, spaces, joining certain letters with each other or not, using certain punctuation marks or not. The fastest development of Islamic calligraphy has been experienced in the Ottoman calligraphy school. Especially starting with the period of Mehmet the Conqueror, schools have developed in the art of calligraphy and developments have been experienced almost every century. Ottoman artists have tested various styles in the art of calligraphy. One of these is piling. This is the expression used for arranging or piling the letters of a word or the syllables and words of a sentence as adjacent to or on top of each other. Nevertheless,

no author after Matrakçı Nasuh seems to have produced a manuscript whose entire illustration program is devoted to depicting the Ottoman Empire in terms of city views.

Matrakçı Nasuh left intercontinental marks in the overall history of the 16th century. Maybe that is the reason why he was widely known and compared with Leonardo da Vinci. Exhibition in the Ethnographic Museum in Belgrade and exhibition catalogue dedicated to him for sure explain and convey this multifacetous and ingenious personality of the 16th century on the most honorable way.

¹About the opening of the exhibition see the article published on the web page of Turkish Cooperation and Coordination Agency(TIKA):

http://www.tika.gov.tr/tr/haber/sirbistan_da_16_yuzyil_dahisi_matrakci_nasuh_sergisi-19395

jciric@f.bg.ac.rs

EGON ŠILE, PREPUŠTANJE SEBE I SAMOPOTVRĐIVANJE

KATARINA KOSTANDINOVIĆ

studentkinja osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Tekst se bavi stalnom postavkom radova Egona Šilea u muzeju Leopold u Beču, u Muzejskom kvartu. Cilj teksta je da prikaže život umetnika i njegovo delo kao neodvojivo kroz izložbu njegovih radova, što je i cilj same postavke.

Ključne reči: Beč, Egon Šile, muzej Leopold, dr Rudolf Leopold, Muzejski kvart, stalna postavka.

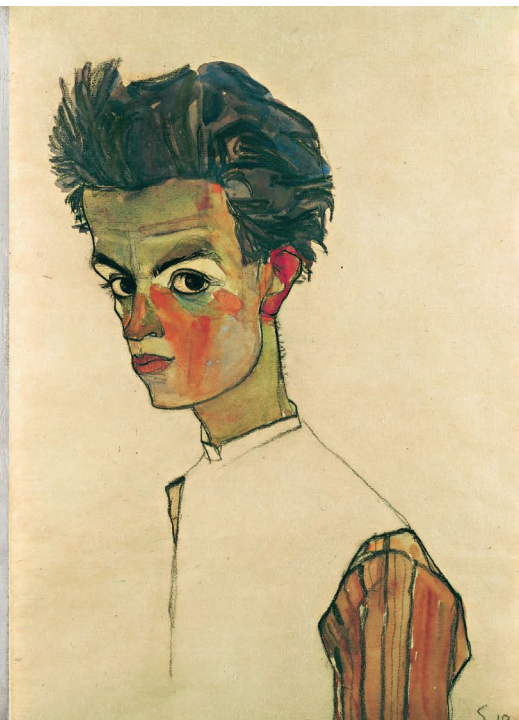
Levo: Egon Šile,
*Autoportret sa
kineskim voćem,*
Leopold muzej, Beč,
1912, Inv. br. 454

Desno: Egon Šile,
*Autoportret u
prugastoj košulji,*
Leopold muzej, Beč,
1910, Inv. br. 1458

Za kolekciju Leopold muzeja u Beču bilo je potrebno više od pet decenija da se oformi. Godine 2001. za nju je pronađeno i stalno mesto. Zajedno sa Republikom Austrijom i Nacionalnom bankom Austrije, kolekcionar dr Rudolf Leopold (*Rudolph Leopold*, 1925-2010) je otvorio zgradu muzeja u Muzejskom kvartu u centru Beča. Kolekcija obuhvata dela austrijske umetnosti prve polovine 20. veka, uključujući najvažnije crteže i slike Egona Šilea i Gustava Klimta. Pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka Šileovo delo

bilo je zanemareno od strane kolekcionara i zvaničnih institucija u Austriji.¹ Dr Leopold nije podlegao onovremenoj kritici i Šileova dela je uglavnom kupovao na aukcijama, te je zahvaljujući svom subjektivnom estetskom sudu sastavio kolekciju bez koje se austrijska umetnost prve polovine 20. veka ne može sagledati.

Pored reprezentativnih dela bečke moderne, među kojima su i dela Oskara Kokoške (*Oskar Kokoschka*), Riharda Gerstla





(Richard Gerstl) i mnogih drugih umetnika, stalna postavka Leopold muzeja uključuje i predmete primenjene umetnosti nastale u Bečkoj radionici (*Wiener Werkstätte*), a koje su dizajnirali umetnici poput Ota Vagnera (*Otto Wagner*), Adolfa Losa (*Adolf Loos*), Jozefa Hofmana (*Josef Hoffmann*) i drugih. Leopoldova kolekcija se danas sastoji od preko pet hiljada predmeta i obuhvata, pored moderne austrijske umetnosti, i evropsku umetnost 19. veka, afričku, azijsku i prekookeansku umetnost. Sa četrdeset i jednom slikom, sto osamdeset osam crteža i pratećim beleškama, Leopold muzej predstavlja najveću kolekciju radova Egon Šilea u svetu.²

Nova postavka kolekcije Leopold muzeja, "Egon Šile, Prepuštanje sebe i samopotvrđivanje" (*Egon Schiele, Selbsthingabe und Selbstbehauptung*) zauzima drugi sprat muzeja, a u okviru nje je Šileov opus predstavljen u nekoliko prostorija sa hronološkom tabelom koja prati najbitnije događaje u umetnikovom životu. Hronološka tabela počinje 1906. godinom i prati sve faze umetnikovog razvoja, tzv. poglavlja, zajedno sa biografskim činjenicama koje su predstavljene pismima, beleškama, pesmama i fotografijama. Postavka je podeljena u nekoliko prostorija tako da izložena umetnička

dela korespondiraju sa određenim fazama Šileovog života. Prvo poglavlje u njegovom stvaralaštvu odnosi se na odlazak u Beč, upis na Akademiju lepih umetnosti (1906), te upoznavanje sa modernim tokovima evropskog slikarstva, odnosno sa umetnicima okupljenim oko secesije sa Gustavom Klimtom na čelu grupe. Drugo poglavlje vezano je za Šileovo poznanstvo sa Vali Nojcil (*Wally Neuzil*) 1911. i njihovu vezu koja je trajala do 1915. Treće poglavlje određeno je brakom sa Edit

Gore: izložba,
fotografija:
Katarina
Kostandinović

Dole: Egon Šile,
Kardinal i opatica
(Milovanje),
Leopold muzej, Beč,
1912, Inv. br. 455



Harms (*Edith Harms*) koji je trajao od 1915. godine do umetnikove smrti 1918. godine.

Rođen u Tulnu (*Tulln*) 12. 6. 1890. nedaleko od Beča, Šile je već u ranom detinjstvu pokazao sklonost ka umetnosti. Smatra se da su odnos sa ocem, očeva bolest i smrt, značajno uticali na Šileov umetnički razvoj. Nedugo po očevoj smrti, šesnaestogodišnji Šile odlazi u Beč gde upisuje Akademiju lepih umetnosti 1906.³ Veruje se da je na Akademiji Šile usavršio svoje crtačke sposobnosti, no pravac u kojem će se njegovo slikarstvo razvijati nije odredila ova institucija, već umetnički pokret koji se razvija devedesetih godina 19. veka u Beču - secesija, pre svega, Gustav Klimt koji snažno utiče na stvaralaštvo mladog Šilea. Saradnja dvojice umetnika na izložbi je predstavljena crtežima koji beleže Šileovu ranu fazu. Naime, Klimt je ohrabrivao i podržavao rad mladog umetnika čiju je individualnost odmah spoznao, te je često slikao zajedno sa Šileom u ateljeu. Presudan uticaj koji je izvršio na mladog umetnika jasno se ogleda u Šileovim ranim radovima u kojima se prepoznaje secesijska ornamentalnost i *klimtowska* linearnost, kao gracioznost i suptilnost u pristupu formi.

Šileovi autoportreti, u okviru postavke raspoređeni po navedenim

poglavljima njegovog života, istovremeno se mogu sagledati kao proces istrajne umetnikove introspekcije, koja ponekad prelazi u opsednutost sopstvenim likom. U autoportretu *Sedeći muški akt* iz 1910. očigledna je izvesna transformacija u Šileovom slikarskom postupku - on postavlja muško telo u prazninu i negira pozadinu slike, čime inicira prekretnicu ka zreloj fazi, koju karakteriše deformacija u prikazivanju anatomije i istraživanje psiholoških potencijala akta. Akt je za njega predstavljao najradikalniju formu kroz koju je ispitivao vlastitu ličnost, pre svega teme vezane sa različita emotivna stanja i ispitivanje seksualnosti.

Sledeća faza Šileovog razvoja na izložbi je predstavljena kroz vezu i život sa Vali Nojcil, koja je značajno odredila dalji tok njegovog slikarstva. *Valin portret* iz 1912. predstavlja pandan njegovom tzv. *Autoportretu sa kineskim voćem*, te se zajedno mogu posmatrati kao neka vrsta ljubavnog diptiha. Šile je kadrirao svoje lice, u poluprofilu, sa radoznalim pogledom, sa druge strane, prikazao je Vali iz iste perspektive kao i sebe, gledajući u polje iza posmatrača. Slike su pozicionirane naspram hronološke tabele na kojoj su fotografije para iz istog perioda. Serije pejzaža i urbanog okruženja nastale tokom boravka Šilea i Vali u Krumlovu (*Böhmisch*

Levo: Egon Šile, *Crnokosa devojka sa podignutom suknjom*, Leopold muzej, Beč, 1911, Inv. br. 2307.

Levo sredina: Egon Šile, *Edit Harms u prugastoj haljini*, Leopold muzej, Beč, 1915, Inv. br. 4147

Desno sredina: Egon Šile, *Majka i kćerka*, Leopold muzej, Beč, 1913, Inv. br. 1436

Desno: Egon Šile, *Moa*, Leopold muzej, Beč, 1911, Inv. br. 2310



Krumau), u današnjoj Češkoj, takođe su predstavljene u okviru ovog izložbenog poglavlja. Predstave prirode su u tretmanu forme i kolorističkih odnosa bliske kubističkom metodu i predstavljaju alegorije u koje je Šile utkao svoja osećanja i opažanja. Najveći broj aktova iz ove faze nastao je u Nojlengbahu (Neulengbach) blizu Beča, gde je Šile otvorio studio i atelje koji je postao epicentar okupljanja mladih ljudi i adolescenata koji su mu pozirali. Aktovi koje je počeo da slika ispituju identitet tela i seksualnosti. Modeli su najčešće prikazani krhko i nezainteresovano, sa izraženom muskulaturom naspram prazne pozadine, često kod posmatrača ostavljajući utisak intimne ogoljenosti. Aprila 1912. Šile je uhapšen pod optužbom podvođenja maloletnica, zbog crteža aktova koji su pronađeni u njegovom ateljeu. Konzervativne društvene norme nisu imale razumevanja za Šileov veoma slobodan pristup u istraživanju akta. U zatvoru je proveo 24 dana, stvarajući skice okruženja i zatvorske ćelije, kao i autoportrete od kojih su neki i izloženi u

okviru postavke. Po izlasku iz zatvora stvorio je kompoziciju *Kardinal i opatica*, sa podnaslovom *Milovanje*, koja neodoljivo podseća na Klimtov *Poljubac*, doduše u drugačijem ornatu. Ovo delo predstavlja Šileov odgovor na moralizatorske norme koje su ga poslale u zatvor. Sve što je u Klimtovoju slici (nastaloj pet godina pre Šileove) predstavljeno pozitivno, na Šileovoj predstavlja totalni opozit - zlatna pozadina ovde je zamenjena crnom, umesto ljubavnog zagrljaja predstavljen je anksiozan, pomalo agresivan zagrljaj.

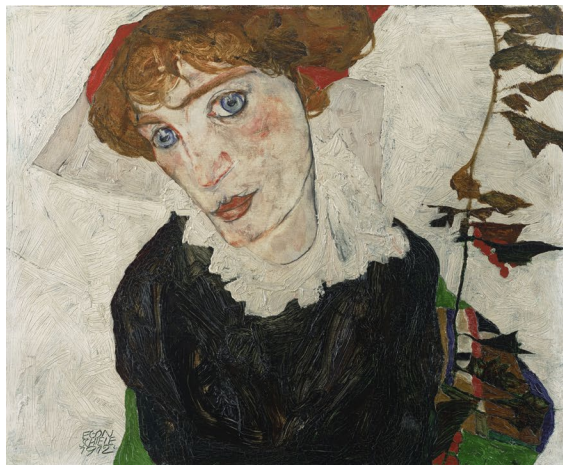
Poslednja faza Šileovog opusa počinje 1915. godine nakon upoznavanja Edit Harms, u koju se zaljubljuje i koju odlučuje da zaprosi, uprkos svojoj vezi sa Vali. Na izložbi je predstavljen portret *Edit u prugastoj haljini* (1915), gde se zapaža promena u emocijama i u ikonografiji žene, koja je sada svedena i prikazana bez naglašene seksualnosti i anksioznosti. Šile je nakratko bio mobilisan i poslat u Prag gde je stvarao crteže vojnika i autoportrete. Po povratku iz Praga u Beč opaža

Levo: Egon Šile,
Mrtav grad III,
Leopold muzej, Beč,
1911, Inv. br. 460

Desno: Egon Šile,
Zimsko drveće,
Leopold muzej, Beč,
1912, Inv. br. 442



Egon Šile, *Portret Vali Nojcil*, Leopold muzej, Beč, 1912, Inv. br. 453



Egon Šile, *Sedeći muški akt (autoportret)*, Leopold muzej, Beč, 1910, Inv. br. 465



se njegova umetnička zrelost koja prevazilazi adolescentsko ispitivanje sopstvenog lika. On sada ima potpunu kontrolu nad svojim

talentom. U ovom periodu Šile izvodi izuzetne portrete, po kojima će postati poznat, kao i autoportrete i aktove sa izvesnom dozom zrelosti. Portret *Edit u prugastoj haljini* nalazi se u prostoriji koja je posvećena njegovim poslednjim delima. Poster 49. izložbe secesije na kojoj je Šile izložio svoja dela nalazi se u postavci i označava 1918. godinu koja predstavlja njegov vrhunac, ali i kraj. Epidemija Španskog gripa stigla je i u Beč, te tako 28. oktobra, Edit umire od posledica gripa, a samo tri dana nakon njene smrti preminuo je i Šile u dvadesetosmoj godini života.

Nova prezentacija stalne postavke radova Egona Šilea predstavlja umetnikov stvaralački opus kroz determinante iz privatnog života koje su nesumnjivo ostavile traga na njegovo slikarstvo. Ova postavka predstavlja posetiocima Šilea kao ekspresionistu po svom izrazu, što se očitava u njegovim aktovima i autoportretima. Neizostavno je bilo staviti akcenat na umetnikovu ličnost koja je delu dala glavni karakter - izrazita posvećenost i introspekcija, te ispitivanje burnog unutarnjeg života kroz medij slike je ono po čemu se Šileova dela prepoznaju. Dokumentacija Leopold muzeja, zajedno sa pratećim beleškama, fotografijama i pismima samog umetnika, omogućila je posetiocu uvid u umetnikov život i stvaralaštvo na pregledan i sveobuhvatan način.

¹Interesovanje za provokativna dela moderne i savremene umetnosti u kulturnoj politici Austrije ne seže daleko u prošlost. Početak 20. veka je glavni fokus kolekcije muzeja, ali on beleži i bitne istorijske događaje u Austriji, poput pada monarhije, međuratnog perioda obeleženog Prvom republikom, aneksije nacističke Nemačke i perioda oporavka od 1945. do 1955. godine. Austrijska posleratna kulturna politika bila je uglavnom okrenuta visokoj umetnosti, modernizacija društva i državne reforme započete su sedamdesetih godina 20. veka, pod rukovodstvom socijaldemokrate Bruna Krajskog, tadašnjeg kancelara Austrije. Posledica ovakve politike bila je "kulturni bum" do koga je došlo osamdesetih godina. Sve do danas, kulturna politika

Austrije ostala je okrenuta savremenim delima, često provokativne prirode, na svim poljima vizuelne umetnosti, ne bi li se oslobodila epiteta uskogrode zemlje. Danas je kulturna politika Austrije fokusirana na promociju novih i mladih umetnika, pre svega na polju savremene umetnosti i filma. Više o kulturnoj politici Austrije Council of Europe/ERICarts: "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe", 15th ed. 2014. na <http://www.culturalpolicies.net> ISSN: 2222-7334.

²O muzeju Leopold, stalnoj postavci i ostatku kolekcije na zvaničnoj stranici muzeja <http://www.leopoldmuseum.org/en/leopoldcollection/leopoldmuseum>

³Više o Šileu u monografiji: Whitford 1993.

Whitford 1993: F. Whitford, *Egon Schiele*, London: Thames and Hudson.

Blackshaw 2007: G. Blackshaw, The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture, *Oxford Art Journal*, Vol. 30, No. 3, Oxford University Press, 379-401.

Heller 1997: R. Heller, Recent Scholarship on Vienna's "Golden Age", Gustav Klimt and Egon Schiele, *The Art Bulletin*, Vol. 59, No. 1, College Art Association, University of Pittsburgh, 111-118.

Council of Europe/ERICarts: "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe", 15th edition 2014. na www.culturalpolicies.net ISSN: 2222-7334, pristupljeno 20.10.2015.

Leopold Museum, The Leopold Collection, dostupno na: <http://www.leopoldmuseum.org/en/leopoldcollection/leopoldmuseum>, pristupljeno 13.10.2015.

EGON SCHIELE, SELF-ABANDONMENT AND SELF-ASSERTION

Permanent exhibition of art by Egon Schiele in Leopold Museum in MuseumsQuartier, Vienna, represents the largest collection of Schiele's work in the world. The collector, doctor Rudolph Leopold (1925-2010) was collecting the works of Austrian art of the first half of 20th century. Behind the representative work of Viennese Modern Art, the permanent exhibition also includes the works of applied art of Vienna's Workshops (Wiener Werkstätte). The collection of doctor Rudolph Leopold today is compiled of over five thousand items and also includes European art of the 19th century, African, Asian art, etc.

In the new exhibition of the collection of Leopold Museum, "Egon Schiele, Self-Abandonment And Self-Assertion" (Egon Schiele, Selbsthingabe und Selbstbehauptung), Schiele's opus is represented in a way that follows several important events in his life. The phases of Schiele's development as an artist are explained through several of his capital works. From klimtesque-early phase, to the act phase through the act phase which is marked by deformity in anatomy representation and exploring the psychological potential of the act, with the final phase being the one in which Schiele showed the maturity of his work. His self-portraits are arranged according to the above mentioned phases of his development. At the same time, they could be seen as the process of persistent introspection of the artist, which sometimes exceeds to the obsession of one's own character. Current presentation of the permanent exhibition of Egon Schiele's work represents his creative opus through determinants of his private life which undoubtedly left a trace in his work. Emphasising the artist's personality which gave his work the main character, explicit dedication and introspection, and furthermore, examining tumultuary inner life through the image medium, which Schiele was recognizable for, was inevitable. The documentation of Leopold Museum, along with the accompanying notes, photographs, and letters of the artist himself, enabled a visitor an insight into the artist's life and creative work in an articulate and extensive manner.

AFIRMACIJA KULTURE SLOBODNOG MIŠLJENJA I STVARALAŠTVA: KARLOVAČKI DANI SLOBODNE MISLI

MA ANDREA RATKOVIĆ

studentkinja doktorskih studija
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Odsek za filozofiju

Plakat:
Miomir Milić

U Sremskim Karlovcima je u periodu od 5. do 7. juna 2015. godine održan međunarodni interdisciplinarni

studentski skup pod nazivom *Karlovački dani slobodne misli*. Skup je organizovao *Centar za afirmaciju slobodne misli*, udruženje mladih koje se bavi koncipiranjem i realizacijom projekata koji u svom fokusu imaju afirmaciju kulture slobodnog mišljenja i stvaralaštva. Skup za svoju ciljnu grupu ima studente i studentkinje svih nivoa studija iz zemlje i inostranstva, te im pruža priliku da predstave rezultate svoga rada kako stručnoj tako i široj javnosti, kao i da u okviru konstruktivne radne atmosfere razmene svoja znanja razvijajući pri tome kulturu naučnog diskursa. *Karlovački dani slobodne misli* usmereni su i ka afirmaciji interdisciplinarnе i interkulturalne komunikacije koja svoje uporište ima u valjanoj argumentaciji, ali i ka iznalaženju novih ili pak nadogradnji već postojećih naučnih, kulturnih i umetničkih strategija radi dekonstrukcije različitih formi pseudo mišljenja.

U okviru skupa su realizovani sledeći sadržaji: 1) studentski kongres na temu *Socijalne (de)konstrukcije identiteta*, 2) studentska izložba *Identiteti Vojvodine*, 3) festival kratkih TV formi *Medijske (re)interpretacije identiteta* i 4) ciklus pozvanih predavanja eminentnih stručnjaka iz zemlje i regiona. Na skupu su učestvovali studenti i studentkinje osnovnih, master i doktorskih studija novosadskog, beogradskog, kragujevačkog, niškog, zagrebačkog i londonskog univerziteta i to sa sledećih studijskih grupa: filozofija, istorija umetnosti, književnost i srpski jezik,





filologija, germanistika, anglistika, etnologija i antropologija, psihoterapija, sociologija i informacijske i komunikacijske znanosti, filozofija i komparativna književnost itd.

Na svečanom otvaranju *Karlovačkih dana slobodne misli* učesnike i učesnice skupa pozdravili su organizatori i potpredsednik Opštine Sremski Karlovci, a zatim je usledilo prvo pozvano predavanje prof. Lina Veljaka sa Filozofskog fakulteta u Zagrebu na temu *Zašto je svaka prava misao slobodna?*. Pored prof. Veljaka predavanja su održali i dr sc. Enis Zebić (Radio Slobodna Evropa, Hrvatska) na temu *Zašto (ne)odustati od parlamentarne demokratije?* i prof. Slobodan Sadžakov (Pedagoški fakultet u Somboru) na temu *Egoizam i altruizam u kontekstu formiranja modernih identiteta*.

Studentski kongres je bio okosnica ovoga skupa i u okviru njega su predstavljeni referati studenata i studenkinja pretežno društvenih i humanističkih nauka. U okviru izloženih referata sprovedena su prvenstveno teorijska promišljanja socijalnih tendencija konstruisanja i dekonstruisanja višedimenzionalnog fenomena identiteta, kao i pojava/problema koji se s njim u vezi javljaju. Takođe, u određenom broju referata bile su zastupljene i empirijske analize usmerene

ka razjašnjenju dilema koje se javljaju usled različitih socio-kulturnih (zlo)upotreba ovog fenomena. Referati su po svom karakteru bili uglavnom interdisciplinarni, s tim da su i oni koji su bili postavljeni izrazito specijalistički otvorili prostor za interdisciplinarnan i pluridisciplinarnan pristup. S tim u vezi je potrebno istaći i da su referati bili kvalitetno koncipirani, sa jasno postavljenim tezama i dosledno sprovedenim argumentacijama, a uz pozivanje na, s obzirom na obrađivanu problematiku, relevantne izvore. Učesnici i učesnice kongresa su nakon svakog izlaganja pokretali produktivne diskusije i time pokazali visok nivo kompetentnosti, profesionalnosti i iznad svega, spremnosti da pruže svoj doprinos što potpunijem sagledavanju, a time i što boljem razumevanju fenomena identiteta.

U okviru izložbe na temu *Identiteti Vojvodine* koja je bila postavljena prvog dana skupa u pešačkoj zoni Sremskih Karlovaca prikazane su fotografije Filipa Rađenovića, studenta četvrte godine grafičkog dizajna na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Predstavljen fotografski opus ovog mladog i perspektivnog umetnika može se interpretirati kao osvrt na identitete vojvođanskog socio-kulturnog konteksta koji se smatraju alternativnim, odnosno koji se u svom

Levo: prof Veljak

Desno: učesnici
Kongresa



Levo: Kongres

Desno: Izložba

fotografije:
Miomir Milić



vizuelnom izražavanju razlikuju od ustaljenog prikaza vojvođanskog identiteta. Izložba se sastojala iz osam diptiha, gde je svaki diptih bio sačinjen iz portreta i anti-portreta koji su u međusobnoj komunikaciji otkrivali određenu ličnost na takav način da nadopunjuju jedan drugog, ne ostavljajući pri tome portretisane kao linearne i jednostrane.

Drugog dana održan je festival kratkih TV formi *Medijske (re)interpretacije identiteta* putem kojeg su organizatori skupa nastojali da doprinesu proširivanju spektra mogućih perspektiva promišljanja fenomena identiteta, te pojava i/ili problema koji ga prate, a s obzirom na kontekstualne okvire unutar kojih se manifestuju. U sklopu festivala prikazani su angažovani radovi Samire Ulejlje (Samire Oulaillah), francuskinje marokanskog porekla koja trenutno živi, radi i studira u Velikoj Britaniji, a koja je u poslednjih deset godina samostalno putovala širom sveta kako bi zabeležila ljudske životne priče putem angažovane fotografije i dokumentarnih filmova. Objedinjeni pod nazivom *The Spirits of the World* prikazani su sledeći filmovi kratke forme: 1) *The Spirits of the Peruvian Amazon*, 2) *Meeting the People of Mali*, 3) *On the Roads of Ecuador*, 4) *The Voices of Ukraine* i

5) *Forever Palestine*. Učesnici i učesnice skupa, kao i predstavnici/e šire javnosti mogli su da pogledaju i izabran opus fotografija Samire Ulejlje pod nazivom *Womenhood*, a koje su nastale tokom snimanja navedenih filmova. Treći dan skupa bio je rezervisan za otvorenu diskusiju u okviru koje su učesnici i učesnice skupa imali priliku da u manje formalnom okruženju otvore debatu o predstavljanim referatima, ali i o ostalim sadržajima skupa, kao i da ukažu na potencijalne moduse za zasnivanje pozitivnog okruženja unutar kojeg bi se raznoliko bogatstvo socio-kulturnih identiteta moglo negovati i uvažavati.

Na zatvaranju *Karlovačkih dana slobodne misli* organizatori su, između ostalog, naznačili da je tema narednog skupa već definisana i da glasi *Percepcije drugog kao drugačijeg*, kao i da će poziv za učešće biti objavljen do kraja 2015. godine na internet prezentaciji Centra za afirmaciju slobodne misli www.cezasm.wix.com, te da svi zainteresovani za učešće mogu da im se obrate putem mejla afirmacijamisli@gmail.com.

andrearatkovic08@gmail.com

Klub saradnika Narodnog muzeja je tokom oktobra 2015. godine organizovao seminar pod nazivom *Sa Muzejem na ti*. Posle prvog seminara održanog u maju iste godine, tokom oktobarskog šestodnevnog seminara, članovi Kluba saradnika Narodnog muzeja imali su priliku da se bliže upoznaju sa radom i načinima funkcionisanja Muzeja. Najvećim delom seminar je održavan u prostorijama Muzeja Vuka i Dositeja i Galerije fresaka, sa izuzetkom kratke posete Narodnom muzeju i prostorijama Odeljenja za konzervaciju i restauraciju gde je konzervator Nenad Nikitović svim učesnicima seminara objašnjavao kako se izvodi konzervacija drvenih podloga i materijala. Pored toga, na seminaru su članovi Kluba saradnika Narodnog muzeja imali priliku da razgovaraju i sa Nikolom Kilibardom, kustosom preventivne zaštite, kao i da posete konzervatorsko-restauratorske radionice u okviru Galerije fresaka, gde su na konkretnim primerima svoj rad prikazali konzervator Aleksandar Cvjetinović i Mina Jović, docent Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu. Njihova izlaganja, mogućnost posete prostorijama u kojima rade, kao i brojni primeri konzervatorsko-restauratorske prakse na artefaktima na kojima trenutno rade bili su jako korisni studentima istorije umetnosti koji su učestvovali u seminaru. U okviru seminara organizovan je i razgovor sa kustostima Narodnog muzeja, Jelenom Dergenc, koja je kustos Zbirke strane umetnosti i Jovanom Mitrovićem, koji je kustos Zbirke bronzanog doba. Bilo je zanimljivo čuti njihova iskustva

u samom radu sa zbirkom, koliko predmeta jedna zbirka sadrži, koliko kustosa i zbirki postoji u Narodnom muzeju, koji su zadaci kustosa i sl. Istorijat i delatnost Narodnog muzeja predstavio je Miodrag Tomić, kustos Odeljenja za srednji vek. Takođe, održana su i predavanja o tome kako osmisliti jednu radionicu, kako treba upravljati vremenom, kako se odnositi prema publici i određenim ciljnim grupama kada je reč o stručnim vođenjima kroz jednu izložbu, o čemu je govorila Marina Pejović iz Odeljenja za edukaciju i rad sa publikom Narodnog muzeja. Predavanje o javnom nastupu i gestikulaciji održala je Lidija Mirkov, saradnica u nastavi na Fakultetu političkih nauka, posle koga su svi učesnici imali zadatak da naprave kratko vođenje kroz Galeriju fresaka kako bi nakon vođenja dobili savete, sugestije i komentare

Razgovor sa
konzervatorom
preventivne zaštite,
Nikolom Kilibardom

fotodokumentacija
Narodnog muzeja



o sopstvenom javnom nastupu. Predavanje o kulturnoj baštini dr Milana Popadića, naučnog saradnika na Seminaru za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu ispitalo je sam pojam *baština*, razliku između baštine i nasleđa, uz iščitavanje dnevnih novina i analizu tekstova u kojima je pisano o prošlosti i prisustvu prošlosti u sadašnjosti. O interpretaciji kulturnog nasleđa govorila je dr Katarina Živanović, koordinator za međunarodnu saradnju i projekte Muzeja istorije Jugoslavije. Pored objašnjenja i razjašnjenja termina *interpretacija* kulturnog nasleđa, navedeni su i posebni primeri u kojima je interpretacija određenog kulturnog nasleđa bila uspešna ili ne. Na seminaru se, pored svega navedenog, moglo saznati i o marketingu i PR-u u kulturi, o čemu su govorili Miloš Nešović, menadžer marketinga i komunikacija u British Council-u i Lidija Ham Milovanović, PR Narodnog muzeja.

Seminar *Sa Muzejem na ti* okupio je više od dvadeset članova Kluba saradnika Narodnog muzeja koji se bave različitim disciplinama. Pored studenata istorije umetnosti i arheologije, učesnici su bili i studenti istorije, italijanskog i španskog jezika. Nakon odslušanih predavanja, napravljena je lista predloga za budući rad Kluba saradnika Narodnog muzeja. Očekuje se da će se ovakvi seminari u organizaciji Kluba saradnika Narodnog muzeja organizovati jednom

godišnje, dok se sledeći najavljuje za proleće 2016. godine. Na ovaj način kreiran program seminara omogućava studentima istorije umetnosti, ali i kolegama iz drugih bliskih naučnih disciplina da se detaljnije upoznaju sa radom muzeja uopšte, ali i radom Narodnog muzeja koji se u ovom trenutku nalazi u posebnoj situaciji. Iako predmet seminara nije bilo predstavljanje, preispitivanje i promišljanje o sadašnjem položaju Narodnog muzeja, na osnovu realizovanih predavanja i razgovora bilo je moguće i o tome stvoriti nove zaključke. *Sa Muzejem na ti* može biti korisno iskustvo svima koji žele da saznaju više o muzeju kao instituciji, kustoskim praksama, konzervatorskim i restauratorskim radovima, baštini i kulturnom nasleđu, kao i o marketingu i menadžmentu u kulturi. Jednom studentu istorije umetnosti sasvim sigurno može proširiti saznanja iz svih navedenih oblasti i razjasniti određene nedoumice, objasniti određene termine i njihova značenja, i pokazati na konkretnim primerima kako se određeni poslovi koje muzej zahteva zapravo rade. Ukoliko se i zamišljen plan predloga za budući rad Kluba saradnika Narodnog muzeja u narednom periodu realizuje, i u nadi da stalna postavka Narodnog muzeja neće biti još dugo zatvorena za javnost, *Sa Muzejem na ti* i brojne druge aktivnosti doprinele bi saznanjima i praksi istoričara umetnosti u velikoj meri.

knezevic.ana93@gmail.com

Muzej savremene umetnosti, jedna od retkih namenski projektovanih muzejskih građevina na našim prostorima, otvoren pre tačno 50 godina kako bi prikupljao, čuvao, izučavao i prezentovao dela srpske i jugoslovenske umetnosti dvadesetog veka,¹ a zatvoren pre osam godina zbog rekonstrukcije, adaptacije i dogradnje,² svoj pedeseti rođendan 20. oktobra 2015. godine „proslavio“ je svečanim (ne)otvaranjem izložbenih prostora i stalne postavke za posetioce. Svečano (ne)otvaranje Muzeja imalo je formu simulacije šablonskog otvaranja muzeja, galerija ili izložbi na kojima se podrazumeva govor stručnjaka, autora izložbe, umetnika ili kustosa. Neuobičajeno za jedan takav šablon je što se (ne)otvaranje MSU dešavalo ispred same zgrade čiji ulaz nosi natpis *Muzej je zatvoren zbog rekonstrukcije* (Museum is closed due to reconstruction), kao i ugašeni digitalni sat. U prisustvu policajaca-čuvara i u pratnji zvukova budilnika, tom prilikom pred brojnom publikom govorili su istoričarka umetnosti dr Irina Subotić, predsednik Upravnog odbora Asocijacije Nezavisna kulturna scena Srbije Radomir Lazović, umetnici Slobodan Stošić i Jelena Mijić. Budući da su budilnici doneti i uključeni kako bi svojom simbolikom označili nezadovoljstvo što je po otkucavanju monumentalnog digitalnog sata Muzej i dalje zatvoren, na kraju je o ulaz u Muzej okačen i transparent na kome piše *Odbrojavanje do otvaranja*. Brojna publika prisutna na (ne)otvaranju MSU bila je pozvana i obaveštena putem Facebook-a od strane Nezavisne kulturne scene Srbije. U okviru poziva na

društvenoj mreži potencijalni posetioci raspravljali su i o tome zašto bi se pojavili na tom skupu – da bi izrazili protest, ponovo otvorili Muzej ili pak diskutovali o njegovoj sudbini. Ipak, i pored toga, u publici je bilo ljudi koji su skupu prisustvovali ili ga napustili jer su na osnovu poziva shvatili da će svečanog otvaranja stvarno biti, što je samo još jedan u nizu dokaza o neinformisanosti javnosti o kulturnim dešavanjima na našim prostorima, koja svoju najdalju granicu pokazuje neznanjem da MSU u Beogradu uopšte postoji. (Ne)izložbi *Šta se dogodilo sa Muzejom savremene umetnosti?* koja je realizovana 2012. godine, sada se u istoriju muzejskih aktivnosti, takođe upisuje i ovogodišnje svečano (ne)otvaranje. Kao što je to činila (ne)izložba pre tri godine, i (ne)otvaranje je aktivnost koja teži da izrazi nezadovoljstvo zbog trenutnog stanja u kome se nalazi MSU, ali i druge kulturne institucije.

Pola veka ranije, povodom svečanog otvaranja Muzeja savremene umetnosti, Aleksa Čelebonović pisao je:

Živimo u epohi slike i oblika, u doba kada je potrebno pružati saopštenja na sažet i jasan način. Niko nema više vremena da obilazi različite manje zbrike rasute po gradu i po zemlji, da bi sakupio elemente za pregled jugoslovenske umetnosti. Putem dve osnovne ustanove, Narodnog muzeja, čije se ponovno otvaranje uskoro očekuje, i Muzeja savremene umetnosti, biće moguće uspostaviti stalan stvaralački kontakt naše škole i naše publike

uopšte, sa suštinom misli, znanja i osećanja koje pruža jedino umetnost. Konstatujemo da je to najveća realizacija na polju kulture od oslobođenja do danas.³

Čini se da bi se Čelebonovićeve reči velikim delom i danas skladno uklopile u priču o muzejima i kulturi kod nas. Na (ne)otvaranju Muzeja savremene umetnosti, Irina Subotić oglasila se, preko ne baš funkcionalnog megafona, sledećim rečima:

„Vi i vaša deca morate da se borite za kulturu, za više umetnosti i za muzeje. Borite se svim građanskim sredstvima, glasnošću, vašim radovima, jer ovaj muzej je bio ponos naše zemlje tačno pre pedeset godina, kada je otvaran. Bio je mesto na kome su se okupile elite sveta, najveći direktori i kustosi muzeja, kritičari i umetnici, i taj muzej je živio izvanredno sve dok nisu došla ova vremena koja mi sada živimo. Borite se za sve nas, najstarije generacije istoričara umetnosti.“⁴

Dok Čelebonović konstatuje i predviđa određeni uspeh Muzeja savremene umetnosti (uz napomenu da se i tada, kao i sada, očekuje ponovno otvaranje Narodnog muzeja!), Irina Subotić govori u prošlom vremenu o MSU uz savete i sugestije kako da se njegov rad i položaj koji je imao u prošlosti revitalizuju.

Miodrag B. Protić, kritikujući situaciju u kojoj su se nalazile savremena umetnost, istorija umetnosti i kultura bez postojanja MSU, smatra da „bez posebnog muzeja za ovu posebno složeno umetničku naučnu oblast, bez potpunih i sređenih zbirki – našu savremenu umetnost kao celinu stvarno nije bilo moguće upoznati. Bez njega je svako o njoj mogao da zaključuje samo na osnovu svojih ograničenih iskustava, dolazeći u iskušenje

da i subjektivnu proizvoljnost proglasi objektivnim merilom, a delimično poznavanje – njenom opštom slikom. Opšta njena slika živela je, međutim, samo u svesti malobrojnih poznavalaca i stručnjaka – pa i tamo kolebljivo, nejasno, kao fenomenološko rasulo ili apstraktna celina naknadno objedinjenih konkretnih delova i detalja. Te okolnosti omogućavale su relativizam ne u višem filozofskom smislu, koji u ovoj oblasti može da nastupi posle a ne pre potpunog saznanja, već u smislu vulgarnom – kao apriorno potcenjivanje i precenjivanje, zaboravljanje i izostavljanje, gubljenje srazmere između osnovnog i sporednog. Omogućile su dakle inverziju – kritičku i teorijsku shematizaciju estetskog: iskustva pre nego što je samo estetsko iskustvo i stečeno: proučavanje pre utvrđivanja njegovog predmeta a time i



Otvaranje MSU 20. oktobra 1965.
(Fotodokumentacija MSUB/MoCAB) i Svečano (ne) otvaranje MSU 20. oktobra 2015.
(fotografija autorke teksta)

njegovu zamenu – propratnim činjenicama. Odvojeni od panoramske celine najboljih dela, mnogi zaključci morali su biti nepotpuni i pogrešni. Što je još gore, oni su se u takvoj situaciji mogli pobijati samo spekulativno, rečima, a ne stvarnim dokazima, delima. Reči su bile stalno prisutne, dela stalno odsutna – razvejana, izgubljena, razjedinjena.”⁵

Danas, kada je MSU zatvoren za javnost više od osam godina, i kada se već sreću ljudi koji povremeno žive u Beogradu, ili kroz grad samo prolaze, a koji za postojanje MSU nisu ni čuli, možemo postaviti pitanje da li uopšte postoji mogućnost potencijalne spoznaje naše savremene umetnosti kao celine. Takođe se dovodi u pitanje i mogućnost da se opšta slika savremene umetnosti kod nas kreira u svesti mladih poznavalaca i stručnjaka; čini se da je to samo delimično moguće, i to u svesti starijih generacija istoričara umetnosti, poznavalaca i stručnjaka. Protićevo zapažanje da su reči bile stalno prisutne, a dela stalno odsutna može važiti i za vreme u kome mi živimo, s tim što su današnje reči više upućene kritici trenutnog stanja u kome se kultura i umetnost nalaze, i borbi za promenu, nego samim delima. Dela su i dalje „razvejana i razjedinjena“ po raznim mestima, izložbenim prostorima, prilagođena drugim uslovima, pomerena ka virtuelnim svetovima i sl., dok ljudi i dalje „nemaju više vremena da obilaze različite manje zbirke rasute po gradu.“ Na ovaj način obeležena pedesetogodišnjica otvaranja MSU pokazuje da postoje ljudi koji stvarno otvaranje ovog muzeja smatraju neophodnim i korisnim, kako za najstarije, tako i za mlađe generacije stručnjaka i poznavalaca koji tek dolaze.

U okviru (ne)izložbe *Šta se dogodilo sa Muzejom savremene umetnosti?* 2012. godine, beogradski umetnik Siniša Ilić izradio je prostornu instalaciju pod nazivom *Scena* koja se sastoji od stolica i fotelja koje su ranije bile u sali za projekcije i predavanja MSU.



Njihov nesmislen raspored i sučeljavanje fotelja i stolica sugerišu, po rečima kustosa MSU Dejana Sretenovića, disfunkcionalno gledalište, tj. govore o publici i tome da je suština funkcionisanja jednog muzeja publika, a da u muzeju koji ne radi, publike nema. Moglo bi se reći da njegov rad vizuelizuje već navedene Protićeve reči o posledicama koje je donosilo nepostojanje MSU; nalazimo se na disfunkcionalnom gledalištu i kada je reč o samoj zgradi MSU, njegovoj stalnoj postavci i osnovnom radu, ali i kada je reč o posmatranju, proučavanju, shvatanju i stvaranju celovite, sveobuhvatne i jasne slike jugoslovenske i savremene umetnosti na našim prostorima.

Takva *scena* i dalje je postavljena pred nama – sve dok se ne ostvare osnovne funkcije muzeja, kako MSU, tako i Narodnog muzeja, a to je njihova publika i njena mogućnost da *uđe* u muzej, oni se mogu smatrati zatvorenim. Ipak, mora se imati na umu specifičnost te *scene* – ona nije tu za puko posmatranje, već je tu da zahteva reakciju, pokret i interakciju publike. Upravo zato što se nalazimo u disfunkcionalnom gledalištu na umetnost, svečano (ne)otvaranje, kao i druge aktivnosti vezane za MSU, pozivaju i upozoravaju na neophodnost reakcije i interakcije publike.

Siniša Ilić, *Scena*,
prostorna
instalacija, MSU
2012. godine;

fotografija: Saša
Reljić

¹Попадић 2009: 159.

²<http://www.msub.org.rs/saopstenje-za-javnost-povodom-pedesete-godisnjice-muzeja-savremene-umetnosti>, preuzeto: 21.10.2015. godine.

³Čelebonović Aleksa, „Umetnost kao suština misli, znanja i osećanja“, Borba, 22. oktobar 1965., <http://www.supervizuelna.com/umetnost-kao-sustina-misli-znanja-i-osecanja-aleksa-celebonovic-1965/>, preuzeto: 22. 10. 2015. godine.

⁴Citat preuzet sa snimka na kome govori dr Irina Subotić, <https://www.facebook.com/seecult/videos/1233125436713112/>, preuzeto: 22.10. 2015. godine.

⁵Protić B. Miodrag, Muzej savremene umetnosti, Beograd: MSU, 1965, 4-7, <http://www.supervizuelna.com/miodrag-b-protic-muzej-savremene-umetnosti-u-beogradu-razlozi-i-ciljevi/>, preuzeto: 22. 10. 2015. godine.

LITERATURA

Čelebonović Aleksa, „Umetnost kao suština misli, znanja i osećanja“, Borba, 22. oktobar 1965., <http://www.supervizuelna.com/umetnost-kao-sustina-misli-znanja-i-osecanja-aleksa-celebonovic-1965/>, preuzeto: 22. 10. 2015. godine.

Попадић (2009): М. Попадић, „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду“, Наслеђе 10 (Београд 2009) 159.

Protić B. Miodrag, Muzej savremene umetnosti, Beograd: MSU, 4-7, <http://www.supervizuelna.com/miodrag-b-protic-muzej-savremene-umetnosti-u-beogradu-razlozi-i-ciljevi/>, preuzeto: 22. 10. 2015. godine.

Subotić Irina, Snimak govora prilikom skupa isped MSU 20. oktobra 2015. godine, <https://www.facebook.com/seecult/videos/1233125436713112/>, preuzeto: 22.10. 2015. godine.

<http://www.msub.org.rs/saopstenje-za-javnost-povodom-pedesete-godisnjice-muzeja-savremene-umetnosti>, preuzeto: 21.10.2015. godine.

knezevic.ana93@gmail.com

NOVI POGLED NA NOVI BEOGRAD

NATALIJA STOKANOVIĆ

studentkinja osnovnih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti

Sa ciljem da se moderna novobeogradska arhitektura približi široj javnosti i da se ukaže na problematiku tretiranja novijeg graditeljskog nasleđa, 31. oktobra 2015. godine održano je stručno vođenje *Novi pogled na Novi Beograd*, u organizaciji Grupe arhitekata i Docomomo Srbija. Ove godine vođenje je organizovano kao završna aktivnost projekta *Lifting the Curtain/Podižući zavesu. Centralnoevropske arhitektonske mreže*, izložbe koju je publika imala priliku da poseti od 12. maja do 12. juna u Muzeju istorije Jugoslavije, u Beogradu.

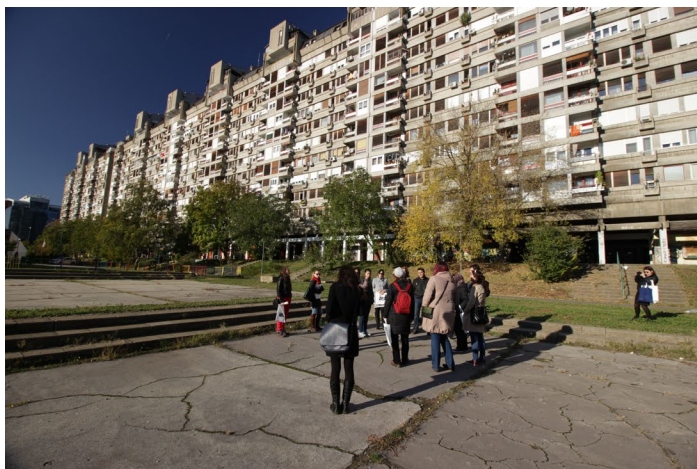
Dr ist. um. Vladana Putnik,

predstavница organizacije Docomomo Srbija, najpre je uputila zainteresovane u istoriju i izgled nezavršenog Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije. Reprezentativna građevina, zamisao arhitekta Vjenceslava Rihtera, trebalo je da bude podignuta tokom šezdesetih godina dvadesetog veka u delu priobalja i ušća Save u Dunav. Zajedno sa Muzejem savremene umetnosti, formirao bi sedište novih muzeja. Od te lokacije kasnije se odustalo. Stojeći na šibljem skrivenim temeljima, prisutnima je skrenuta pažnja na stvarnu poziciju nedovršene građevine između nekadašnjeg Saveznog izvršnog veća (danas Palata Srbija) i Centralnog komiteta

Levo: Na temeljima
Muzeja revolucije
naroda i narodnosti
Jugoslavije

Desno:
Svetlarnik Bloka 23





Levo: Unutar Bloka 23

Desno: TC „Stari Merkator“



Saveza komunista Jugoslavije (današnjeg Poslovnog centra „Ušće“). Političke okolnosti dovele su do toga da jedan kulturni objekat bude stavljen u funkciju veličanja ideologije aktuelne vlasti. Međutim, iako je trebalo da Muzej bude otvoren 1981. godine, na četrdesetogodišnjicu socijalističke revolucije, prioriteti su promenjeni i smatralo se da se nema dovoljno finansijskih sredstava za završetak radova. Učesnici šetnje razvili su diskusiju o besmislenosti čina tadašnje vlasti i primetili da u poslednje vreme postoje pokušaji pojedinaca da se skrene pažnja na postojanje temelja ovog zdanja, na potrebu njegovog korišćenja ili eventualne prenamene, ali i na interesantnu lokaciju za reprezentativne objekte. Kulturna politika se i dalje nije promenila - temelji Muzeja jugoslovenske revolucije stoje zapušteni, baš kao i Muzej savremene umetnosti.

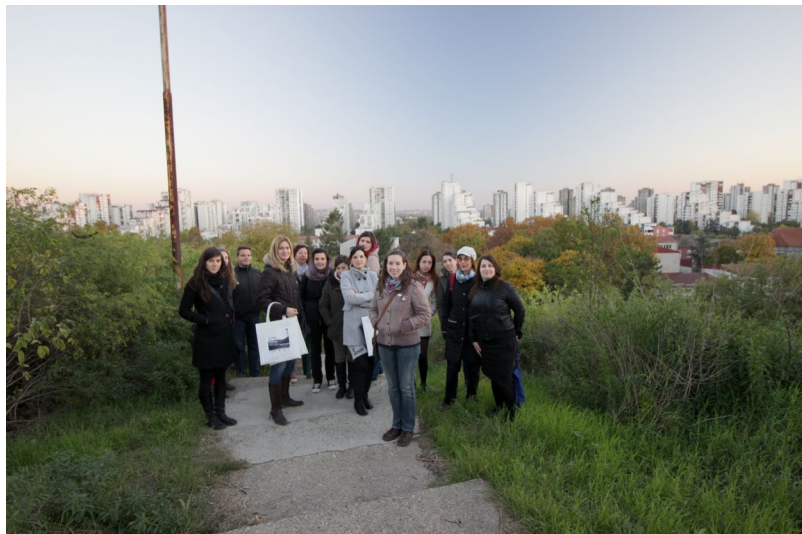
Zatim je usledio obilazak Bloka 23, mesne zajednice „Fontana“ i tržnog centra „Stari Merkator“, kao i nekadašnjeg hotela „Putnik“ (danas hotel „Tulip Inn“) i bioskopa „Jugoslavija“ (danas Malo pozorište „Duško Radović“). Organizatori šetnje izabrali su građevine koje jasno ukazuju na razvoj složenijeg identiteta Novog Beograda od šezdesestih godina, ne više samo kao „velike spavaonice“.

Namenjen za smeštaj porodica vojnih lica, Blok 23 značajnija je arhitektonska kompozicija blokovskih struktura. Formiran je smenom visokih kula, dve lamele i meandra. Između traktova zgrada otvaraju se prostrani svetlarnici. Iako pripadaju brutalizmu, na građevinama se uočava promena estetskog stava i traktovi više nisu jednostavne geometrijske forme, već su obogaćeni upotrebom plastičnih elemenata na fasadi. Ističu se konstruktivni elementi i detalji od natur betona, tako da fasade postaju dinamičnije. Takođe, ovaj blok najavljuje početak komfornijeg stanovanja. U stambenim jedinicama veliki prostor zauzimaju kuhinja i trpezarija, a središte bloka obogaćeno je dodatnim sadržajem, školom i obdaništem. Isto je i kod „Fontane“ arhitekta Uroša Martinovića, namenjene za smeštanje samoposluge, bioskopa i restorana, kako bi lokalnim stanovnicima bio omogućen lakši i ispunjeniji život. Osnova građevine prati trougaoni oblik parcele, međutim, arhitekta se u višim etažama poigrava razuđenošću građevine i uvođenjem novih formi heksagona, kao i u središtu građevine, u kojem je smeštena fontana.

Profesorka Putnik iskoristila je priliku da na primerima tržnog centra „Stari Merkator“, hotela „Putnik“ i bioskopa „Jugoslavija“, ukaže na primere negativnog

tretiranja nasleđa moderne arhitekture. Armirani beton, glavno građevinsko i izražajno sredstvo pri gradnji ovih objekata, tretirani su po želji privatnih posednika. Zbog toga je ideja arhitekta hotela „Putnik“, Mihaila Mitrovića, sada neprepoznatljiva, jer je fasada obložena mermernim pločama i dozidan je stakleni aneks. Rekonstrukcija fasade bioskopa „Jugoslavija“ dala je imitaciju betona sivom bojom, dok je TC „Stari Merkator“ dvadesetak godina po izgradnji takođe dobio staklenu fasadu. Drveće koje je posađeno unutar žardinjera svetlarnika posećeno je, dok je broj zakupaca lokala mali, tako da je tržišni centar gotovo prazan i zgrada je zapuštena.

Poslednji deo šetnje osmišljen je da sumira priču o izgradnji Novog Beograda. *Jedra koja vuku u novi život* ideja je vizuelno uobličena belim kaskadnim zgradama od 61. do 64. bloka. Posmatrajući ih sa vrha Bežanijskog stepeništa, koje se uzdiže u blizini crkve Svetog Đorđa, iznad Vojvođanske ulice, učesnicima šetnje jasno su predočena stremljenja arhitekata koji su gradili Novi Beograd i njihove želje da daju svoj najbolji doprinos. Otuda šarolikost i originalnost oblikovnih i funkcionalnih rešenja u arhitektonskim projektima.



Veliki problem je istaknut, ali i postignut dobar učinak ovom aktivnošću. Trud organizatora da se prijatnim izletom i promo materijalima (poput torbi, postera, razglednica i bedževa, koji su svakome od učesnika dodeljeni) podigne svest šire javnosti o značaju i neadekvatnom očuvanju ideja i ostvarenja arhitekata modernista u njihovom neposrednom okruženju, dobar je korak ka potrebnim promenama. Jer nije samo loša kulturna politika problem koji koči, već i gubitak i ne podsticanje želje da se reaguje na očuvanje zajednice u kojoj kao pojedinci živimo i svakodnevno se krećemo. Svaki angažman ovakve vrste je potreban i dobrodošao.

Vidikovac sa
Bežanijskog
stepeništa

fotografije:
Ivan Vukdragović

caravaggio221@hotmail.com

Razgovor sa arhitektom Natalijom Paunić o Galeriji Kolektiv, novom izložbenom prostoru u Karađorđevoj ulici broj 53. Prostor galerije se trenutno koristi i kao arhitektonski studio, i kao izlagački prostor. Inicijativa za ovaj koncept je krenula od arhitekta Zorana Dmitrovića, sa idejom da se prostor stvaranja arhitekture i njenog izlaganja na neki način fizički integrišu. Identitet mesta je još uvek u forimranju, a oblikuje se izložbama koje tematski obuhvataju ili dotiču arhitekturu, kao i saradnjom sa internacionalnim organizacijama i izložbama sličnog karaktera.

Ključne reči: Galerija Kolektiv, arhitektura, izlog, studio.



Vaš pristup prezentovanju arhitekture je znatno drugačiji, istraživački i nov. Čime se tačno bavi Galerija Kolektiv?

U okviru opusa galerije definisali smo istraživački program koji je zamišljen kao smenjujuća postavka u izlogu galerije, pod nazivom 3M3. Ovaj program za cilj ima da omogući uslove za stvaranje vizuelnih eseja mladih arhitekata kod nas – a tema je slobodna, bilo da je u oblasti istraživanja, opažanja ili pokazivanja fenomena vezanih za lično polje interesovanja, ili za neku opštu temu. Ono što je posebno vezano za ovaj projekat je način na koji je definisan. Iako je tema izložbi objektivno široka, ono što ipak daje okvir autorima je prostor u kom se izlaže,

koji sam za sebe može da bude dovoljan *input* za kontekst, a može i da posluži samo kao paspartu.

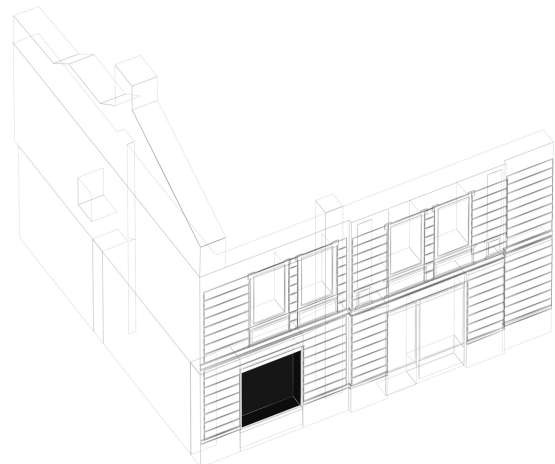
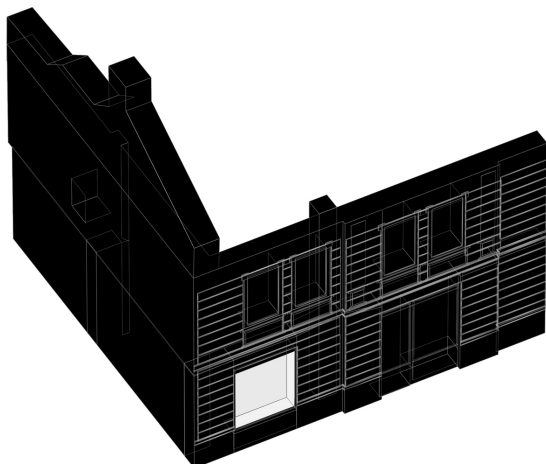
Izložbeni prostor je izlog. Čime je on definisan i po čemu karakterističan?

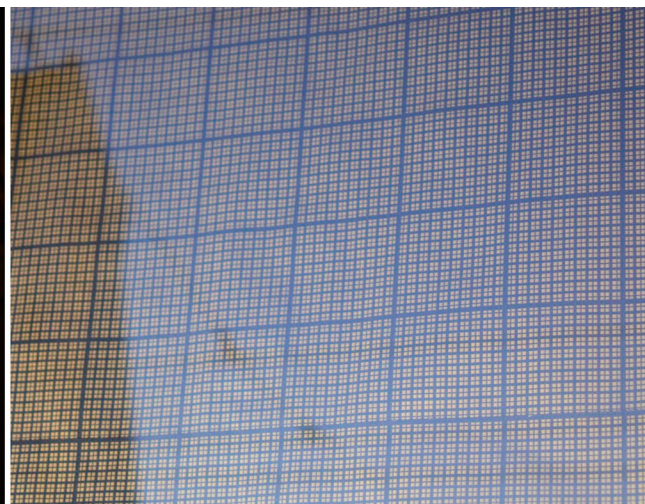
Taj prostor je relativno mali, zapremine manje od 3 metra kubna (po čemu je projekat i dobio ime). Nalazi se na mestu koje ga nesumnjivo određuje i stvara unikatnu atmosferu – pored prometne ulice, na krivini, sa uskim trotoarom – a istovremeno saglediv sa više tačaka (preko puta ulice, sa Brankovog mosta, iz tramvaja linije 2 koja prolazi).

Posmatrač/posetilac je onda svaki slučajni prolaznik. Kojim medijumima se služite da ostvarite svoje vizuelne postavke i šta je ono što tera prolaznika da doživi izložbu?

Model u aksonometriji izložbenog prostora Galerije Kolektiv

model radila:
Natalija Paunić





Iz ugla arhitekta (i juniora kustosa ove izložbe), mislim da 3M3 može da bude jedno bitno istraživanje, jer postavlja neka pitanja vezana za izlaganje. Kada se radi o izlaganju arhitekture, navikli smo na postavke koje koriste klasično *prikazivanje* kao model : kaširane karton pene i postere, koji uglavnom kroz crtež i render ili fotografiju *dokumentuju* nešto.

Ono što mene zanima su načini da se pojam iz domena arhitekture (atmosfera, konstrukcija, volumen, odnos, oblik, dizajn, boja, svetlo) prenese u izlagački prostor, a zatim i komunicira sa posmatračem na neki drugačiji način. Ne kao tumačenje osnove, ne kao kontempliranje slike (ili ako da, onda sa sopstvenim sistemom čitanja simbola) – već kao *čulno razumevanje*, osećanje, u odnosu 1:1, preko instalacije koja radi sa *čulima* više nego sa razumom i iskustvom koje daje arhitektonska škola. U izložbama koje su do sada bile deo ovog programa, i u onima koje bi mogle biti sledeće, vidim potencijal za istraživanje tog načina – kako nas sve arhitektura pronalazi, gde, kada? Naravno da je arhitektura kuća. Ali kuća nije samo kuća, kuća je dvorište, nebo, prozor, vazduh, dete, pas, cigla, ručak, svađa.

Druga ravan po kojoj je 3M3 poseban je način sagledavanja izložbe (nevezano za

ono što prikazuje), zbog specifičnog položaja u odnosu na ulicu, a i u odnosu na galeriju. Postavke u prozornoj niši nisu nešto što se gleda u prostoru, već van njega – nije potrebno ući negde, ostaviti jaknu, obići oko skulpture, već ona okružuje vas, na ulici. Postavka se gleda izbliza i izdaleka, tik uz prozor, preko puta ulice, sa mosta, iz kafića. Ništa preterano bučno, ali je definitivno tu.

Treća stvar koja je bitna je odnos autora i onoga što izlažu. Kako su ciljna grupa mladi autori, ideja je da se ostvari *prvi kontakt* sa izvođenjem i da se ode korak dalje od ideje sa papira.

Koje izložbe ste do sada realizovali?

U novembru smo imali dve izložbe, XYZ: *Plitkoća polja* Marka Salapure i *Sferno ogledalo: Stereografsko kolo* Jelene Mitrović.

XYZ je izložba koja se bavi otvaranjem kao pojmom i događajem, i zatečenim prostorom kao datom privilegijom. Pošto je zamišljena kao ceremonija otvaranja, autor je simulirao čin otvaranja koji uglavnom traje nekoliko sekundi, i produžio ga na dve nedelje (koliko traje izložba), postavivši plavi milimetarski papir (kao repliku svečanoj zavesi) iza prozora.

Levo:
Otvaranje izložbe
Marka Salapure
XYZ: *Plitkoća polja*

fotografija: Bogdan
Brdar

Desno:
Izložba
XYZ: *Plitkoća polja*

fotografija:
Natalija Paunić

Sferno ogledalo se takođe odnosi prema zatečenom prostoru kao datoj situaciji, ali bavi se pitanjem stvarne perspektive: Našom percepcijom vladaju suprotnosti koje se institucije i prakse arhitekture nisu odvažile da promene, kontrasti između javnog i privatnog prostora, porodičnog i društvenog, korisnog i zabavnog, radnog i rekreativnog, itd. koji su i dalje kontrolisani nekim oblikom prećutnog posvećivanja. Pomeranje granice nikad nije uzajamno — ono uvek pripada unutrašnjem prostoru. Može li arhitektura da čini suprotno, da umesto granice osvetli prazninu i da tako deluje protiv jezgra percepcije pre nego što se konstituiše subjekt?

Instalacija je projektovana sa ciljem da osvetli jednu od prostornih pozicija koje se nalaze u

„mrtvom uglu“ svakog mogućeg mišljenja arhitekture — između „prozora“ i „izloga“ gde je mogućnost istovremeno zajedničkog i unutrašnjeg osećanja prostora zatvorena u igri udvajanja njegove predstave na refleksivnoj i transparentnoj površini stakla.

Ko se, i na koji način može prijaviti za izlaganje?

Svi mladi arhitekti, kao i studenti arhitekture i istraživači u oblasti arhitekture su dobrodošli da se prijave. Cilj nam je da postignemo raznolikost radova, i da prikupimo veliki broj različitih tematizacija problema i pojmova koji se tiču naše struke. Prijave se mogu slati na 3M3@kolektiv.rs, i ne postoji vremensko ograničenje za slanje. Možete se informisati i na sajtu: www.kolektiv.rs.

3M3 - A DIFFERENT VIEW OVER ARCHITECTURE

Izložba
Jelene Mitrović,
Sferno ogledalo:
Stereografsko kolo

fotografija :
Natalija Paunić

When it comes to showcasing architecture, obsolete classical representations are the most common – foam boards and posters that document architecture in a reductive manner.

The central point of 3M3 research is how an architectural feature can be made manifest within an exhibition space in order to communicate with its consumer in a different way. To communicate - not via plans and renders – but as a sensual understanding, feeling, pure perceiving, face to face with an installation that talks to the senses rather than the experience provided by educational institutions.



SPISAK DIPLOMIRANIH STUDENATA SVIH NIVOA OD JUNA DO NOVEMBRA 2015.

DIPLOMIRANI STUDENTI

Bojana Pavlović, tema diplomskog rada: *Uticaj stručne javnosti na razvojni put jednog umetnika: primer Branka Bolovića*

Dragana Grnčarski, tema diplomskog rada: *Aspekti mode u radovima Milene Pavlović Barili*

Boris Lazarević, tema diplomskog rada: *Paul Kle - Bauhaus godine*

Ivan Jevđenijski, tema diplomskog rada: *Mihailo Petrov u avangardnim pokretima između dva rata*

Jelena Marković, tema diplomskog rada: *Scene iz života svetog Save I Nemanjića u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti*

Jasmina Bucek, tema diplomskog rada: *Uticaj manastira svetih Arhanđela kod Prizrena na razvoj moravske arhitekture i skulpture*

Marija Bajić, tema diplomskog rada: *Rodžer II i vizuelna kultura Normana na Siciliji u XII veku*

Andrej Čukić, tema diplomskog rada: *Crkva svete Ane u Glogovici*

Milan Poznanović, tema diplomskog rada: *Hrvatska i Srbija kao nosioci razvoja Ar Dekoa u Kraljevini SHS/ Jugoslaviji*

ZAVRŠNI RADOVI (OSNOVNE STUDIJE)

Tanja Đorđević, tema završnog rada: *Drangularijum: muzejska dokumentacija kao slika događaja*

Ivana Rastović, tema završnog rada: *Pablo Pikaso i srpska moderna umetnost: Sava Šumanović i Lazar Vozarević*

Kristina Grebenar, tema završnog rada: *Muzej i publika: iskustvo Centra za vizuelnu kulturu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*

Mila Nikolić, tema završnog rada: *Skulpturalni ukras fasada crkve manastira Kalenić*

Rada Purić, tema završnog rada: *Zidno slikarstvo paraklisa svetog Nikole u Morači*

Ivana Matić, tema završnog rada: *Epsko u likovnom delu Đure Jakšića*

Stanislava Jovanović, tema završnog rada: *Skulptura Bogorodičine crkve u Studenici i njen uticaj na potonju srpsku arhitektonsku plastiku*

Jelena Gavrilov, tema završnog rada: *Slikarstvo Georgija Mitrofanovića u manastiru Morača*

Ljiljana Radojević, tema završnog rada: *Programske ideje i ikonografija koporinskog slikarstva*

Milica Lalović, tema završnog rada: *Portret Arnolfinijevih: slika i odraz realnosti u 15. veku*

Natalija Topličanin, tema završnog rada: *Makartizam i kult slavnih tragedkinja: Charlotte Wolter kao Mesalina Hansa Makarta*

Milica Mihajlović, tema završnog rada: *Kult idealne lepote: Flaming June Frederika Lojda Lejtona*

Teodora Jeremić, tema završnog rada: *Subverzija „civilizovanog“ i povratak „primitivnom,“ Art Brut*

Saša Vojnović, tema završnog rada: *Vane Bor u srpskom nadrealizmu*

Sofija Savić, tema završnog rada: *Portret Elizabete Austrijske Mor Tana: Ženski vladarski portret i pitanje dvojnog identiteta u ugarskom delu Austrougarske monarhije u drugoj polovini 19. veka*

Tamara Miladinović, tema završnog rada: *Mozaička dekoracija ranovizantijskih baptisterijuma u Raveni*

Ognjen Vlahović, tema završnog rada: *Slika svakodnevnice srpskih graničara s prostora Vojne Krajine u korpusu grafika Đenara Bazilea*

Maja Ilić, tema završnog rada: *Predstave monaha u priprati Mileševe*

Natalija Kovačević, tema završnog rada: *Predstave svetiteljki u srpskom zidnom slikarstvu Dušanovog doba*

Ilijana Radulović, tema završnog rada: *Uticaj češkog modernizma na srpsku međuratnu arhitekturu (1918- 1941)*

Jana Gligorijević, tema završnog rada: *Razvoj arhitekture i urbanizma u Leskovcu od 1900. do 1980. godine*

Danica Komnenović, tema završnog rada: *Portreti kralja Milutina u srpskom srednjovekovnom slikarstvu*

Sonja Sokolov, tema završnog rada: *„Saloma pleše pred Irodnom“ Gistava Moroa i koncept femme fatale*

Nikola Piperski, tema završnog rada: *Konstituisanje slike idealnog grada. Ganski oltar kao slika Nebeskog Jerusalima*

Julijana Marković, tema završnog rada: *Bogorodičina crkva u Leskovcu*

Jelena Petrović, tema završnog rada: *Muzejska praksa i problem opažanja: kako virtuelni muzej komunicira sa posetiocima*

Ivana Jocović, tema završnog rada: *Portreti porodice Nastasijević: umetnost kao porodična sudbina*

Olja Krčevinac, tema završnog rada: *Glorifikacija palog heroja: Zigfridova smrt Hansa Makarta*

Jovana Milovanović, tema završnog rada: *Defile banatskih spahija pred carom Franjom Josifom I*

Jelena Todorović, tema završnog rada: *Umetničko uobličavanje slovenskog identiteta: uvod u slovensku liturgiju Alfonsa Muhe*

Katarina Petrić, tema završnog rada: *Umetnička kritika Klimenta Grinberga*

Bojana Trebovac, tema završnog rada: *Viteštvo i viteška kultura u poznosrednjovekovnoj Srbiji i Bosni*

Milica Rožman, tema završnog rada: *Vizuelna kultura i privatni identitet Sefarda u Beogradu u 19. veku: grobnica porodice Buli*

Olga Žakić, tema završnog rada: *Darvinizam i borba za opstanak: Antropoides Františka Kupke*

Iva Leković, tema završnog rada: *Umetnost Gergelja Urkoma: 1968- 1941*

Ljiljana Maksimović, tema završnog rada: *Odras kulta patrona hrama na program živopisa Bele crkve karanske*

Isidora Savić, tema završnog rada: *Slika „Greh“ kao paradigma u delu Franca fon Štuka*

Ana Knežević, tema završnog rada: *Ekranizacija istorije umetnosti: Civilizacija- lični pogled Keneta Klarka*

Ljubica Radovanović, tema završnog rada: *Industrijalizacija kulturnog nasleđa na primeru filma „Mamula“*

Ana Vranješ, tema završnog rada: *Ktitorska delatnost Tome Preljubovića i Marije Angeline Dukene Paleologine*

Ana Simona Zelenović, tema završnog rada: *Ideje o smrti slikarstva u ruskoj avangardnoj umetničkoj praksi i teoriji*

Nenad Stojilković, tema završnog rada: *Predstave sela istočne Srbije u srpskoj vizuelnoj kulturi druge polovine 19. veka*

Sanda Kalebić, tema završnog rada: *Predstave cara Dušana u srpskoj vizuelnoj kulturi 19. veka*

Ivana Zatežić, tema završnog rada: *Humor i ironija u delu Marsela Dišana*

Nataša Mitrović, tema završnog rada: *Koncept snova u delima nadrealista*

Miroslav Nikolovski, tema završnog rada: *Koncept kulturnih ruta- savremeni koncept u očuvanju*

ZAVRŠNI RADOVI (MASTER STUDIJE)

Adrijana Turajlić, tema završnog rada: *Grafiti kao mogući predmet proučavanja istorije umetnosti*

Marija Andrić, tema završnog rada: *Bitka kod Lepanta u vizuelnoj kulturi Venecijanske republike*

Luka Vukićević, tema završnog rada: *Albertijeva umetnička teorija i slikarstvo Mazača i Mantenije*

Stefana Manić, tema završnog rada: *Kako očuvati arhitektonsko nasleđe? Karađorđeva ulica u Beogradu kao deo grada - muzeja*

Jelena Kotlajić, tema završnog rada: *Integracija nasleđa kasne praistorije u svakodnevni život na lokalnom nivou na primeru muzeja na otvorenom*

Tijana Zebić, tema završnog rada: *Crkva Rođenja Hristovog u Pirotu*

Jovana Kljajević, tema završnog rada: *Profana i sakralna arhitektura romantizma u Srbiji*

Ljubica Vinulović, tema završnog rada: *Minijature Linkoln Koledž tipiha (Oxford, Lincoln College gr. 35) i pitanje portreta žena ktitoriki u poznovizantijskom razdoblju*

- Kosana Nikolić, tema završnog rada: *Eskapizam i morski pejzaži u delu Kaspara Davida Fridriha*
- Maja Živkov, tema završnog rada: *Arhitekti jevrejskog porekla u međuratnom Beogradu*
- Jelena Puzić, tema završnog rada: *Ivan Meštrović- arhitekta i skulptor međuratnog Beograda*
- Gordana Milovanović, tema završnog rada: *Vizuelna kultura na dvoru Filipa Dobrog*
- Aleksandra Čelovski, tema završnog rada: *Koncept reprezentativnosti: ženski portret u srpskoj umetnosti oko 1800. godine*
- Jovana Antonović, tema završnog rada: *Od Orfelina do Dositeja: Kritika arhijerejske reprezentacije u doba prosvetiteljstva*
- Julija Vukićević, tema završnog rada: *Prosvetiteljski smisao prošlosti i vizuelno uobličavanje istorije*
Jovana Rajića
- Dragana Aćimović, tema završnog rada: *Crkva svetog Mine u Štavi*
- Milan Nasković, tema završnog rada: *Prva izložba američke moderne umetnosti u Beogradu 1956. godine- „Savremena umetnost u S.A.D.“*
- Tamara Biljman, tema završnog rada: *Jugoslovenski paviljon na Svetskoj izložbi u Parizu 1937. godine. Kulturna politika i ideologija uoči Drugog svetskog rata*
- Natalija Naumović, tema završnog rada: *Kult Hristovih praroditelja u srpskom slikarstvu u vreme kralja Milutina*
- Snežana Canković, tema završnog rada: *Crkva manastira Pokajnice*
- Jovana Durman, tema završnog rada: *Predstave kraljice Drage Obrenović u srpskoj vizuelnoj kulturi*
- Ana Samardžić, tema završnog rada: *Motiv vile u srpskoj umetnosti i vizuelnoj kulturi 19. veka*
- Marija Ristić, tema završnog rada: *Predstava žene u srpskom slikarstvu u prvoj polovini XIX veka*
- Aleksandra Radibratović, tema završnog rada: *Slika „Intervencija Sabinjanki“ Žak- Luj Davida: od rimske legende do francuske stvarnosti 18. veka*
- Mira Čonkić, tema završnog rada: *Predstava žena u privatnim i javnim prostorijama u Holandiji u 17. veku*
- Miloš Ćipranić, tema završnog rada: *Pitanje naslova u slikarstvu*
- Nebojša Ložnjaković, tema završnog rada: *Manastir Ozren u svetlu istraživanja obavljenog tokom i nakon konzervatorsko- restauratorskih radova radova 2012.*

DOKTORSKE DISERTACIJE

- Kruljac, Vesna. *Beogradski enformel u polemičkom kontekstu srpske kulture pedesetih i šezdesetih godina 20. veka.* 09.09.2015.
- Čihorić, Dragan. *Između Zagreba i Beograda. Mica Todorović i sarajevska umetnička scena tridesetih godina 20. veka.* 23.10.2015.

UPUTSTVO ZA PRIPREMU RADOVA

Redakcija odeljenskog časopisa istoričara umetnosti odlučila je da kvalitetom doprinese potpunijem uključivanju u tokove razmene naučnih informacija primenom *Akta o uređivanju naučnih časopisa*¹ kojim se posebno određuje opremanje časopisa. Stoga, stručno-naučne, teorijske i kritičke radove je neophodno predati Redakciji u skladu sa propisanim standardima. Svaki tekst bi trebalo da sadrži:

1. Dužina rukopisa: na osnivačkom sastanku Redakcije dogovoreno je da neće biti ograničenja broja strana budući da će časopis biti u elektronskom formatu (pdf dostupan na sajtu Filozofskog fakulteta u Beogradu)

2. Format: font: Times New Roman, veličina fonta: 12, razmak između redova: Before 0, After: 0, Line spacing: 1.5, Alignment: Justified.

3. Paragrafi: format: Normal, prvi red: uvučen automatski (Col 1), ostatak teksta: Justified

4. Ime autora: Navode se ime(na) autora i prezime(na) autora.

5. Naslov rada: font: Times New Roman, 12, bold, center, velikim slovima.

6. Naziv ustanove autora (afilijacija): Nakon imena i prezimena navodi se naziv ustanove u kojoj je autor student (ili je zaposlen). Navodi se ukupna institucionalna hijerarhija, kao npr:

*Đorđe JOVANOVIĆ
student doktorskih studija
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za istoriju umetnosti*

7. Kontakt podaci: Elektronsku adresu autor stavlja u napomenu pri dnu prve stranice teksta, koja je zvezdicom vezana za prezime autora. Ako je autora više, daju se adrese svih autora. Ukoliko je autor istraživač pri projektima Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS, u posebnoj napomeni koja je dvema zvezdicama vezana za naslov rada navode se naziv i šifra projekta.

8. Jezik rada i pismo: Jezik rada može biti srpski ili preveden na neki svetski jezik. Radovi se pišu latinicom.

9. Apstrakt: Apstrakt sadrži cilj istraživanja, metodologiju, ostvarene rezultate i zaključak. Apstrakt sadrži do 100 reči, stoji između zaglavlja (naslov, imena autora i dr.) i ključnih reči, nakon kojih sledi tekst rada. Apstrakt je na srpskom tj. na jeziku na kome je napisan rad. Apstrakt se piše ispod naslova rada, bez oznake apstrakt. Format: Normal, prvi red automatski uvučen automatski (Col 1), font: Times New Roman, 11.

10. Ključne reči: Broj ključnih reči ne može biti veći od 7; pišu se na jeziku na kojem je rad napisan, sa oznakom Ključne reči. Format: Normal, prvi red: uvučen automatski (Col 1) Font: Times New Roman, 11.

11. Citiranje: Način citiranja je konzistentan od početka do kraja teksta, a koristi se Harvard referentni sistem:

Bošković 1978: 47-51.

Prilikom citiranja koriste se *footnotes*, a ne *endnotes*.

Kod dva autora stavlja se zapeta između prezimena, a ne crtica, npr. Korać, Šuput, a ne Korać–Šuput.

Kod složenih prezimena koristi se kratka crtica, a ne minus Miljković-Pepeke, Tatić-Đurić.

12. U napomenama se upotrebljavaju

opšte skraćenice: v. (vidi), up. (uporedi); isto; nav. mesto (navedeno mesto); nav. delo (navedeno delo); isti/ista; ur. (urednik), prir. (priređivač), prev. (prevodilac), Anon. (Anonim).

Nakon broja strane (ispred kojeg se ne koristi skraćenica str./pp.) navode se skraćenice: nap. (napomena), kat. br. (broj katalogske jedinice); sl. (slika), T. (tabla).

*Ukoliko je osnovni tekst pisan na stranom jeziku, koristiti latinske skraćenice:

v- v.; up. – cf.; isto – ibid.; nav.mesto – loc. cit.; nav.delo – op. cit.; isti/ista – idem/eadem; i dr. – et al.; ur./prir. – ed. (eds); prev. – trans.; anon. – Anon.; nap. – not.; kat.br.. – cat. n.; sl. – sq.; npr. – e.g.; tj. – i.e; itd. – et c.

13. Lista referenci:

Citirana literature obuhvata bibliografske izvore (članke, monografske publikacije i sl.). Literatura se navodi na kraju rada, pre rezimea sa oznakom: LITERATURA

Reference se navode abecednim redosledom. Ukoliko se više bibliografskih jedinica odnose na istog autora, one se navode hronološki. Reference se ne prevode na jezik rada.

Font: Times New Roman, 12.

a) knjiga:

Đurić 1975: V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd: Jugoslavija.

Dagron 2001: T. Dagron, *Car i prvosveštenik*, Beograd: CLIO.

b) za članak:

Đurić (1960): V. J. Đurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 6 (1960) 119-124.

Broj ili tom časopisa se uvek piše arapskim, a ne rimskim brojem, bez obzira na original. Pri tome se nikada ne piše reč T., Bd, Vol, Tom i sl, nego se samo navodi broj toma. Isto važi i za knjige koje imaju više tomova.

Kod časopisa se godina i mesto izdanja uvek stavljaju u zagradu, s tim što se mesto izdanja navodi samo

za lokalne, slabo poznate časopise, ukoliko se mesto izdanja ne vidi iz samog naziva časopisa:

npr. Zograf 37 (2013)

Naša prošlost 11 (Kraljevo 2012), ali Novopazarski zbornik 3 (1969), a ne Novopazarski zbornik 3 (Novi Pazar 1969)

Kod citiranja časopisa **ne stavlja** se zapeta posle godine izdanja Zograf 37 (2013) 15, a ne Zograf 37 (2013), 15.

Zagrada se kod mesta i godine izdanja knjiga i zbornika nikada ne stavlja.

b) za prilog u zborniku:

Đurić (1972): V. J. Đurić, La peinture murale de Resava. Les origines et sa place dans la peinture byzantine, *Actes du congres l'Ecole de la Morava et son temps, Symposium de Resava, 1968*, Belgrade, 277-291.

e) Citiranje dokumenata preuzetih sa internet – publikacija dostupna on-line:

Prezime, ime autora. *Naslov knjige /Naslov teksta/ Naslov časopisa*. Ime baze podataka. Datum preuzimaja.

14. Rezime:

Rezime rada nije podudaran sa apstraktom. Rezime je prošireni apstrakt, obima od 150 do 250 reči. Rezime se piše na drugom jeziku u odnosu na rad. Ako je jezik rada srpski, onda je rezime na jednom od svetskih jezika. Ako je rad na nekom stranom jeziku, rezime je obavezno na srpskom.

Naslov rezimea je velikim slovima. Rezime se piše na kraju teksta, nakon odeljka LITERATURA.

Font: Times New Roman, 10.

15.

Kod navodjenja citiranih stranica uvek izmedju cifara ide duga crta, tj. minus – (jednostavno se kuca time što se desno drži pritisnut Alt, a levo se istovremeno na brojčanoj tastaturi ukuca 0150, s tim da Num lock mora da bude uključen kako bi brojčana tastatura bila aktivna), a nikada ne kratka crta za rastavljanje reči. Minus, a ne kratka crta, koristi se i u slučaju ako je knjiga izdata u dva grada Paris–London, ili ako se govori o nekom periodu koji traje izmedju više

vekova, npr. X–XI vek.

Vek se uvek navodi na srpskom jeziku rimskim brojevima, a ne arapskim, a u tekstovima na engleskom slovima, a ne ciframa, npr. eleventh a ne 11th itd.

16. U tekstovima na engleskom i francuskom sve **nelatinične reference se transliterišu** i to prema pravilima Kongresne biblioteke u Vašingtonu <http://www.loc.gov/catdir/cpsd/roman.html>.

Ukoliko se navodi publikacija na grčkom jeziku: naslov teksta ostaje na grčkom, a sve ostalo, ime i prezime autora, mesto izdanja itd, se transliteriše. Naslovi se pri tome ni u kom slučaju ne prevode na jezik teksta članka, engleski, francuski, nemački, italijanski, niti se navode u zagradi pored originalnog naslova.

Kod citiranja engleskih naslova koristi se tzv. *Sentence case capitalization*, u skladu s novim pravilima Kongresne biblioteke, što znači da se velikim slovima piše samo ono što se tako piše u običnoj rečenici, bez obzira na to kako je naslov napisan u samoj knjizi koja se citira.

17. Neophodno je kontrolisanje tačnosti svake citirane reference. Pri tome za knjige koristiti katalog Harvardske biblioteke:

http://lms01.harvard.edu/F/K4AGRTTU2H9NND6IDMEQAC8UMHT898Q88P7Y1U9881BLF79XP4-58950?func=find-b-0&local_base=pub

Ukoliko nekim slučajem knjige nema u toj biblioteci, koristiti katalog Nacionalne biblioteke Srbije u kojoj je citirana knjiga ili časopis objavljenja.

Za srpske knjige i članke koristiti cobiss; isto i za makedonske i bugarske, ali njihov cobiss: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?ukaz=getid&lani=sc>

18. Lista grafičkih priloga (spisak ilustracija / legende)

Spisak grafičkih priloga predaje se kao poseban Word document koji sadrži:

a) kataloške podatke za svako reprodukovano umetničko delo: autor, naziv dela, vreme nastanka, tehnika, mesto (gde se delo nalazi: crkva, galerija, muzej, privatna zbirka itd),

b) podatke o poreklu ilustracija: izvor ili literatura iz koje su preuzete (samo uz odobrenje autora kataloga-knjige iz koje se ilustracija preuzima)

19. Grafički prilozi (reprodukcije dela/ ilustracije, fotografije)

Grafički prilozi predaju se kao poseban deo rada (ne u tekstu).

Skenirane grafičke priloge treba predati u TIFF formatu u rezoluciji 600dpi.

Digitalne fotografije predavati u TIFF, JPG ili RAW formatu u minimalnoj rezoluciji od 4Mpx.

Numerička oznaka priloga koje autor šalje u mejlu: 01, 02...

Numerička oznaka svakog pojedinačnog grafičkog priloga u tekstu: Sl.1; Sl.2...(ako je na stranom jeziku: Fig.1; Fig.2)

Redakcija časopisa ARTUM zadržava pravo da od autora traži da ilustrativne priloge neodgovarajućeg kvaliteta zameni odgovarajućim.

S poštovanjem,
Osnivači-saradnici odeljenskog časopisa istoričara
umetnosti

¹Akt o uređivanju časopisa: <http://www.mpn.gov.rs/nauka/razvoj-naucnih-kadrova/53-kategorizacija-casopisa/715-akt-o-uredjivanju-naucnih-casopisa>

AR+
UM

BEOGRAD 2015.

