

RADIVOJE LJUBINKOVIĆ

MAJSTORI STAROG SRPSKOG SLIKARSTVA

Povodom knjige profesora Svetozara Radojčića

Nedavno je u posebnim izdanjima Srpske akademije nauka, knj. CCXXXVI, izašlo delo Svetozara Radojčića, profesora Univerziteta u Beogradu, pod naslovom: »Majstori starog srpskog slikarstva«. Napor koji u poslednje vreme čini SAN, da omogući šira i dublja proučavanja kulturne aktivnosti našeg naroda u prošlosti, da stvori uslove za dalje analize i dalji sintetski rad na ovom polju, donosi svoje plodove. Za razliku od »Pregleda crkava...« prof. Vlad. R. Petkovića, ovo delo je izašlo na dobroj hartiji, sa dobrim reprodukcijama, crno-belim i u boji, te i u tom pogledu predstavlja uspeh.

»Majstori starog srpskog slikarstva« su plod sopstvenog istraživačkog rada prof. Radojčića. U našoj literaturi predradnja za ovakav sintetski pregled skoro i nema, a podaci koji se odnose na postavljen problem su uglavnom vrlo fragmentarni.

Zasluga je prof. Radojčića što je sakupio materijal, dao pregled dosadanjeg znanja, ukazao na niz problema, dajući izvesnima i svoja rešenja, i, najzad, omogućio budući naučno-istraživački rad na nizu opštih i posebnih pitanja koje ova materija nameće.

Razume se, kad se ovakve knjige izdaju, da ima praznina i da će ih biti još dugo i posle brojnih dopuna, prosto, jer naš teren još nije dovoljno proučen i, jer svaka godina donosi nova otkrića koja ponekad vrlo osetno menjaju naša znanja i to ne u detaljima.

Već ovde je sakupljen impozantan broj naših slikara od XII do kraja XVII veka, i, po slikarima, sažeto dat pregled našeg stvaranja.

Podaci koje donose »Majstori starog srpskog slikarstva« dokazuju da su i u okviru vizantiske umetnosti, u relativno uskim granicama njenoga stila, postojale slikarske individualnosti koje su tražile svoj sopstveni izraz. Razume se da naši slikari nisu bili onako izrazite individualnosti kao slikari onih pravaca gde se individualizam baš negovao. Ali su oni u okviru jednog čvrsto odre-

đenog stila imali itekako šta da kažu. Najupečatljiviji je primer renesansa Paleologa koja je obuhvatala široko područje Vizantije, Rusije, Gruzije i Balkana. Pa i ona je na našoj teritoriji imala svoj specifičan oblik. I još više, poznati slikari Astrap, Eutihije i Mihailo i nepoznati umetnici Kraljeve crkve i Gračanice, davali su, u okviru opšteg pravca, svoj lični doprinos. Prof. Radojčić je prvi jasno naglasio da se pitanja likovnih uticaja u ovom stvaranju mogu i moraju gledati i kroz stav pojedinih slikara. Ukazao je na slučaj Eutihija i Mihaila koji ne mogu više simplicistički da se smatraju kao Carigradani ili Solunjani, došli u naše krajeve da prenesu naučeno znanje. Njihovo stvaranje daleko je kompleksnije. U toku njihove duge delatnosti oni se očigledno menjaju kao svi stvaraoci koji dugo i intenzivno rade, evoluiraju kao ličnosti, prilagođavaju svoj stav i znanje duhu vremena, vidjenim stvarima, likovnim doživljajima i — kltorima za koje rade. Prof. Radojčić s pravom ističe i ulogu kltora u srednjevekovnom stvaranju.

I po čitavom nizu drugih, ranije uočenih ili sad prvi put jasno formulisanih pitanja, prof. Radojčić daje svoje mišljenje, koristeći dosad poznatu literaturu, tako da će se dalji rad na čitavom nizu problema morati počinjati sa ovom zaista korisnom knjigom.

Svoje delo »Majstori starog srpskog slikarstva« prof. Radojčić je podelio na dva dela: 1) Umetnici do pada Srbije pod Turke, tj. do 1459 godine, i 2) Umetnost od druge polovine XV do kraja XVII veka.

Prvi deo sadrži tri poglavlja:

1. Majstori od kraja XII veka do poslednjih decenija XIII veka;
2. Slikari kralja Milutina i njihovi savremenici; i
3. Majstori od 1330 do 1459 godine.

Drugi deo je podeljen u četiri poglavlja:

1. Primorski majstori XVI veka i njihovi učenici;

2. Popovi slikari i seoski zografi iz Crne Gore, Hercegovine, Srbije i Makedonije krajem XVI i početkom XVII veka;

3. Slikari monasi iz druge polovine XVI i prve polovine XVII veka; i

4. Poslednja generacija majstora XVII veka.

Drugom delu knjige prethodi uvod pod naslovom: Srpska umetnost od polovine XV veka do poslednjih godina XVII veka.

Podela građe kakva je sprovedena u »Majstorima« ne čini se uvek opravdana, a ni najbolja. Međutim, nije ni zahvalna a ni privlačna stvar stavljati primedbe ove vrste na jedan potpuno pionirski posao, koji je autor obavio po jednom sistemu koji mu se u određenom trenutku, svakako s razlogom, činio najpogodniji. Nije prijatno tim pre, što je, objektivno posmatrano, recenzent uvek u boljem položaju, jer se nalazi pred sredeonom celinom, pred nizom već gotovih, često vanredno duhovitih i suptilnih analiza, jednom rečju, pred gotovom sintezom, koju je autor tek imao da stvori, jer za sobom, u ovoj materiji, nije imao nikakav čvrst oslonac. I podaci iz izvora i obrađeni materijal u stručnoj literaturi ustvari predstavljaju samo fragmente nejednake vrednosti.

Izvršena podela naših majstora Srednjega veka može se zasad prihvatiti, mada će vremenom i tu morati doći do novih izdvajanja. Majstori XII veka (sem prvog Studeničkog), zaista pripadaju jednom pravcu — slikarstvu vremena Komnena — i, unutar te velike škole, čak se izdvajaju, već sad, na našem teritoriju pojedine radionice.

XIII vek kod nas ni izdaleka nije tako jasan. Sasvim izdvojene stavove imaju slikarske grupe koje su slikale Studenicu (živopis iz 1209 godine), Mileševu, Apostole u Peći i Sopoćane.

Majstori poslednjih spomenika XIII veka, Davidovice, Bogorodice Perivlepte u Ohridu (sv. Kliment), Arilja, kapele uz Đurđeve Stupove, vezuju se likovnom problematikom neosporno za naše majstore početka XIV veka, dok prelaznu etapu čini slikarstvo Gradca. Ovo slikarstvo, koje će u slikarskim radionicama zadužbina kralja Milutina dati najzrelija dela, zaista je jedna završena likovna škola sa sasvim jasno izdiferenciranim likovnim problemima i majstorima.

Dečanski živopis je opet prelazna etapa. Izvesni delovi toga živopisa (kompozicije potkubetnog prostora) vezuju se prilično čvrsto za slikare radionica vremena kralja Milutina. Kod ostalih, vrlo brojnih slikara dečanskog živopisa nailazi se na niz novih likovnih rešenja, koje prihvataju pojedini slikari druge polovine XIV veka da ih razrade prema svojim ličnim shvatanjima i sklonostima.

U jednom delu dečanskog živopisa, naprimer, našao je mitropolit Jovan inspiracije za svoje plastične figure u prostoru. Linearizam koji će

nešto kasnije dati dva izrazita spomenika, beogradsku Aleksandridu i slikarstvo Veluća, nalazi i opet u jednom delu dečanskog slikarstva, svog prethodnika, istina spretnijeg i eklektičnijeg.

Glavna karakteristika slikara druge pol. XIV veka je traženje ličnog izraza. Tek u zadužbinama kneza Lazara, kako je to vrlo dobro istakao profesor Radojčić, ponovno se javlja jedna likovna škola vrlo izrazitih crta. Ona privlači i utiče čak i na one slikare koji su likovno već imali svoj izdvojeni stav, mada nikada nije imala onu izuzetno intenzivnu snagu privlačnosti koju je imala Milutinova dvorska škola. Jer, dok su u Milutinovo vreme svi poznati spomenici, pa i oni koje su radili majstori manjih feudalnih zadužbina (crkve u Rečanima, Mušutištu i dr.), neodoljivo išli putem svojih velikih suvremenika u senci njihove izuzetne individualnosti, dotle, u vreme kneza Lazara, uz slikarstvo Ravanice i Sisojevca, postoji i slikarstvo Kalenića, Rudenice, Ljubostinje koje se samo delimično vezuje za kneževsku radionicu i likovni stav njenih, zaista izuzetno sposobnih majstora.

Kad se postavlja pitanje naših majstora turskog perioda, mislim da bi se opet moglo govoriti u najvećoj većini slučajeva o školama i izdvojenim radionicama.

Profesor Radojčić je izdvojio primorske majstore, a ostale je grupisao po staleškoj odnosno profesionalnoj pripadnosti, ili po vremenu. Međutim, u to vreme sigurno postoje nekoliko izdvojene škole. U Makedoniji: ohridska (kroz ceo turski period; mada njene majstore još ne znamo poimence) i kratovska (u početku XVII veka). U Srbiji: od polovine XVI do kraja XVII veka intenzivno živi pečko-dečanska škola; u početku XVII veka, delimično na likovnim tradicijama prethodne, razvijaju se dve radionice, jedna u Hilandaru (koja se oslanja i na velika znanja svetogorskih majstora), a druga u manastiru Morači. Krajem XVII veka nastaje jedna slikarska radionica u Risnu, u Boki Kotorskoj. Isto tako krajem XVII veka, u Vojvodini i Slavoniji, naši poslednji slikarski majstori u tradicijama našeg Srednjega veka a osveženi novim likovnim uticajima Zapada pripremaju put novom srpskom slikarstvu.

Razume se, da naše današnje znanje još ne dozvoljava da se unutar ovih škola prati potpuni razvoj pojedinih slikara. Ali osnovni likovni stav pojedinih grupa slikara svuda je već sada jasan. Razume se da se svi poznati slikari ne uklapaju potpuno u poznate škole, jer i tada je bilo izrazitih ličnosti. Svakako, da bi nam i oni bili možda sasvim jasni da naše znanje nije još uvek tako nepotpuno.

Kako sam se i sam godinama bavio problemom naših slikara, dao bih i svoje podatke i svoje mišljenje o pojedinim slikarskim ličnostima i likovnim problemima pred kojima su oni stajali

i koje su oni rešavali. U svojim primedbama i dopunama držaču se reda koga se i pisac držao, ne zaustavljajući se na onim pitanjima i onim problemima o kojima je profesor Radojčić rekao sve što se danas može reći.

Mada je ovo svoje delo posvetio prvenstveno proučavanju poznatih majstora, prof. Radojčić se umesno osvrnuo i na anonimnog majstora živopisa Đurđevih Stupova. »Jedan mali, ali veoma karakterističan fragmenat starih vatopedskih fresaka, sada u biblioteci: sv. Petar i Pavle u zagrljaju, stilski se toliko poklapa sa živopisom Đurđevih Stupova, da se sa sigurnošću može tvrditi da su majstori iste škole radili u Đurđevim Stupovima i Vatopedu — ako ne i isti slikar« (str. 6). Zaista, upoređenje fotografskog snimka ovog fragmenta sa živopisom Đurđevih Stupova navodi da se prihvati ovaj deo zaključka prof. Radojčića, mada bi se, s obzirom na to da se radi samo o jednom fragmentu živopisa, mogli zadovoljiti opreznijim zaključkom: da je verovatno u pitanju samo delo koje pripada istoj slikarskoj školi i srodnoj radionici. — Dok je ovaj deo izvođenja prof. Radojčića prihvatljiv, nastavak je neobičan. On u izlaganju nadovezuje na citiranu misao sledeće: »Ova paralela pruža dragocene podatke. Ona pre svega precizno datira vatopedski fragment u doba između 1197-98 godine i sigurno potvrđuje verodostojnost Teodosijevog podatka« (str. 6). Da srodnost vatopedskog fragmenta sa živopisom Đurđevih Stupova, može sugerirati zaključak da je i deo vatopedskog živopisa kome pripada sačuvani fragment vremenski blizak vremenu živopisanja Đurđevih Stupova, to je očigledno, ali da ovakva srodnost dozvoljava da se vatopedski živopis precizno datira u 1197/98 godinu, to je nemoguće. (Svakako, da je do datuma 1197—1198 g. prof. Radojčić došao na osnovu povezivanja dvaju činjenica: srodnosti ovog fragmenta sa živopisom Đurđevih Stupova i hronološki preciznijim Teodosijevim podatkom da su 1197—1198 godine Sava i Nemanja dali da se u Vatopedu živopiše trpezarija i crkva Četrdeset mučenika).

Najzad, mada prof. Radojčić smatra da su »izraziti linearizam i oštra karakteristika fizionomije na fresci apostola iz Nemanjine crkve sasvim u skladu sa linearizmom vizantiskog zidnog i minijaturnog slikarstva kasnog XII veka«, on se na datiranje živopisa Đurđevih Stupova ne osvrće ili to čini samo uzgred, iako se u nauci oni još uvek ocenjuju kao spomenik koji je prema svedočanstvu Prvovenčanog nastao u vezi s Nemanjinom borbom kod Pantina, dakle oko 1168 godine, pa prema tome, ne bi zalazio »u kasni XII vek«. Istina, prof. Radojčić u tekstu pod sl. 2, koja pokazuje apostola iz kompozicije Silaska sv. duha iz Đurđevih Stupova, stavlja svoju vremensku oznaku: »oko 1180 godine«. Ne smatram da je ovakvo datiranje živopisa Đurđevih Stupova

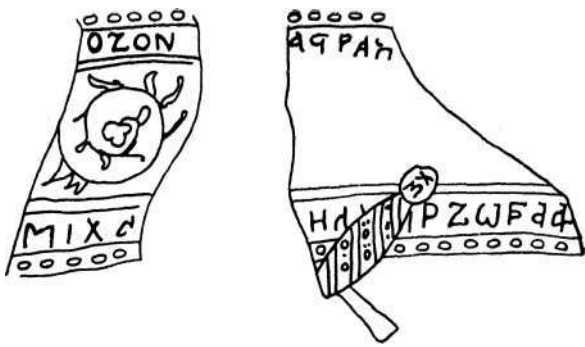
nemoguće. Međutim, ono se imalo prethodno raspraviti i argumentovati, tim pre što je za izlaganja prof. Radojčića u vezi s vatopedskim fragmentom bilo od većeg značaja.

Dodao bih još da prof. Radojčić vezuje Vatoped za Đurđeve Stupove i da ih izdvaja samo od Nereza, čiji »fini stil, sa znatno ublaženim linearizmom predstavlja posebnu varijantu«. Međutim, živopis u Nerezima nije radio samo jedan umetnik, niti je sav u istom stilu »ublaženog linearizma«. Nekoliko svetih otaca u oltaru pokazuju grafički iste stilizacije koje se javljaju i na pojedinim freskama u Đurđevim Stupovima, pa i na fragmentu iz Vatopeda. Problem ove slikarske škole (koja obuhvata još i zidno slikarstvo u Kurbinovu i ono u kapeli nad đakonikom sv. Sofije u Ohridu i sv. Vrača u Kosturu) i radionica unutar ove škole i slikara unutar radionica, još je kompleksniji.

Pri obradi naših slikara XII veka možda se trebalo dotaći i problema slikara Grka (?) Petrovića, koji je po Novgorodskom letopisu slikao 1196 godine Bogorodičinu crkvu u Novgorodu. Njegovo delo, nažalost, nije očuvano. Jedan deo ruskih naučnika smatra da Petrović nije sigurno Grk, već možda pre Sloven sa Balkana (N. P. Kondakov, Russkaja ikona, knj. III. Prag 1931, str. 47, 111; P. P. Muratov, Les icones russes, Paris 1927, 86). Lazarev misli da je Petrović Grk i, istina, oprezno pripisuje mu čak i neke očuvane ikone, vezujući jedino slučajno očuvano ime slikara iz kraja XII veka za nekoliko slučajno sačuvanih ikona koje bi mogle biti iz toga vremena (V. L. Lazarev, Istorija russkago iskustva, T. II, Moskva 1954, str. 122, 124). Skrećem pažnju, da se u ruskim tekstovima — izvorima — nalazi još priličan broj pomena grčkih slikara i da se nikada njihova imena ne pojavljuju u sloveniziranom obliku. Za ovo pitanje mogla bi biti karakteristična i ortografija Petrovićeva imena: **Петровић**.

Ne bih se mogao složiti sa konstatacijom prof. Radojčića: »Teodosijev podatak da su Nemanja i sv. Sava zlatom popisali obnovljenu Hilendarsku crkvu i stalno ponavljanje žute osnove kroz celi XIII vek, sve do Gradca i Banjske, upućuje na pretpostavku da su već početkom XIII veka u velikim crkvama Nemanjića radili freske majstori jedne, možda već i srpske škole koja je imala svoj centar ili u Solunu ili na Sv. Gori. Međutim, freske našeg XIII veka na plavoj pozadini nemaju u svom stilu nikakvih elemenata solunskog porekla, ...« (str. 8).

Na žutoj osnovi kod nas je rađen ne samo deo živopisa Studenice, Hilandar, Gradac i Banjska već i jedan deo živopisa Mileševa i Sopoćana, a slikarski pravci, likovna problematika, pa i ikonografija ovih velikih celina ne mogu se vezati za jednu slikarsku školu i uticaj »solunskog porekla«. U stvari, zajedničko ovim celinama je bezmalo jedino zlatno pozadje, a to nije dovoljno



Sl. 1. Potpis slikara na draperiji sv. Dimitrija u crkvi sv. Klimenta u Ohridu

da se dela tako različitih slikarskih stavova svrstaju u istu školu. Moguće je, svakako, da je ista grupa slikara radila u Studenici i Hilandaru, mada za to nema dokaza, moguće je, da je ona imala svoj centar u Solunu ili na Sv. Gori, ali ni za to nema dokaza. Likovne veze između slikarstva na žutoj osnovi u Studenici i slikarstva u Mileševi ili u Sopoćanima ili u Gradcu i u Banjskoj, ne postoje ili su neznatne. Mileševsko slikarstvo na žutoj osnovi je problem za sebe i Radojčić ga je nešto dalje detaljno raspravljao. Tu se na izvesnim freskama pojavljuje i solunski uticaj. Ali njega nema u Sopoćanima koji se likovno potpuno izdvajaju. U Gradcu je jedan deo slikarstva na žutoj osnovi radio svakako neki majstor iz Sopoćana ili pod njegovim neposrednim uticajem, a fragmentarno očuvan živopis Banjske na zlatnoj osnovi, kao da se najpre vezuje, likovnom problematikom, za živopis početka XIV veka i Milutinovu dvorsku radionicu.

Pokušaj ustanovljenja porekla pojedinih »mileševskih slikara« (str. 14) i atribuiranja pojedinih fresaka (str. 15) dosad »poznatim« mileševskim »majstorima« (jer se na zapadnom zidu južnog transepta nečitko razabiru ostaci još dvaju monograma), duhovit je pokušaj, ali hipotetičan.

O veoma zanimljivim Milutinovim slikarima, Astrapu, Eutihiju i Mihailu, prof. Radojčić je kratko i pregledno dao sadašnje stanje problema. Po nizu pitanja dao je i svoja rešenja. Gdekad sa iscrpnim obrazloženjem, ali često i bez njega.

Mislim da je smelo i suviše kategorično izraženo tvrđenje da »između 1309 i 1316 Astrapa radi u Žiči« (str. 21), a još smelije »da se ovaj ugledni slikar pojavljuje u crkvama koje obnavlja arhiepiskop Sava III«. Jer, nema podataka da je Astrapa radio u Žiči, osim nesumnjivih stilskih veza koje postoje između pojedinih žičkih fresaka i pojedinih likovnih celina i detalja u Bogorodici Ljeviškoj, ali postoje i nesumnjive likovne srodnosti izvesnih žičkih fresaka sa pojedinim freskama u Kraljevoj crkvi u Studenici i freskama u Gračanici. U svakom slučaju, ovaj zaključak čini mi se da se u ovakvoj knjizi, koja ima da

služi kao priručna knjiga za poznavanje naših starih majstora, ne bi smeo donositi bez temeljnije dokumentacije. Prof. Radojčić češće iznosi svoje nedovoljno proverene, iako duhovite kombinacije, kao gotove činjenice.

Pitanje boravka Astrapovog u Ohridu veoma je zanimljivo. Ime protomajstora Bogorodice Ljeviške, očigledno starijeg slikara, verovatno oca Mihajlovog, a po logici i glavnog majstora slikarske grupe u Ohridu, nalazi se zabeleženo samo uzgred iznad daleko naglašenijeg slikarskog potpisa njegovog sina (?) Mihaila. Mihajlo se potpisuje i drugi put naglašeno, kao sin Astrapov, pa i treći put, istina, samo inicijalom pored inicijala Eutihijevog, dok se Astrapov potpis više ne javlja. Mihajlo se izrikom potpisuje kao zograf. Uz ime Eutihijevo nalazi se skraćenicom ispisano (χα(λα)μον), dok ispred Astrapovog imena nema oznake koja bi upućivala na njegov slikarski rad. Ispisano je samo οσον (sl. 1), što Radojčić razrešava kao Σωσον (str. 20). Međutim, u tom slučaju ova invocacija bi bila skraćena na sasvim neuobičajen način bez početnog slova, što je bez primera, i sa pogrešnim drugim slovom ο mesto ω. Meni se prema tome čini da se pitanje tzv. Astrapovog potpisa, a još više aktivnog učešća njegovog u izradi živopisa Perivlepte, ne može uzimati kao rešen problem. U živopisu Perivlepte jasno su dosad uočene samo dve slikarske individualnosti. (P. Milkovik - Pepek, Avtorite na nekoliko ohridski ikoni od XIV vek, Eutihie ili Milajlo? Glasnik na Muzejsko konzervatorsko društvo na N. R. Makedonija, Skoplje 1954, 28 i dalje, sa pregledom dosad objavljene literature po ovom pitanju). Više ih nije našao ni prof. Radojčić. Stoga je pretpostavio ne dajući nikakva bliža objašnjenja, ne navodeći podatke svojih analiza živopisa, da »medj freskama koje su dosada pripisivane samo Mihailu, verovatno veći deo pripada Astrapu« (str. 22). Kad smo već na pretpostavkama, mogla bi se uzeti u obzir i jedna druga: da se nisu Eutihije i Mihailo služili samo Astrapovim slikarskim kartonima?

Nije jasno zašto prof. Radojčić misli da je Astrap u Ohridu radio najviše godinu dana, ako je radio i u Arilju: »ako se očiste freske u Arilju, iz 1296 godine i ako se utvrdi da je i u njemu radio Astrapa, tada bi se njegov boravak u Ohridu sveo na godinu dana«, (str. 27). Bogorodica Perivlepta završena je 1295, a Arilje 1296 godine. Perivlepta je, dakle, završena pre Arilja, te rad u Arilju, ukoliko se on uopšte može uzeti u kombinaciju, nije ni u kom slučaju mogao uticati na trajanje živopisanja u Perivlepti ni na boravak Astrapov u Ohridu, ako je u njemu uopšte radio.

Kasniji radovi ove grupe majstora, mislim na one iz početka XIV veka, pokazuju osetan uticaj carigradske dvorske škole. Bio bih sklon da uzmem u obzir da je do promena u njihovom radu došlo posle njihova eventualnog boravka u Cari-

gradu, gde su mogli učestvovati u živopisanju Čuvene carigradske Milutinove zadužbine crkve sv. Jovana Krstitelja.

Pitanje uticaja bolonjskih minijaturista i dela sličnih zadarskom Gradualu na naše slikarstvo početka XIV veka, mislim da zasada treba opreznije postaviti. Svakako da se mogu konstatovati ikonografske, a potom i stilske sličnosti između pojedinih naših dela početka XIV veka i relativno suvremenih bolonjskih minijatura. Treba, međutim, podvući da su naše freske zrela umetnička dela, tvorevine slikara jasnih, izdiferenciranih likovnih koncepcija, dok su minijature, slične zadarskom Gradualu (koji uostalom nije još ni kritički datiran), dela provinciskih majstora koji očigledno ponavljaju tuđa rešenja. Na zadarskoj minijaturi kompozicije Rođenja prof. Radojčić naročito ističe nežni gest majke i upoređuje ga sa pokretom Bogorodice na fresci istog sadržaja u Kraljevoj crkvi u Studenici pa završava: »Ne bi se moglo govoriti o istom majstoru, ali se svakako mora pretpostaviti da ova sličnost ima veze sa nekim zajedničkim uzorom zapadnog porekla« (str. 32). Prof. Radojčić malo dalje smatra: »od Italije Srbi su uzimali nove obrade tema u kojima je čovečanski karakter naslikanih osoba sve jače dolazio do izraza« (str. 33). Međutim, već se renesansa Komnena XII veka pozabavila istim problemom, a na našem tlu i poznati slikari Nereza, Kurbinova, Đurđevih Stupova, a kasnije Mileševci i Sopoćana, Ove velike celine imaju niz kompozicija u kojima su baš ljudska osećanja tretirana najčistijim likovnim izrazom. Zašto u tom slučaju tražiti uzore iz druge ruke. Kod bolonjskih minijaturista neosporan je uticaj vizantiskih majstora i u ikonografiji i u stilu. Koliko su izvesne novine koje se kod njih javljaju njihove lične kreacije, još uvek je problem u raspravljanju. Još nije raščišćeno ni pitanje uticaja pojedinih vizantiskih i carigradskih slikara koji su radili na Zapadu, u Dalmaciji i Italiji (sličnih Jovanu Klerikopulosu u Zadru — 1314 godine, Marku Carigrađaninu u Đenovi 1313 godine i drugim). Izmene izkustava koje su vršene među Istokom i Zapadom u to vreme su neprestane i obostrane.

Već je u nekoliko mahova podvučeno da su slikari Protatona veoma bliski Milutinovim majstorima. Radojčić je ovu hipotezu razvio. Jedino je Xyngopoulos nedavno postavio hipotezu da bi ove freske bile možda rad čuvenog slikara Panselinosa, čija dela do sad nisu bila identifikovana (Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture Macedonienne, Athènes, 1955, 29-33). Međutim u prilog mišljenju o bliskoj vezi živopisa Protatona sa Milutinovim majstorima govori i istoriski podatak na koji je upozorio Paul Grindor (Byzantion IV, 676). On je skrenuo pažnju na jedan natpis u rukopisu manastira Vatopeda u kome je zabeleženo da je Protaton goreo u vreme Mihajla Paleologa i da ga je restaurirao kralj Milutin.

Obrađujući majstore slikare između 1330 i 1459 godine, prof. Radojčić možda s pravom nije uzeo u obzir prezbitera Georgija Medoša i njegovog anonimnog druga, za koje je ranije bilo pretpostavljeno da su između 1332 i 1337 godine slikali Belu crkvu Karansku (M. Kašanin, Bela crkva Karanska, Starinar IV, 1926-27, 130—133; Vlad. R. Petković, Pregled crkvenih spomenika kroz povescnicu srpskoga naroda, Beograd 1950, 19). Međutim, smatram da je trebalo navesti razloge koji su autora opredelili da ih izostavi iz kruga poznatih majstora. Portret prezbitera Medoša i njegovog pratioca nalazi se živopisan u oltarskoj apsidi u prizemnoj zoni. To je doskora bio jedini poznat primer ovakve lokacije jednog suvremenog portreta u našem živopisu. Ovi portreti svakako ukazuju na činjenicu da su Georgije Medoš i njegov drug bili na neki način tešnje vezani za Belu crkvu Karansku. Oni su mogli biti i slikari, kao što su mogli biti i neimari i nadzornici radova i, jednostavno, sveštenici koji su u taj mah obluživali crkvu. Natpis koji se nalazi kraj lika Georgija Medoša: Molenie, sasvim je neodređen i ne precizira njihovu ulogu (kao što je to mislio M. Kašanin — vidi: nav. delo).

Činjenica, da su Georgije Medoš i njegov pratilac živopisani neposredno ispod službe Agnecu, da Georgije u rukama drži knjigu — svakako jevanđelje — a da je njegov pratilac prikazan u stavu molbe, najpre bi govorila u prilog pretpostavke da su oni u živopis uneti kao sveštenici i stoga i simbolično vezani za službu Agnecu (slično: episkop Danilo u Bijeloj).

Prof. Radojčić nije pomenuo ni zografa Dmitra koji je 1356 godine (pri države Nikole i Marke po smrti sveterodnoga cara Stefana) slikao manastir Drenovo. Freske manastira Drenova pokrivene su doista novim slojem živopisa i o likovnim kvalitetima slikara Dmitra se zasada ne bi moglo govoriti. Ali trebalo je iskoristiti natpis u kome se on pominje, jer se tu prvi put kod nas uloga slikara naglašava čak i u votivnom zapisu. Ovaj zanimljivi, malo poznati, a, nažalost, fragmentarno očuvan natpis donosim u celini:

СЪДА СЕ ХРАМ СЯ ВЪ ЛѢ ̅̅ Н ̅̅ . НАЗЪ ДИМІТР
ЗВГРАФЪ ПРИДОХЪ ВЪ ХРАМЪ СЕН . . . ЛѢ . . . Н ̅̅ Н ̅̅
Н ПИСАХЪ ПРИ ДРЖАВЪ НИКОЛЕ И МАРКЪ ПО СМРТИ
СТОРОДНАГО ЦРА СТЕФАНА .

(Voj. Radovanović, Tikveš i Rajac, Naselja, knj. 17, Beograd 1924, str. 144; njega pominje i Vlad. R. Petković, Pregled 35.)

Prof. Radojčić je sažeto dao pregled srpskog slikarstva tzv. moravske škole (str. 39—40). On je odlučno istakao dosad nedovoljno naglašenu ulogu Konstantina, velikog majstora Ravanice, čije je delo do nas došlo, nažalost, jako oštećeno, ali koji je, po očuvanim freskama sudeći, predstavljao jednu od najvećih individualnosti našeg sli-



Sl. 2. Glava sveca ratnika iz manastira Ravanice

karstva. Lično bih još više podvukao njegovu izrazitu individualnost. Likovi njegovih svetitelja, specijalno, pokazuju punu slobodu tretmana i tako lični doživljaj kakav se ni izbliza ne nalazi u našem suvremenom slikarstvu (sl. 2). U vezi s ovim majstorom prof. Radojčić nije dovoljno istakao jednu važnu činjenicu, da se Konstantinov uticaj ne nalazi samo na delima naših umetnika u zemlji, nego i na velikim slikarskim celinama u inostranstvu. V. N. Lazarev (*История византийских живописи, Москва 1947. Т. I, 240, 246. Isti, Живопись и скульптура Новгорода и Ист. Русс искусства, Т. II, Москва 1954, 196, 202, 206*), ponovo još odlučnije nego stariji pisci (Мацулевић, Порфиридов, Некрасов i dr.) tvrdi da se živopis u Kovaljevu i crkvi Blagoveštenja na Gorodišču ima vezati za južnoslovensku umetnost, specijalno srpsku, a posebno za Ravanicu. Po Lazarevu, u Novgorod su došli ili srpski obrasci ili srpski majstori.

Zaključujući svoja izlaganja o slikarstvu mitropolita Jovana, prof. Radojčić ističe sličnost Tajne večere u Andrejašu i daleko mlade italo-

kritske ikone XVI—XVII veka (koja se nalazi u srpskoj, crkvenoj opštini u Dubrovniku) i konstatuje da bi se ova sličnost mogla »jedino objasniti zajedničkom zavisnošću od istog uzora bliskog slikarstvu Mistre« (str. 43). Čini mi se da je iznalaženje ovog dalekog uzora hipotetično. Slikarstvo mitropolita Jovana ne može se vezati ni za starije ni za suvremene spomenike u Mistri. Njegovo slikarstvo je, kako je to već tačno ranije podvukao prof. Radojčić, i kako sam i sam ranije istakao govoreći o Dečanima, proisteklo iz našeg živopisa. A odakle su sve crpeli teme italo-kritski slikari, to je zaseban i još nerešen problem.

Teodor, slikar Rudenice, mogao bi biti Teodor Savin iz Kotora (str. 45—46), ali ne mora biti. Teodor je dosta često ime i slučajno sačuvani podatak ne mora se odnositi baš na ovog Teodora. Jer za Teodora Savinog ne znamo čak ni je li ostao na zanatu do kraja. Jedini podatak o njemu odnosi se na njegov odlazak na zanat u radionicu Grka Georgija. Kombinacija prof. Radojčića je primamljiva ali je još hipoteza. Dok u uvodu o ovom umetniku on ispravno i sa ogradom govori: »hronološki, Teodor Savin mogao bi da bude identičan sa rudeničkim Teodorom« (str. 45—46), dotle kasnije, govoreći o nekim hilendarskim minijaturama, on ovu hipotetičnu atribuciju uzima kao gotovu činjenicu. Uostalom, dodajmo još i to, da zaglavlja majstora Teodora na hilendarskom rukopisu br. 400 ne odgovaraju stilu i ornamentici Rudenice.

Pitanje slikara crkve sv. Vasilija u Stolivu slično je rešavano. Prof. Radojčić o njemu kaže: »Autor ovih fresaka bio je, po svoj prilici, Milosav Miljenović, iz Dabra kod Popovog Polja, učenik dubrovačkog slikara Stefana Ugrinovića« (str. 48). Ovaj sud prof. Radojčić izvodi iz sadržaja votivnog natpisa u crkvi u Stolivu. Ispod kalka ovog natpisa, u kome se pominje Mihailo Radojčić daje tekst (sl. 32) »potpis slikara Milosava«. Rekonstruišući ovaj fragmentovani natpis prof. Radojčić je zaključio 1) da je Mihail koji se pominje u uvodu ktitor, 2) da je **НН** u drugom redu natpisa ostatak prezimena slikara čije ime na osnovu lokacije »iz Debra« rekonstruiše kao Milosav Miljenović. S obzirom da je ovaj umetnik rodnom iz Dabra, a da se izvorno pominje u aktima dubrovačkog arhiva (div. cancl. 75, 48) kao učenik dubrovačkog slikara Stjepana Ugrinovića 1471 godine, ova atribucija ne bi po Radojčiću bila suprotna preostalim elementima godine u stolivskom natpisu, od koje on čita 149 ... U to vreme Milosav Miljenović je mogao već delati kao gotov umetnik.

Međutim, u svom izlaganju prof. Radojčić smeće sa uma 1) da je preostali deo reči **НН** u prvom delu natpisa zavisao od prethodnog **НЗ**, te da u njemu treba tražiti ne porodično ime, već mesto rođenja ili boravka ktitora ili umetnika

Mihaila. (Svakako, da teškoću pretstavlja činjenica da se reč ne javlja u padežu); 2) da je natpis tačkom između **нѣкѣ** i **но** podjeljen u dve sadržajne celine, te da se ono **нѣкѣ** ne može vezati za reč **зѣтрѣѣ** iz natpisa, kojoj odgovara preostalo **но** (a ne **но** kao što u svom članku navodi Radojčić). Čini se da se ovaj deo natpisa, s obzirom da prof. Radojčić saopštava da iza njega slede još dva do tri ispisana slova, može rekonstruisati kao **ноуанѣ**. U svakom slučaju, makoliko Radojčićevo »po svoj prilici« značilo ograđivanje, ono, nažalost, sugerira i prilično ubeđenje da je Milosav Miljenović zaista slikar sv. Vasilija, što ne stoji. Ja bih se pre složio sa mišljenjem prof. Radojčića izraženim ranije, na drugom mestu da »pitanje autorstva stolivskih fresaka mora još ostati otvoreno; možda će se čišćenjem natpisa izvući još koje dragoceno slovo.« (Svetozar Radojčić, O slikarstvu u Boki Kotorskoj, Spomenik CIII, Beograd 1953, str. 61).

Prof. Radojčić nije postavio pitanje reževičkog igumana prve polovine XV veka, Nikodima, koga Kukuljević-Sakcinski (Slovník umjetnikah jugoslavenskih, sv. V, 1862, 369) i M. Crnogorčević (Manastiri Paštrovski u Boci Kotorskoj, Starinar, knj. XII, 1895, 84–85) smatraju slikarem. Pretpostavljam, da poznajem razloge koji su prof. Radojčića naveli da ga skine sa liste naših majstora, ali i pored toga mislim da je ovo pitanje trebalo raspraviti i ne preći ćutke preko njega. Na jednoj ikoni iz 1423 godine, koja se u manastiru Reževiću čuvala do 1860 godine, kada je nestala, nalazio se sledeći natpis koji je Kukuljevića naveo da Nikodima uvrsti u svoj Slovník:

СИНО НКОУ ПИСА ГОПОН ЦЦЫ ИЕРМНА РЕЖЕВНИКН
САТВОРН СЕББ ВЪЧНЫ ПОМЕНЬ И ДОБЪРЬ НАПРБАКЪ
И ПОЛЪАКЪ ВЪ ЛАТО Н ЦЕ ЦЕА СЦЛА.

Pravi smisao reči „**писѣ**“ nije u našim zapisima uvek jasan. Međutim, u ovom zapisu značenje ove reči, čini se, ne pretstavlja sumnju, ona označava upisivanje dara crkvi: »sebe (za) vječni pomen i dobar naprijedak i posledak«.

Srodan ovom problemu je jedan drugi: problem ikonopisca Lazara, tvorca živopisa u manastiru sv. Trojici Pljevaljskoj. Dosada se u našoj stručnoj literaturi bez kolebanja kombinovalo sa ovom ličnošću. Naglašavalo se čak da je on jedan od retkih naših slikara koji je za sobom ostavio i svoj autoportret (Zapisi i natpisi br. 840; Vlad. R. Petković, Pregled, 329. Za Georgija Medoša verovalo se da je prvi primer autoportreta kod nas). Sv. Radojčić je, u svom ranijem delu »Stare srpske minijature« (Beograd, 1950, 52), pretpostavio da je ovaj Lazar iz Trojice Pljevaljske verovatno identičan sa Lazarem, učenikom popa Jovana iz Kratova, od koga su se sačuvala dva ilustrovana rukopisa: jedan minej iz 1571 godine i jedan prolog iz 1572 godine.

On je ovog Lazara iluminatora, bez ikakvih izmena u stavu, a s pozivom na svoje malopre pomenuto delo, uvrstio i u »Majstore starog srpskog slikarstva« (str. 65), no ovog puta mu nije izrikom pripisao i živopis u Trojici Pljevaljskoj. Prema tome nije jasno da li je i do koje mere prof. Radojčić izmenio svoje ranije gledište u odnosu na Lazarevo učešće u živopisanju pljevaljske priprate. Ikonopisac Lazar iz sv. Trojice Pljevaljske nije nikakav živi suvremeni slikar ni živopisac pljevaljske priprate, već poznati hrišćanski svetitelj i slikar ikona iz vremena ikonoborstva. On je u manastiru sv. Jovana Krstitelja **τοῦ Φοβερῶν** — Monacheion — u vreme Teofilovih progona »i pored opekotina na rukama« izradio ikonu sv. Jovana Krstitelja, koja je postojala i važila kao čudotvorna još u vreme Cedrenus-a. — R. Janin, L'eglise byzantine sur les rives de Besphore (côte Asiatique), Revue des études byzantines, T. XII, Paris, 1954, p. 70.

Profesor Radojčić je sa pravom uneo među naše majstore i one naše slikare čija se dela usko vezuju za naše stvaranje, a koji su radili van naše zemlje, one u Rumuniji na prvom mestu (str. 62 do 63). U ovu grupu slikara treba uvrstiti međutim još jednog: Bogdana iz Janjine, koji je 1587 godine živopisao jednu crkvu na Krfu. Po imenu on je očigledno Sloven, Makedonac najpre. M. Chatzidakis ističe naročito da se on ni svojim delom ne uključuje u slikarstvo kritske škole, već da se oslanja na stare lokalne tradicije (Manolis Chatzidakis, Contribution a l'étude de la peinture postbyzantine, Athènes 1953 p. 23).

U Dečanima postoji jedan rukopisni triod koji je 1596 godine pisao pop Bogdan. U rukopisu ima zastavica. Da li bi se mogla vezati ova dva majstora? Vremenski je moguće, ali je teritorijalna udaljenost velika, mada treba dodati da u vremenu turske okupacije nestaju stare političke granice na Balkanu i da su kretanja pojedinih umetnika i zanatlija zaista velika.

Među naše slikare ovoga vremena treba uvrstiti i Leontija koji je pre 1581 godine slikao minijature u sarajevskom četvororojevandelju (Lazar Mirković, Starine stare crkve u Sarajevu, Spomenik LXXXIII, Beograd 1936, tab. XXXVII — XXXVIII). Grafički elementi u njegovoj minijaturi izbijaju u prvi plan.

U listu slikara XVI veka, pored onih koje već navodi prof. Radojčić, uvrstio bih još trojicu (od kojih jednog pod znakom pitanja).

U »Našim starinama« (Sarajevo, 1953 sv. 1) objavio sam pod naslovom »Stvaranje zografa Radula« (str. 126–127 i napomena 13) i neke podatke o dvojici slikara, Dmitru i Jovanu, koji su živopisali između 1537–43 godine pripratu i crkvu manastira sv. Nikole Topličkog kod sela Džvanja u kruševskom srezu. Međutim, u međuvremenu, blagodareći umesnim usmenim primedbama prof. Radojčića, po pitanju prvog od dvojice navedenih,



Sl. 3. Zapadni zid priprate manastira sv. Nikole Topličkog. Rad Jovana zografa

izmenio sam svoj prilično simplicitički ranije dati zaključak. Naime, iako se u živopisu crkve i njenih paraklisa jasno izdvajaju ruke dvojice pa i trojice slikara, stilizacija natpisa, koji me je naveo da pripisem jedan deo živopisa kir Dmitru, nije dovoljno jasna. Rečenica natpisa »Dmitr se potruđi i popisa« zaista ne mora označavati slikara. Stiče se i drugi utisak o kome se mora voditi računa, naime, da se ona može tumačiti i kao da se Dmitar potruđio i dao popisati crkvu. Ovo pitanje za mene ostaje još uvek otvoreno, i, mada više nisam onako kategoričan u svom stavu, ipak mi se čini da postoji i dobar deo elemenata koji ne dozvoljavaju da se ovo ime sa gotovošću i sigurnošću izbriše iz kruga naših slikara prve polovine XVI veka, te smatram da ga baš u vezi ispravnog rada na budućem istraživanju i proučavanju naših majstora ovoga vremena moramo dalje imati u vidu.

Što se tiče drugog slikara crkve sv. Nikole Topličkog - Jovana Zografa, njegov potpis se sačuvao na istočnoj gredi u priprati. Pošto je u mom ranijem članku u »Našim starinama« (primedba 13) objavljen sa štamparskim greškama, dajem ga sada ponovo:

izw
 χειρ — iw.
 ρϕς

Po svojoj slikarskoj koncepciji zograf Jovan se ne izdvaja iz kruga naših majstora XVI veka i drži se u svedenijem obliku i likovnih i ikonografskih obrazaca našeg XIV veka (sl. 3).

O opsegu učešća zografa Jovana u izradi živopisa manastira sv. Nikole Topličkog, kao i o rukopisu i drugim čisto likovnim osobinama njegovog slikarstva, govoriću posebno i opširnije u monografskoj obradi ove crkve.

Treći slikar bio bi poznati mitropolit hercegovački i drugi patrijarh obnovljene Pećske patrijaršije patrijarh Antonije. Prof. Radojčić je u Hilandaru našao jednu ikonu sa potpisom patrijarha Antonija, i smatra da je ona dar patrijarhov Hilandaru. Međutim, Mirjana Čorović-Ljubinković u svojoj još neobjavljenoj doktorskoj disertaciji, »Srednjevekovni duborez u Srbiji, Makedoniji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini«, dokazuje da je Antonije, mitropolit hercegovački, a potonji patrijarh srpski, bio i duborezac i slikar. Na jednim dverima iz oko 1570 godine, koja se čuvaju u pećkoj riznici, postoji dug duborezni natpis u kome Antonije za sebe izrikom kaže: **ГРАДНУ СЕ СТИ ДВЕРИ ПОЗЛАТНУ И ВЪОБРАЗНУ И ПРИЛОЖНУ.** Na pećskim dverima kompozicija Blagovesti je nažalost, premazana te se o ovom sigurno Antonijevom slikarskom delu ne može govoriti. Mirjana Čorović-Ljubinković je na osnovu srodnosti duboreza zaključila da će Antonijevo delo svakako biti i dveri na ikonostasu manastira Dečana na kojima se sačuvao neoštećen i slikani deo — kompozicija Blagovesti (sl. 4).

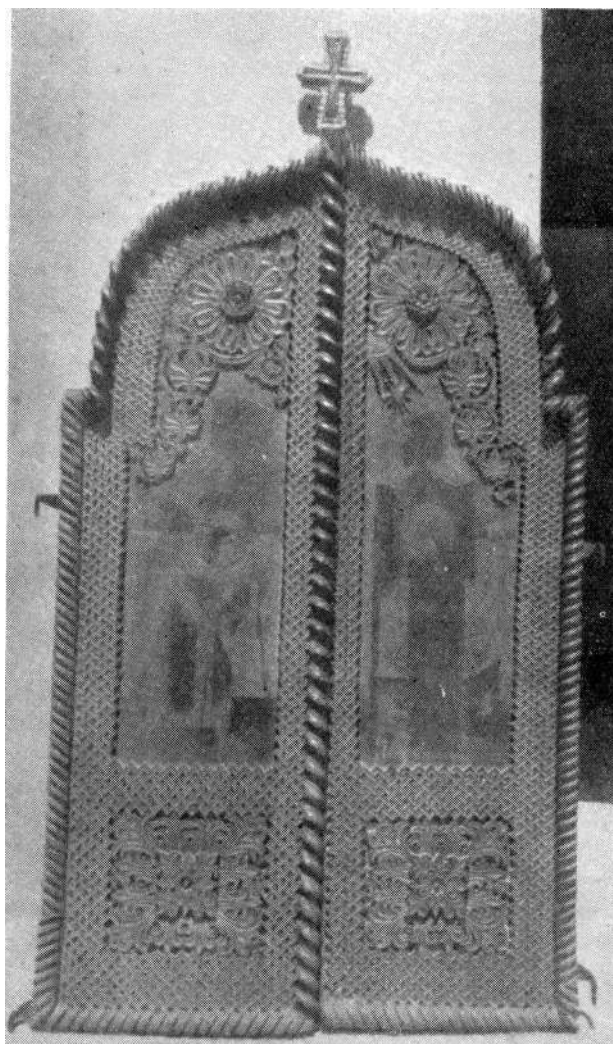
Prema tome je verovatno da je i hilendarska ikona ne samo njegov poklon već i njegovo delo.

U vezi s izlaganjem prof. Radojčića o popu Strahinji iz Budimlja (str. 65—69), skrenuo bih pažnju da sam ranije (Stvaranje zografa Radula, 127, napomena 15) već upozorio da se pop Strahinja, sem zidnim slikarstvom, bavio i ikonopisom. U Morači je sačuvana njegova prestona ikona Hrista iz 1600 godine.

Govoreći o slikarima manastira Lomnice (str. 69—70), prof. Radojčić na osnovu natpisa u crkvi pretpostavlja da su četvorica poznatih lomničkih majstora, oba Jovana, Nikola i Đorđe, bila iz Hercegovine ili Crne Gore (str. 70, nap. 128). I zaista, jezik ovoga natpisa upućuje na taj zaključak. Međutim, natpisi uz pojedine scene i kompozicije u samom živopisu imaju izvesnih jezičkih osobina za koje bi se reklo da su svojstvene jugoistočnim krajevima naše zemlje: Južnoj Srbiji i Makedoniji. Zbog toga su već Milenko Filipović i Đoko Mazalić (Crkva Lomnica u Bosni, Spomenik SAN., CI, 133) pretpostavili da su lomnički majstori verovatno iz tih krajeva. Najverovatnije je, pak, da se ovde radi o jednoj tajfi u kojoj je bilo ljudi i iz Hercegovine, odnosno Crne Gore, kako misli prof. Radojčić, a i iz Južne Srbije ili Makedonije, kako su zaključili M. Filipović i Đ. Mazalić. S tim u vezi, upozorio bih na natpis u crkvi u selu Riljevu (srez prilepski) u kome se pominje slikar Jovan, „*Ω ΚΟΣΤΑΡ. ΥΚΗ ΚΑΔΗΛΑΚΩ*“ 1627 godine (Zbornik za istoriju Južne Srbije i susjednih oblasti, Skoplje 1934, 271), kao i na zografa Jovana koji se 1601 godine potpisao grčki u crkvi sv. Spasa u Štipu (Vlad. R. Petković, Pregled, 353), a koji je vremenski blizak ranijem (ove slikare prof. Radojčić ne pominje u »Majstorima«). Upozoravajući na iznete činjenice, smatram da bi bilo potrebno da se kod daljeg rada na ispitivanju individualnih osobina majstora slikarstva Lomnice obrati pažnja i na ova dva spomenika, kako bi se utvrdilo da se ne radi slučajno o jednom od dvojice lomničkih majstora Jovana ili, možda, o jednom, dvojici pa i trojici majstora istoga imena.

Najzad, s ovim u vezi, skrenuo bih pažnju i na postojanje izvesnih srodnih ikonografskih rešenja kao i stilskih osobina među živopisima Lomnice i Blagoveštenja Stragarskog.

Prof. Radojčić je u celini pravilno postavio i definisao umetničku individualnost majstora Longina (str. 73—77). Međutim, izvesne konkretne podatke valja dopuniti i korigovati. Prof. Radojčić (str. 73—74), kao i prof. Mirković (Godišnjak Muzeja Južne Srbije, knj. I, 1941, 107—109), pripisuje obe ikone svetih pustinjaka Teodora Opštežitelja i Save Osvećenog, kao i Jeftimija Velikog i Antonija Velikog majstoru Longinu. Obojica tvrde da je potpisana samo prva ikona. Međutim, Longin se potpisao i na drugoj. Longinov potpis se nalazi iza lika sv. Antonija Velikog levo, u visini kolena, ispisan zlatnom bojom na crnom pozadju (sl. 5). Longinova je i horosna dečanska ikona na ko-



Sl. 4. Dveri iz manastira Dečana. Rad mitropolita, potomjeg patrijarha Antonija

joj su, s jedne strane, predstavljeni svetitelji Jovan Lestvičnik i Zosim i Marija Egiptćanka, a sa druge, Teodor Tiron i Teodor Stratilat (sl. 6). Potpis Longinov tajnom bukvicom i datum (1596 godine) nalaze se u dnu na oker pozadju trake koja iviči ikonu. Zapis je pisan crnom bojom:

ВЪ ЛЕТѢ 7096 КРЪГ САНЦУ КЪ ЛУНЕ 31 МЕСЦА
МАНА . . . (ИΝΔΙΚ)ΤΑ Θ ΟΛΒ. ΝΒ :

Osim triju dečanskih dvojnih ikona koje pominje prof. Radojčić, u Dečanima se nalaze od Longinovih dela još i dve druge sasvim oštećene

ΠΙΕ ΛΟΓΩΝ
16 7096 1144
16

Sl. 5. Potpis slikara Longina



Sl. 6. Longin — ikona sv. Teodora Tirona i Teodora Stratilata

dvojne ikone. Prva sa pretstavama Raspeća i Skidanja s krsta, a druga sa pretstavama Preobraženja i Silaska sv. Duha.

Godine 1573 Longin je radio ikone i za mileševski ikonostas. Pavle Kontarini u svome dnevniku zabeležio je da je 1581 godine video u Mileševu »vrlo lep velik krst od pozlaćenog drveta« (P. Matković, Putovanja po Balkanskom Poluotoku XVI veka, Rad, CXXIV, Zagreb 1895, 65). Možda je i ovaj krst pripadao Longinovom novom ikonostasu.

Pored toga, M. Filipović i Đ. Mazalić tvrde da se jedan deo Longinovih prazničkih ikona iz manastira Lomnice nalazio u novoj crkvi sela Cikote. Danas ih tamo više nema. (Dr. Filipović, Đ. Mazalić, Crkva Lomnica u Bosni, Spomenik SAN, Beograd 1951, str. 48).

Prof. Radojčić stavio je, bez ikakva obrazloženja, u početak XVII veka ikonostas u manastiru Lomnici. Međutim, Đ. Mazalić (Novosti iz Lomnice, Naše starine, knj. II, 1954, 229) našao je na gornjim dverima, na pretstavi Nedremanog oka godinu 1578. Ove gornje dveri prof. Radojčić ne navodi među nabrojanim Longinovim delima u

Lomnici a stavlja u spisak u tom pogledu potpuno sumnjive carske dveri (str. 74).

U samom tekstu svojih majstora prof Radojčić na jednom mestu kaže: »Od zidnog živopisa ne može se, za sada, ništa sa sigurnošću pripisati Longinu; njemu sasvim blizak majstor radio je freske u hercegovačkom manastiru Zavali (1619 godine)«. Međutim, pod slikom 46, freska iz manastira Zavale, on stavlja: »Majstor Longin (?), freska Bogorodice iz godine 1619, manastir Zavala«. Ni stilski, ni vremenski ovaj živopis ne odgovara ovačkoj atribuciji. Ako se Longin bavio i zidnim slikarstvom, stilske osobine jednog dela živopisa u pečkoj priprati kao i neke freske u Banji Pribojskoj pre bi govorile za Longinovu ruku. Najzad, izvestan ruski uticaj, koji se oseća s vremena na vreme na izvesnim detaljima Longinovih dela, nije toliko jasan na ikoni Stevana Dečanskog, koliko na ikoni sv. Teodora Stratilata i Teodora Tirona u Dečanima.

Pitanje majstora velikog dečanskog Raspeća — krsta sa ikonostasa — i triju monumentalnih prestonih ikona sa istog ikonostasa, prof. Radojčić je rešio suviše smelom pretpostavkom (str. 77—78), Našavši izvesne elemente uticaja ohridskih ikona, specijalno ikone Apostola iz XIV veka, on je celu ovu grupu dela pripisao Nektariju, episkopu »srpskog grada Velesa«. Nektarije je napisao poznati slikarski priručnik. Verovatno je i bio slikar. Ali od njega se nije sačuvalo nijedno nama poznato delo. Mada je prof. Radojčić, dosta oprezno izrazio svoju pretpostavku o vezivanju dečanskih ikona za Nektarija, ona se teško može u takvom obliku prihvatiti. Prilično neodređen uticaj znatno starije ohridske ikone nije ubedljiv. Čini mi se, usto, da ova grupa ikona nije jedna celina i nije delo istog slikara. Raspeće je znatno jače kao likovno delo: čvršće u komponovanju, prefinjenije u koloritu. Ono svakako nema nikakve veze sa Longinovim radovima. Međutim, na prestonoj ikoni Bogorodice nalaze se, obodom ikone, likovi proroka, koji doslovno ponavljaju Longinove likove sa prestone ikone Bogorodice u manastiru Lomnici. Isti je slučaj i sa ikonom Hrista i likovima apostola na njenom obodu. Obe prestone ikone imaju očigledne veze sa Longinovim stvaranjem. Uočivši ih i sam, profesor Radojčić je pretpostavio da je Longin pretrpeo uticaj ovog majstora, što je nemoguće, jer su lomničke ikone, kao što smo videli, starije: iz 1578 godine, dok je dečansko Raspeće iz 1594. Uz njega, međutim, prof. Radojčić baš vezuje velike prestone ikone. S obzirom na zavisnost slikara prestonih ikona od Longina, koji Longina u detaljima bukvalno kopira, treba ovog umetnika tražiti u krugu pečko-dečanskih majstora, možda baš u Longinu samom, dok Raspeće ostaje izdvojen problem.

Ima indicija najzad, da je Longinov uticaj bio i duži i veći nego što je to prof. Radojčić pretpostavio.

Slikari Georgije Mitrofanović (str. 81–86) i Kozma (str. 86–88) dati su iscrpno. Iskorišćeni su svi raspoloživi podaci, pa i oni najnoviji, koje je pružila početkom 1955 godine izložba Pečko-dečanske ikonopisne škole u Narodnom muzeju u Beogradu. Međutim, prof. Radojčić nije podvukao očiglednu vezu koja postoji između slikarstva Georgija Mitrofanovića i Kozme (osobito ovog poslednjeg), s jedne, i slikarstva rasonoše Longina, s druge strane. U katalogu povodom pomenute izložbe (Pečko-dečanska ikonopisna škola, XIV–XIX vek, Beograd 1955, 10 i 12), Mirjana Ćorović-Ljubinković je već upozorila na ovu srodnost, ali samo u odnosu na Kozmu. Međutim, ova srodnost postoji, iako u manjoj meri i u odnosu na Mitrofanovića. Ona upućuje na zaključak da su u njihovom slikarstvu postojale i druge komponente i uticaji sem onih koje je razrađivao profesor Radojčić. Vremenski, i Georgije i Kozma mogli su biti neposredni Longinovi učenici. U svakom slučaju obojica su odlično poznavali Longinovo delo.

Po našem današnjem znanju, Longin je prvi u turskom periodu uveo slikanje i realnih zgrada u pozadu (sravni: crkvu sv. Apostola iz Pečke patrijaršije u drugom planu kompozicije krunisanje Dečanskog u Peći, kao i dečansku crkvu u kompoziciji zidanja Dečana. Obe scene nalaze se na velikoj ikoni Stevana Dečanskog sa ilustracijama scena iz njegovog života po Camblaku). Uopšte, Longin je uneo dosta novih elemenata pri razrađivanju drugoga plana i specijalno zgrada u pozadu. Kod njega se prvi put pojavljuje u našem živopisu i jedna veoma zanimljiva i karakteristična zgrada, preuzeta sa ruskih uzora, sa tri monumentalna ulaza, natkrivena krovovima u obliku prelomljenoga luka. Centralni deo zgrade nadvišen je visokim kubetom na razvijenom postolju. Zgrada je flankirana sa dve kule sa jako šiljatim krovovima (vidi sl. 6).

Pri rešavanju zgrada u pozadu, već je Georgije Mitrofanović prihvatio obe Longinove novine. Kod njega se u pozadu kompozicije susreća Save i Nemanje, u Hilendarskoj trpezariji nalazi pretstava Hilendara. Među drugim zanimljivim zgradama koje Mitrofanović stavlja u drugi plan svojih kompozicija, nailazimo na onu karakterističnu Longinovu zgradu sa tri monumentalna ulaza, samo što ulaze pokriva poluoblíčasti krov.

Kozma, kao što je već profesor Petković dokazao (Legenda Sv. Save u starom živopisu srpskom, Glas SAN CLIX, Beograd 1933, i dalje), jedan izvestan deo scena iz života Save i Nemanje, na ikoni Save i Nemanje sa žitijem iz 1645 godine (koja se nalazi u Morači) preuzima direktno od Mitrofanovića i njegovih fresaka u hilendarskoj trpezariji. Ali Kozma slika i izvestan broj kompozicija iz života Save i Nemanje kojih nema u Hilendaru. Među njima su dve veoma značajne: Zidanje Morače i Dogovor kralja Ste-

vana Vukana sa protomajstorom. Profesor Petković je pretpostavio (nav. delo, 53, 54), da se za ove scene Kozma poslužio nekim starijim minijaturama, koje su ilustrovale život sv. Save, a na kojima je bilo predstavljeno i zidanje Žiče. To je moguće, ali mislim da je verovatnije da je Kozma zidanje Morače naslikao prema Longinovu zidanju Dečana. Kompoziciono, između ove dve scene ima neosporne zavisnosti, samo što je Longin u ovu scenu uklopio i savetovanje ktitora Stevana Dečanskog sa igumanom, dok je Kozma ovu epizodu izdvojio u zasebnu kompoziciju i mesto igumana naslikao protomajstora u suvremenom odelu Primorca. I Kozma je preuzeo Longinovu trodelnu zgradu i to izgleda direktno od Longina, a ne preko Mitrofanovića, jer on skoro doslovno ponavlja Longinov crtež pa i prelomljene lukove krovova nad ulazima (sl. 7). Pa ide i dalje. On tu od Longina preuzima ne samo arhitekturu u pozadu već i odnos figura prema arhitekturi. Longinov uticaj u obradi drugog plana i zgrada tamo naslikanih nalazi se i kod nepoznatog slikara crkve sv. Nikole u Morači, koju je slikao majstor veoma blizak Kozmi (sravni na pr. Smrt Dečanskog na Longinovoju ikoni Stevana Dečanskog u Dečanima, i smrt sv. Nikole u crkvi sv. Nikole u Morači).

Ovo je samo kratko ukazivanje na problem veza koje su postojale između slikarstva Longina i naših slikara prve polovine XVII veka. No i po njemu je očigledno da je Longinovo delo više ili manje inspirisalo čitav niz majstora i moračke slikarske radionice.

U tom pogledu treba izvršiti i detaljno proučavanje ikona zografa Mitrofana koje se nalaze u manastiru Blagoveštenju Kablarskom. Specijalno ikone Raspeća i Vaznesenja pokazuju osetan Longinov uticaj.



Sl. 7. Zograf Kozma — detalj sa ikone sv. Save i Nemanje u manastiru Morači



Sl. 8. Andrija Raičević — Desisna ikona iz pravoslavne crkve u Busovači (preuzeto iz »Naših starina«, Sarajevo 1954 godine, knj. II)

Profesor Radojčić je pripisao zografu Mitrofanu i ikonu iz 1681 godine sa figurama četvorice sv. ratnika koja se nalazi u Hilandaru (str. 90). Međutim, ova atribucija mi se čini nesigurna. Stilski, ovo se delo potpuno odvaja od ikona na blagoveštenskom ikonostasu. Vremenski razmak je veoma veliki. Blagoveštenske freske i ikonostas slikani su između 1632 i 1635 godine, a hilendarska ikona 1681 godine. Najzad, i sam oblik

zapisa na Hilendarskoj ikoni u kome se pominje jeromonah Mitrofan ne ukazuje sasvim određeno da je Mitrofan bio slikar (Molenie raba božia Mit(ro)fan(a) jeromanah(a)).

Slikaru velikog gračaničkog krsta, jeromonahu Stefanu (str. 88—89), možda bi se mogle pripisati i dveri koje je radio neki Stefan za manastir Prohora Pčinjskog. Dveri se sada nalaze na čišćenju u restauratorskoj radionici Zavoda za zaštitu spo-

menika kulture u Skoplju. Možda će se posle izvršenog čišćenja određene moći odgovoriti na ovo pitanje.

Po zapisu sudeći (ПОМЕНИ РБА БЖЕ СИМОНА ІЕРОМОНАХА ВА АТ ЗРАЗ) Simon jeromonah biće da nije bio slikar i da nije u manastiru Slepče slikao 1628 godine ikonou Hrista (str. 89).

Poseban problem pretstavlja slikarstvo Andrije Raičevića iz sela Toca. On je radio minijature, a možda i ikone (Đ. Mazalić, Nekoliko starih ikona, Naše starine II, 56—57, povlači svoju raniju pretpostavku o identičnosti Andrije Raičevića sa Andrijom Grešnim, verujući da se pre radi o dvojici slikara istog imena), pa čak, po Sv. Radojčiću (str. 91), može biti i freske jednog dela priprate Pečke patrijaršije. Ukoliko bi to bio slučaj, imali bi sasvim izuzetan primer sačuvanih slikarskih dela jednog našeg slikara XVII veka u trima različitim tehnikama. Njegov opus dozvoljavao bi, dakle, da se vrše ispitivanja stilskih promena u radu jednog našeg zografa, kad se izražava u različitim tehnikama.

Uz to, kod Andrije Raičevića pojavljuju se čudne mešavine uticaja. U ilustracijama rukopisa Šestodneva sa Kozmom Indikoplovom iz 1649 godine već davno je utvrđeno da postoji izvestan uticaj i ruskih minijatura koji je možda dolazio preko Svete Gore.

Minijature u psaltiru Gavriila Troičanina iz 1643 godine, koji se danas nalazi u biblioteci Matice srpske u Novom Sadu, br. 352 — S 4, profesor Radojčić, oslanjajući se na dosadanju literaturu i dosad iznete pretpostavke, smatra Raičevićevim delom. Uporedna stilska analiza ovih minijatura sa minijaturama Šestodneva i Indikoplova čini, međutim, neverovatnim ovakav zaključak. Osvrćući se na primedbu prof. Radojčića povodom Raičevićevih (?) minijatura u pomenutom psaltiru, naime, da je David na prestolu skoro doslovno kopirana kompozicija sa uvodne gravire jednog psaltira štampanog u Mlecima 1638 godine, primetio bih da bi bilo još umesnije naglasiti da ostale dve: sv. Đorđa i sv. Save i sv. Simeona, pokazuju izrazitu vezu sa moračkom ikonopisnom radionicom (uostalom to isto stoji i za prvocitiranu kompoziciju).

Dve ikone signirane imenom Andreje Grešnog, i ona koju daje prof. Radojčić: sv. Kirjaka Odšelnika iz 1649 (Radojčić, sl. 55) i novopronađena Deisisna ikona sa svetiteljima iz pravoslavne crkve u Busovači (Đoko Mazalić, Nekoliko starih ikona, Naše starine II 1954, 53—57, sl. 1—2), kolebljive su u likovnom stavu. Obe pak nemalu stilski nikakve veze sa pečkim freskama koje je radio zograf Andrija, pa isto tako ni sa minijaturama iz Šestodneva.

Sve ovo nameće potrebu ozbiljnijeg proučavanja svih dela signiranih ovim imenom.

Profesor Radojčić se nije dugo zadržao na zografu Radulu i njegovim radovima (str. 94), ali je uglavnom pobrojao sva dela koja mu se više manje sigurno pripisuju. On nije podvukao neospornu vezu Radulovog slikarstva sa radom njegovih prethodnika.

U izvesnim našim crkvama kraja XVI i početka XVII veka ima neospornih elemenata i kasnijeg Radulovog stvaranja. Jedan deo fresaka u crkvi sv. Petra i Pavla u Tutinu iz kraja XVI veka ima na isti način koncipiranu figuru, na sličan način obrađen lik, i pojavljuju se čak i karakteristične stilizacije svetlosti u obliku belih zapeta. Ove značajne veze podvlačim, jer mi se ne čini opravdanim traženje paralela Radulovom slikarstvu — njegovim dvema velikim ikonama sa žitijem iz Peći i Nikoljca — na prvom mestu, među ruskim radovima, ikonama XVII veka, kao što to čini profesor Radojčić. Najzad, i u ranijem ikonopisu specijalno u Kozminom delu nailazimo na niz rešenja koja se kasnije sreću i kod Radula, kako u stilizaciji likova, tako i u obradi draperija, pa i u komponovanju scena. Njegova arhitektura u pozadu upropašćenija je, istina, nego li Kozmina, ali i on često ističe siluete jedne određene crkvene građevine u pozadu izvesnih svojih kompozicija i u zidnim slikama i u ikonopisu.

Listu poznatih dela zografa Radula, koju je dao profesor Radojčić, mogao bih dopuniti rezultatima mojih prošlogodišnjih istraživanja u manastiru Nikoljcu.

Radul je, naime, u Nikoljcu radio više nego što se to dosada znalo. Osim poznate patronalne ikone sv. Nikole sa žitijem on je u Nikoljcu, izgleda, slikao i čitav ikonostas, od koga su se sačuvali samo delovi: prestone ikone Hrista i Bogorodice (koje je obnovio početkom XIX veka Simeon Lazović), carske dveri, koje još uvek služe, gornje dveri (kemer) sa slikanom pretstavom Nedremanog oka i bogatim duborezom (gornje dveri su demontirane i delimično fragmentovane — sl. 9). Od prazničkih ikona očuvana je samo jedna: Vaskrs Lazarev. Njegova će biti i ikona sa likovima sv. Nikole i dvojice svetitelja kao i zasebna ikona sv. Nikole iz 1665 godine.

Zapis na jedino signiranoj Radulovoj ikoni u Nikoljcu sa pretstavom sv. Nikole sa žitijem, dosada je dvaputa publikovan. Prvi put kod Ljube Stojanovića, sasvim pogrešno (Zapisi i natpisi br. 5.702), drugi put kod Branka Cvijetića, bolje ali nepotpuno (Zbornik za istoriju Južne Srbije i susjednih oblasti, Skoplje 1936, 229). Natpis glasi:

СНЮ ІКОНУ САНІСА РАДУЛЬ ЗОГРАФЪ ПОДРУЧНІ
ЋЕРН СТОМЪ НИКОЛН ЗА БЛГОСОВЪ В Л. 1665

Cvijetiću je bilo nepoznato ime Čera koje se u ovim krajevima sreće baš u to vreme, pa je čitao ПОДРУЧН (И) ЋЕРН. Međutim, očigledno je da Radul na ovoj ikoni pominje svoju ženu Čeru i moli za nju blagoslov sv. Nikole.



Sl. 9. Zograf Radul — gornje dveri iz manastira Nikoljca kod Bijelog Polja

Na ovom mestu bih pomenuo u vezi sa Radulom još nešto. U katastru manastira Dobrilovine, koji je oko 1689 godine prenet u Nikoljac, pominje se kuća protopopa Radula u selu Bistrci. U izgorelom rukopisu Narodne biblioteke br. 153 nalazio se zapis o prenosu ravnorečkih knjiga iz manastira Dobrilovine u Nikoljac u kome se kao svedok javlja »Raduo pisac«, za koga je već Vlad. Čorović mislio da bi mogao biti identičan sa zografom Radulom (Godišnjica Nikole Čupića, XLIII, 1934, 171). Smelo bi bilo pretpostaviti da su sve ove ličnosti: protopop Radul, Raduo pisac i zograf Radul, jedno isto lice. Međutim, ova kombinacija ne bi bila nemoguća i mislim da o njoj pri kasnijim ispitivanjima treba voditi računa.

Jedan izvestan broj naših slikara XVII veka profesor Radojčić nije uneo u svoje »Majstore«. Većinom su to majstori koji su odstupili od tradicija našeg srednjevekovnog slikarstva, bilo da su se počeli sve više inspirisati novim umetničkim strujanjem sa Zapada, bilo da su polako postojali pravi narodni — folklorni majstori.

Ipak mi se čini da je trebalo, kad se obrađuje razdoblje našeg slikarstva do kraja XVII veka, osvrnuti se i na tu grupu slikara, posebno s obzi-

rom na njihovu ulogu kod formiranja naše nove, tzv. vojvođanske umetnosti XVIII veka.

Savatije Krabuleć, na samom početku XVII veka, 1607 godine radeći ikonostas manastira Orahovice (Rad. M. Grujić, Starine manastira Orahovice u Slavoniji, Beograd, 1939, 36—38, sl. 17), pokazuje te karakteristične osobine slikara prelazne epohe. Po rasporedu ikona, međutim, njegov ikonostas je još uvek u duhu naših ranijih tradicija.

Među slikarima, u Radojčićevom delu se ne nalazi ni majstor Dimitrije, koji je 1635 godine slikao služabnik u manastiru Orahovici (Rad. Grujić, nav. delo, 59, sl. 40—42), gde je na celim stranama dao uspele likove Vasilija Velikog (sl. 10) i Jovana Zlatoustog. Za njih je Rad. Grujić rekao da »i po crtežu i po razmerama, kao i po harmoniji mirnih boja ove sličice spadaju među najbolje slikarske radove te vrste iz XVII veka.« Međutim, na drugom mestu, Radojčić pominje majstora Dimitrija (Umetnički spomenici manastira Hilandara, Zbornik radova Viz. inst., Beograd 1955, knj. III, 171) i ističe da je njegova ilustracija služabnika bila najlepša među poznatim služabnicima XVII veka i da se tek posle otkrića

Sl. 10. Zograf Dimitrije — figura sv. Vasilija u službniku manastira Orahovice



Sl. 11 Zograf Nenko Dmitra Solaka, ikona sv. Trojice (privatna svojina Đ. Mazalića; preslikano iz Glasnika Zemaljskog muzeja u BiH, knj. 48, Sarajevo 1936)



hilendarskih služabnika br. 326 i br. 327 videlo da njegovo delo znatno zaostaje iza hilendarskih radova.

U »Svetogorskim pabircima« (Starinar, XV, 1939, 103) Đurđe Bošković pominje jednu ikonu »koju je radio« 1642 godine Josif, mitropolit banj-ski, kratovski, štipski i radoviški. Iz natpisa koji je Bošković objavio nije sigurno da je Josif zaista slikao ovu ikonu. Međutim, i o ovom imenu pri daljem radu na našim slikarima treba voditi računa.

U kolekciji Đ. Mazalića nalazi se jedna ikona sv. Trojice, siromašna u koloritu, nesigurna u kompoziciji, koju je u Sarajevu slikao 1684 godine, nekom Hadži-Hristoforu, slikar Nenka Dmi-tra Solaka. Nenka je verovatno sin bogatog sara-jevskeg građanina Dmi-tra Solaka koji se pominje kao priložnik sarajevske crkve 1682 godine. U istom popisu Hadži-Hristof se pominje 1681 godine kao parohijski sveštenik (Đ. Mazalić, Stare ikone i drugo, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini, knj. 48, Sarajevo 1936, 93, 94) Ninko Solak nije slikar većeg značaja. Međutim, treba podvući činjenicu da kadgod imamo podataka o nekom našem slikaru, da ga gotovo redovno nalazimo među uglednim građanima.

Krajem XVII veka radio je u Orahovici i Ši-rokom Selu majstor Ostoja Mrkojević. On je seoski slikar — zanatlija, koji još ima veza sa našom ranijom umetnošću, ali se u njegovim detaljima oseća i uticaj novog vremena. U mana-stiru Orahovici naslikao je Ostoja 1694 godine ikonu sv. Nikole i četvorodnevnog Lazara kao i carske dveri (Rad. Grujić, nav delo, str. 39, sl. 20; Rad. Grujić, Pakračka eparhija, Novi Sad 1931, 111; Ivan Bah, Prilozi povijesti srpskog slikarstva od kraja XVII do kraja XVIII stoleća, Istoriski zbornik, knj. II, br. 1—4, Zagreb 1948, 186—187.)

Ostoja je radio 1694 godine i ikone arhiđakona Stevana i proroka Ilije u Širokom Selu kod To-polovca (Zapisi i natpisi, 7212, 7214).

Slične kvalitete imaju i dve ikone slikara Nikole Klisura. Na jednoj je pretstavljen sv. Sava, na zlatnom, a na drugoj Stevan Nemanja — sv. Simeon, na crvenom pozadu (Zapisi i natpisi 9753). Ikone nisu datirane, ali po stilu sudeći pripadaju XVII veku. Rađene su za ikonostas u kapeli sela Lipnice u Hrvatskoj.

Ostavljam po strani remetske slikare prestonih ikona iz 1697 godine: Spiridona Grigoreva, Jovana Maksimova, Leontija Stefanova i Tihona Ivanova, čije poreklo treba još razjasniti s obzirom na oprečna mišljenja izneta o tom pitanju.

Profesor Radojčić se ovlaš osvrnuo na Rafaj-loviće — Daskaloviće: »Epilog naše stare umetno-sti u XVIII veku, u zemljama pod Turcima i u Crnoj Gori, odvijao se kao kasni proces ponavlja-nja mrtvih šablona« (str. 98). Mada Rafajlovići nemaju neki izuzetno visok slikarski kvalitet, ipak njihov rad nije »ponavljanje mrtvih šablo-na«. Oni su jedini poznati majstori našeg sasvim kasnog XVII veka i celog XVIII veka koji na-stavljaju da rade u duhu naše srednjevekovne umetnosti, a pod neospornim uticajem naših maj-stora druge polovine XVII veka. Njihovi radovi, sa svedenim likovnim rešenjima, i pored rustici-ziranja starih tradicija imaju gdekada neosporne vrednosti sa naivne iskrenosti svog likovnog do-življavanja. Njihova dela je trebalo šire rasmo-triti u »Majstorima«, jer su ona prava završna faza naših srednjevekovnih likovnih tradicija.

Najraniji pomen slikarske delatnosti jednog člana ove porodice je onaj Đorđa Dimitrijevića, koji se pominje kao slikar 1694 godine (Dionisije Miković, Ikonopisci Dimitrijevići i Rafajlovići, Glasnik Narodnog univerziteta Boke Kotorske, br. 4—6, godina II, Kotor 1935, str. 8). On se ne-sumnjivo inspirisao Radulovim stvaranjem i čak je moguće da je njegov đak. Čini se da su u Pra-skvici mogli raditi zajedno, ukoliko sa Radulom nije tamo radio Đorđev otac Dimitrije.

RÉSUMÉ

LES MAÎTRES DE L'ANCIENNE PEINTURE SERBE

L'oeuvre de Mr. Sv. Radojčić «Les maîtres de l'ancienne peinture serbe» (Académie serbe des sciences, Monographies T. CCXXXVI, Institut Archéologique No 3, Beograd 1955, p. 119, fig. 1—59, planches en couleurs A—F, planches I—LVI), que l'auteur du présent article passe en revue, est une oeuvre de synthèse sur une question qui jusqu'à présent ne fut abordée par nos savants que superficiellement. Tout ce qu'elle comporte, ou à peu près tout, est dû à l'érudition de son auteur. Le matériel est abondant. Rien que de l'assembler demandait un travail énorme. Mais Mr. R. n'est pas resté là. Il a cherché d'expliquer les faits, à discerner les influences, d'entrevoir les traits caractéristiques de certains maîtres et de certaines écoles en fixant, dans l'espace et dans le temps leurs activités. Neanmoins, il a construit depuis le fondement jusqu'à la toiture un bâtiment de synthèse et de détail qui lui appartient en entier et dont il mérite nos louanges.

Quelques corrections à l'oeuvre ne ferons que ressortir le mérite de son auteur.

D'abord la répartition du matériel. — Mr. R. discerne deux périodes principales dans la peinture serbe du XII au XVII siècle inclus. La première, de la fin du XII siècle jusqu'à la chute de l'indépendance politique. La seconde, depuis l'année 1459 jusqu'à la fin du XVII siècle — période de la domination des Turcs. Pour la première il a adopté le classement suivant: 1. Les maîtres de la fin du XII siècle jusqu'aux dernières décades du XIII siècle; 2. Les peintres du roi Miloutine et leurs contemporains; 3. Les maîtres de l'époque allant de 1330 à 1459. — Dans la seconde il discerne: 1. Les peintres du Littoral au XVI siècle et leurs disciples; 2. Les prêtres peintres et les maîtres provinciaux (lire: villageois = seoski. Remarque par R. L.) du Monténégro, de l'Herzégovine, de la Serbie et de la Macédoine à la fin du XVI et au début du XVII siècle; 3. Les moines peintres de la seconde moitié du XVI et de la première moitié du XVII siècle; 4. La dernière génération des maîtres du XVII siècle. — Cette délimitation est plutôt historique. Au point de vue des problèmes d'arts elle est à peu près inadmissible, vu que les monuments repartis dans les susdit chapitres diffèrent l'un de l'autre à tel point qu'il impliquent une délimitation plus subtile, fondée sur leurs qualités artistiques. Le premier chapitre de la première partie — «les maîtres de la fin du XII siècle jusqu'aux dernières décades du XIII siècle» p. ex., englobe des monuments assez disparates. A certain moment ils s'éloignent l'un de l'autre même plus que les monuments du chapitre 2 de ceux de certains monuments du chapitre 3. Il est évident que le XIII siècle abandonne en maîtres individualistes et qu'il fallait le traiter sous cet aspect,

Les chapitres de la seconde partie sont encore plus discutables. D'après les légendes de quelques uns des

chapitres on s'attend à ce que les *prêtres peintres, les peintres villageois, les peintres moines*, p. ex., apporterait quelques accents spéciales dépendant de leurs vocations à l'art de peindre de leur époque. Mais il n'en est rien. La distinction est faite arbitrairement et ne se justifie que historiquement (et encore?), tandis que les problèmes artistiques n'y jouent aucun rôle. Les écoles que l'on peut discerner dans ce période, telle que l'école de Pec et de Decani, de Kratovo, de Chilindar, de Moraca, qui assembleraient les peintres d'après leurs affinités artistiques, ne sont pas mentionnées.

Ceci en tant que remarques d'ordre général. Ajoutons quelques corrections de détail. Jusqu'à présent nos savants fixaient la date des fresques de Diourdievi Stupovi près de Novi Pazar, vers l'an 1168, Mr. R. propose l'année 1180. Il parle de la ressemblance des fresques de Diourdievi Stupovi aux celles de Vato-pedi. Et il a raison. Le fragment de peinture de Vato-pedi se rattachent bien aux peintures de Diourdievi Stupovi. Mais ce détail de similitude de même que l'assertion des sources disant que les deux monuments furent construits ou restaurés par Stevan Nemanja, ne nous suffit pas d'adopter la nouvelle datation de Mr. R.

La distinction que Mr. R. fait entre les peintures du XIII siècle, fondée sur la couleur des fonds: fond d'or ou jaune (où R. entrevoit l'influence de Salonique ou du Mt. Athos) et fond bleu, est arbitraire. Il en est de plus pour sa remarque que dans les peintures à fonds jaune il faut voir une école serbe dont le centre serait soit Salonique soit Mt. Athos. Les peintures à fond jaune des ensembles de Studenica, Mileseva, Sopotani, Hilandar, Gradac, Banjska, ne se ressemblent entre elles que par leur fond uni. On ne peut avancer d'autres parallèles persuasifs de genre picturaux entre ces monuments.

Mr. Radojčić s'est appliqué de discerner dans la peinture de Mileseva les mains de différents peintres dont les noms étaient découverts dernièrement sur quelques unes des fresques du premier registre de peintures à Milesevo. Les résultats obtenus ne peuvent pas satisfaire. La question est à revoir. Il en est de même pour les attributions faites aux peintres Astrape, Mihajlo et Eutihije que l'on connaît d'après les inscriptions de St. Clement d'Ohrid et de Bogorodica Ljevska de Prizren et de Staro Nagoricino et de St. Nicitas.

L'influence des peintres des ateliers du prince Lazar, a été d'après le savant russe V. Lazarev, très importante. Lazarev entrevoit dans les peintures de l'église de l'Annonciation à Gorodisce de même qu'à Kovaljevo une influence nettement serbe.

L'hypothèse sur le peintre Théodor de Rudenica ne peut-être observée qu'avec extrême prudence. Les

documents que nous possédons aujourd'hui ne permettent pas de se prononcer en définitive sur la question. Il en est de même avec celle concernant l'église St. Basile à Stoliv et de son soi-disant peintre Milisav Miljenovic de Dabar.

En ce qui concerne les peintres de Lomnica, la langue et l'orthographe des inscriptions, de même que les éléments picturaux, suggèrent à croire qu'il s'agit d'un groupe de peintres d'origine différente: de Macédoine et de Monténégro et de l'Herzégovine. Vu les noms de Jovam (deux) à Lomnica, quelques peintres du même nom: Jovan, que R. ne mentionne pas, reste à vérifier.

Mr R. fixe l'iconostase du monastère Lomnica, oeuvre du maître Longuin» dans les premières années du XVII^e siècle. La date de l'exécution est connue, c'est l'année 1578. Les fresques de Zavala, exécutées en 1619, que R. attribue à Longuin ne lui appartiennent pas. Elles diffèrent de son style et de sa palette. On serait contraint de croire que les peintures du narthex à Pec de même que certaines de la Banja Pribojska s'apparentent plus à la manière de Longuin. Il en est de même avec deux icônes de Decani, représentant le Christ et la Vierge que R. attribue à l'archevêque Nektarije, dont l'oeuvre picturale reste toujours inconnue malgré les conjectures savantes de R. Enfin de comte, l'oeuvre de Longuin à influencé selon toute évidence très sérieusement celles de ces successeurs qui paraissent être plus nombreux que l'on ne le supposait jusqu'à présent.

Mr Radojic a passé sous silence quelques noms qui devraient susciter encore notre intérêt. Je les cite à l'occasion.

Les sources russes mentionnent un certain peintre, Petrovic le grec qu'un nombre de savants russes supposent être d'origine slave des Balkans.

Nos historiens ont avancé à plusieurs reprises le nom de Georges Medos, qui d'après certains, serait l'auteur des peintures de l'église de Karan. Il ne figure pas dans l'ouvrage de R. et cette omission est restée sans explication.

Aux anciennes peintures de l'église de Drenovo qui se trouvent sous un enduit nouveau à travail en 1356, selon la dédicace, un peintre que nous ne connaissons pas — Dmitr de nom.

On a envisagé à plusieurs reprises que l'igoumène de Rezevic Nikodim serait peintre. Radojic ne la pas inséré dans son oeuvre et à juste titre. Mais il ne s'explique pas.

Au contraire le »peintre« Lazare y figure, R. l'a déjà mentionné dans une autre de ces oeuvres: »les anciennes miniatures serbes« en lui attribuant les peintures du narthex de l'église de la Trinité à Pljevlje. Le peintre de la Trinité reste malheureusement inconnu, tandis que le soi-disant portrait du peintre qui se trouve dans le narthex n'est autre que le »Sveti Lazar ikonopisac«.

A la liste des peintres du XVI^e siècle il faudrait ajouter les noms de Jovan et Dmitr qui exécutaient les peintures de l'église de St. Nicolas Toplicki, de même que celui du patriarche Antonije qui exécuta plusieurs portes royales à Pec et à Decani, et du peintre Leontije qui illumina un évangile qui se trouve aujourd'hui à Sarajevo.

A la liste des peintres du XVII^e siècle j'ajoute les peintres suivants: Savatije Krabulec (1607), Dimitrije (1635), Mitropolit Josif (1642), Nenko, fils de Dmitr Solak (1684), Ostoja Mrkojevic (fin du XVII^e s.), Nikola Klisur (fin du XVII^e s.) et Georgije Dimitrijevic (fin du XVII^e s.).