

Илустрације на корицама преузете из текста
Вајар Сава Сандић (1915-2016), њоклонодавац Музеја града Београда

УДК 930.85(497.11 Београд)

ISSN 0436–1105

ГОДИШЊАК ГРАДА БЕОГРАДА

Књ. LXIII–LXIV

2016–2017.

МУЗЕЈ ГРАДА БЕОГРАДА
ЗМАЈ ЈОВИНА 1, БЕОГРАД

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР

Ана Столић, Весна Бикић, Жанета Ђукић Перишић,
Александар Кадијевић, Александар Фотић, Предраг Марковић

УРЕДНИК

Татјана Корићанац

СЕКРЕТАР УРЕЂИВАЧКОГ ОДБОРА

Бодин Јовановић

UDK 930.85(497.11 Београд)

ISSN 0436-1105

ANNUAL OF THE CITY OF BELGRADE

VOL. LXIII-LXIV

2016-2017

BELGRADE CITY MUSEUM
ZMAJ JOVINA 1, BELGRADE

EDITORIAL BOARD

Ana Stolić, Vesna Bikić, Žaneta Đukić Perišić,
Aleksandar Kadijević, Aleksandar Fotić, Predrag Marković

EDITOR-IN-CHIEF

Tatjana Korićanac

SECRETARY OF THE EDITORIAL BOARD

Bodin Jovanović

САДРЖАЈ/CONTENTS

Милош П. Спасић, Саша Р. Живановић и Драгана Д. Стојић АРХЕОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА У СТУБЛИНАМА 1967. ГОДИНЕ	11
Miloš P. Spasić, Saša R. Živanović and Dragana D. Stojić THE 1967 ARCHAEOLOGICAL INVESTIGATIONS IN STUBLINE	56
Ангелина Ж. Банковић „СОБА У СРПСКОМ СТИЛУ“: ДЕКОРАЦИЈА КОЈУ ЈЕ ДРАГУТИН ИНКИОСТРИ МЕДЕЊАК ИЗВЕО У КУЋИ ЂОРЂА ГЕНЧИЋА	61
Angelina Ž. Banković “SERBIAN-STYLE ROOM”: THE DECORATIVE WORK DRAGUTIN INKIOSTRI MEDENJAK CARRIED OUT AT ĐORĐE GENČIĆ’S HOUSE.....	80
Исидора С. Савић ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈСКЕ ВЕРОДОСТОЈНОСТИ И СИМБОЛИСТИЧКЕ ВИЗИЈЕ: СЛИКА ГОЛГОТА СТЕВАНА АЛЕКСИЋА ИЗ ЗБИРКЕ ИКОНА „СЕКУЛИЋ“	81
Isidora S. Savić BETWEEN HISTORICAL CREDIBILITY AND SYMBOLIST VISION: STEVAN ALEKSIĆ’S <i>GOLGOTHA</i> FROM THE SEKULIĆ ICON COLLECTION	100
Ана М. Самарџић КУЛТ ПЕСНИКА У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ XIX ВЕКА: АПОТЕОЗА ЉУБЕ НЕНАДОВИЋА НА ГРАФИЦИ ИЗ МУЗЕЈА ГРАДА БЕОГРАДА.....	101
Ana M. Samardžić THE CULT OF THE POET IN NINETEENTH-CENTURY SERBIAN ART: THE AROTHEOSIS OF LJUBA NENADOVIĆ IN THE PRINT FROM THE COLLECTION OF THE BELGRADE CITY MUSEUM.....	116
Слободан П. Селинић ЈОСИП БРОЗ У ЖЕЛЕЗНИКУ 1962. И 1973. ГОДИНЕ	117
Slobodan P. Selinić JOSIP BROZ IN ŽELEZNIK IN 1962 AND 1973.....	132

Марија А. Стошић БАЈАР САВА САНДИЋ (1915-2016), ПОКЛОНОДАВАЦ МУЗЕЈА ГРАДА БЕОГРАДА.....	133
Marija A. Stošić SAVA SANDIĆ (1915–2016), SCULPTOR – DONOR TO THE BELGRADE CITY MUSEUM	155
Иван Г. Келемен ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ СТАРИХ ЗАНАТА СА ПОДРУЧЈА БЕОГРАДА (8).....	157
Ivan G. Kelemen BELGRADE’S CRAFTS AND CRAFTSMEN’S BIOGRAPHIES (8)	174
ПРИКАЗИ	
Јованка С. Веселиновић МИОДРАГ А. ДАБИЖИЋ, <i>ЗЕМУНСКО ГРОБЉЕ</i> , ЗЗСКГБ, 2015.....	175
СКРАЋЕНИЦЕ / ABBREVIATIONS	179

Милош П. Спасић¹, Саша Р. Живановић²
и Драгана Д. Стојић¹

¹ Музеј града Београда
Змај Јовина 1, Београд

² Београд

Miloš P. Spasić¹, Saša R. Živanović²
and Dragana D. Stojić¹

¹ Belgrade City Museum
Zmaj Jovina Street, Belgrade

² Belgrade

АРХЕОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА У СТУБЛИНАМА 1967. ГОДИНЕ

АПСТРАКТ: У раду се анализирају резултати првих археолошких истраживања на локалитету Црквине у Стублинама 1967. године. Ископавања у Стублинама су покренута пре тачно 50 година, као део ширег пројекта истраживања неолитских насеља у обреновачком крају. Ревизија резултата ископавања 1967. доприноси сагледавању културних динамика у оквиру винчанског насеља у Стублинама, али расветљава и дешавања у микрорегији. Остварени резултати важни су и за разумевање бројних феномена карактеристичних за винчанску културу у ширем регионалном контексту.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Стублине, касни неолит, винчанска култура, насеобинска археологија, земнице*

THE 1967 ARCHAEOLOGICAL INVESTIGATIONS IN STUBLINE

ABSTRACT: The paper analyses the results of the first archaeological investigations undertaken in 1967 at the site of Crkvine in Stubline. These excavations commenced exactly 50 years ago as part of a wider project aimed at investigating Neolithic settlement sites in the region of Obrenovac. The revision of the 1967 excavation results contributes to insight into cultural dynamics within the Vinča culture settlement in Stubline, but likewise clarifies prehistoric events in the micro-region. The results achieved are also important for understanding the numerous phenomena characteristic of the Vinča culture in a wider regional context.

KEYWORDS: *Stubline, Late Neolithic, Vinča culture, settlement archaeology, pithouses*

УВОД

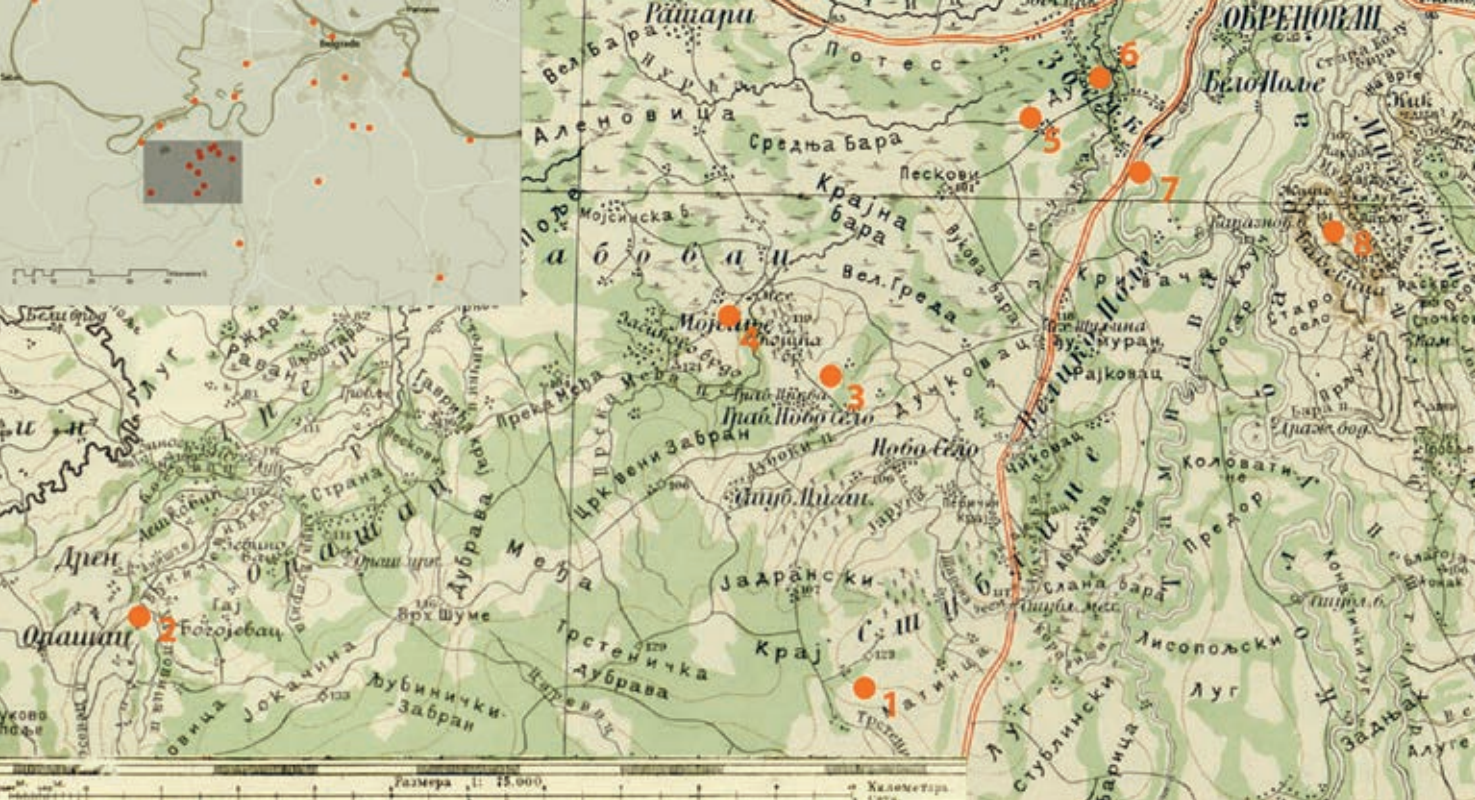
Винчанско насеље у Стублинама налази се у густо насељеној микрорегији. У кругу од свега неколико десетина километара око Стублина идентификован је знатан број винчанских насеља која су, судећи по материјалној култури, бар кратко време, у периоду од 4800. до 4600. године пре н.е. живела истовремено. Око 10 km северно од Стублина налази се винчанско насеље у Грабовцу,¹ даље ка североистоку је насеље у Звечкој.² Једнослојно позновинчанско насеље на локалитету Јасење у Вукићевици лежи свега десетак километара западно од Стублина,³ а у непосредној близини је и винчанско насеље у Новом селу у Стублинама.⁴ У ширем окружењу посавско-тамнавске регије налазе се и истовремена винчанска насеља на локалитетима Чучуге,⁵

Црквине – Мали Борац,⁶ али и Гомолава,⁷ Обреж,⁸ Прогар и Јаково,⁹ који леже на северним границама ове регије (карта 1).

На основу анализе стратиграфских односа и типичних облика материјалне културе, али и поређењем са много прецизније датованим локалитетима, попут Винче – Белог брда,¹⁰ винчанско насеље у Црквинама код Стублина основано је око 4850/4800. године пре н.е., током Винча Д1 периода, и живело је до око 4650/4600. године пре н.е., односно до самог краја Д2 фазе винчанске културе.¹¹ На основу резултата истраживања, Стублине су сигурно имале две маркантне фазе у развоју насеља. Прва је обележена формирањем

- 1 Jovan Todorović, „Grabovac, Đurića vinogradi, Obrenovac – naselje starčevačke i vinčanske grupe“, *AP* 9 (1967). У даљем тексту (Todorović, „Grabovac 1967“); Jovan Todorović, „Grabovac, Đurića vinogradi, Obrenovac – naselje starčevačke i vinčanske grupe“, *AP* 10 (1968). У даљем тексту (Todorović, „Grabovac 1968“); Jovan Todorović, „Grabovac, Đurića vinogradi, Obrenovac – naselje starčevačke i vinčanske grupe“, *AP* 11 (1969). У даљем тексту (Todorović, „Grabovac 1969“)
- 2 Jovan Todorović, „Lug, Zvečka, Obrenovac – naselje starčevačke kulture“, *AP* 8 (1966): 10–12. У даљем тексту (Todorović, „Lug, Zvečka“).
- 3 Jovan Todorović, „Jasenje, Brdo (groblje), Vukićevica, Obrenovac – naselje vinčanske grupe“, *AP* 9 (1967). У даљем тексту (Todorović, „Jasenje“).
- 4 Jovan Todorović, „Novo Selo, Stubline, Obrenovac – naselje starčevačke i vinčanske kulture“, *AP* 11 (1969). У даљем тексту (Todorović, „Novo Selo 1969“); Jovan Todorović, „Novo Selo, Stubline, Obrenovac – naselje starčevačke i vinčanske kulture“, *AP* 12 (1970). У даљем тексту (Todorović, „Novo Selo 1970“).
- 5 Звездана Анђелковић-Деспотовић и Мирјана Реџић, „Археолошка ископавања неолитског локалитета Илића брдо у селу Чучуге“, *ЗНМ* XIV-1 (1992).

- 6 Ана Живановић и Милош Спасић, „Винчански локалитет Мали Борац код Лајковца: прелиминарна разматрања“, *ГСАД* 24 (2008); Милош Спасић, „Винчанска керамика с локалитета Црквине“, *Колубара* 5 (2011).
- 7 Bogdan Brukner, „Rezultati istraživanja vinčanskog naselja na tell-u Gomolava 1967–1976. godine“, *PBM* 26 (1980).
- 8 Богдан Брукнер, „Праисторијско насеље на потезу Белетинци код Обрежа“, *PBM* (1962): 11.
- 9 Борислав Јовановић и Јован Глишић, „Енеолитско насеље на Кормадину код Јакова“, *СЂаринар* XI (1961); Александар Булатовић, Александар Капуран и Ника Стругар, „Неолитски стратум на локалитету Кормадин у Јакову: сондажно ископавање 2008. године“, *ГБ* LVII (2010).
- 10 Nenad Tasić et al., „Vinča-Belo Brdo, Serbia: The times of a tell“, *Germania* 93/1-2 (2015); Nenad Tasić et al., „The end of the affair: formal chronological modelling for the top of the Neolithic tell of Vinča-Belo“, *Antiquity* 89 (2015); Nenad Tasić et al., „Interwoven strategies for refining the chronology of the Neolithic tell of Vinča-Belo Brdo, Serbia“, *Radiocarbon* 58/4 (2016); Alasdair Whittle et al., „A Vinča potscape: formal chronological models for the use and development of Vinča ceramics in south-east Europe“, *Documenta Praehistorica* XLIII (2016).
- 11 Милош Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама“, *ГБ* LX (2013): 17. У даљем тексту (Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама“).



Карта 1. Праисторијски локалитети истражени 1966–1970. на територији општине Обреновац: 1. Стублине, Црквине; 2. Вукићевица, Јасење, Симића брдо; 3. Стублине, Ново село; 4. Грабовац, Ђурића виногради; 5.

Јендек, Звечка; 6. Купинац, Звечка; 7. Луг, Звечка; Мислођин, Бачевица

Map 1 Prehistoric sites explored from 1966 to 1970 on the territory of the borough of Obrenovac: 1. Stubline, Crkvine; 2. Vukićevica, Jasenje, Simića brdo; 3. Stubline, Novo selo; 4. Grabovac, Đurića vinogradi; 5. Jendek, Zvečka; 6. Kupinac, Zvečka; 7. Lug, Zvečka; Mislodjin, Bačevica

насеља у оквиру примарног система ровова на источном делу платоа, док је током друге фазе насеље заузимало целу површину платоа, због чега су затрпани првобитни ровови и ископани нови на крајњем западном делу.¹² Досадашњим ископавањима истражена је површина од 635 m². Захваљујући резултатима геомагнетне проспекције (сл. 1), омогућено је јасније сагледавање величине и карактера насеља, као и његове просторне организације. Тако је већ од кампање 2010. године отворена могућност за формирање стратегије

прецизних и економичних археолошких истраживања и решавања проблемских питања везаних за живот насеља.¹³ Од 2008. године, у целости и делимично је испитано пет надземних објеката, потом примарни систем ровова око старијег дела насеља, а затим и ровови око млађег насеља, 16 јама различитих намена, као и простор окружен групом кућа у северозападном делу. Анализа снимка геомагнетне проспекције насеља указује на то да је насеље на Стублинама имало око 200 кућа,

12 Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама”: 19; Miloš Spasić, *Metahousing: Neolithic & Modern Dwelling in Belgrade* (Belgrade: BCM, 2012), 16.

13 Adam Crnobraj, „Investigations of Late Vinča House 1/2010 at Crkvine in Stubline”, *Старинар* LXII (2012): 45–47. У даљем тексту (Crnobraj, „Investigations of Late Vinča House”); Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама”: 15.

чији су изгорели остаци забележени неструктурним методама.¹⁴ Резултати досадашњих истраживања показују да објекти детектовани геомагнетном проспекцијом нису истовремени.¹⁵

Захваљујући изузетно вредним налазима откривеним у добро истраженим контекстима, винчанско насеље у Стублинама пружа могућност за сагледавање функционалних, друштвених и других аспеката важних за размешање улоге материјалне културе у винчанским заједницама.¹⁶

ОТКРИВАЊЕ СТУБЛИНА

Име села Стублина појављује се већ 1735, у списку тамнавских села у Ваљевској епархији,¹⁷ а један од првих помена локалитета Црквине у Стублинама налазимо у књизи Љ. Павловића *Антропогеографија ваљевске Тамнаве* из 1912, у којој аутор наводи постојање старе цркве на овој локацији.¹⁸ Остаци цркве на лока-

литету Црквине у Стублинама још увек нису лоцирани, али би на њено постојање могли да упућују откривени гробови из XVIII века.¹⁹ Љ. Павловић, на истом месту, сведочи и о остацима насеља из старијих периода: „Изоравање старих ватришта, огњишта и пепелишта по Букору, Јабучју, Скели, Трлићу, Тврдојевцу, **Стублинама** и Голочелу опет су докази ранијег живота. По местима налажења изгледа, да је становништво ранијег доба живело у збијеним местима“.²⁰ В. Радовановић, наставник ниже гимназије у Стублинама, а потом и обреновачке гимназије, обилазио је локалитет на Црквинама у периоду од 1947. до 1950. и том приликом је скупио значајан материјал који је чинио део школске збирке у Стублинама.²¹ Први спомен винчанског насеља на Црквинама, у стручној археолошкој литератури дају М. и Д. Гарашанин, у књизи *Археолошки сјоменици и налазишта у Србији* I, у којој су наведени само основни подаци о насељу и његовом датовању.²²

Ј. Тодоровић, кустос Музеја града Београда, евидентирао је винчанско насеље на Црквинама током рекогносцирања општине Обреновац 1966, и том приликом је навео да је у питању огроман локалитет

14 Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама“: 22; Adam Crnobraj, „The (E)neolithic Settlement Crkvine at Stubline, Serbia“, in *The Neolithic and Eneolithic in Southeast Europe: New approaches to dating and cultural dynamics in the 6th to 4th millenium BC*, eds. W. Shier and F. Draşovean (Leidorf: Rahden/Westf, 2014), 177.

15 c.f. Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама“: 20.

16 c.f. Adam Crnobraj, „Arrangement of Vinča culture figurines: a study of social structure and organisation“, *DP XXXVIII* (2011); Miloš Spasić, „Cattle to settle – bull to rule: on bovine iconography among Late Neolithic Vinča culture communities“, *DP XXXIX* (2012); Miloš Spasić, „A Group Find of Neolithic Figurines of the Vinča Culture from Stubline, Serbia“, *Newsletter of the Association for Coroplastic Studies* 12 (2014); Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама“; Милош Спасић и Адам Црнобрња, „Винчанске зделе са протомама“, *Сџаринар* LXIV (2014).

17 Љубомир Павловић, *Антропогеографија Ваљевске Тамнаве* (Београд: САНУ, 1912): 500. У даљем тексту (Павловић, *Антропогеографија Ваљевске Тамнаве*).

18 Павловић, *Антропогеографија Ваљевске Тамнаве*, 491.

19 Зоран Симић и Адам Црнобрња, „Сондажно ископавање локалитета Црквине у селу Стублине“, *АП* 4 (2006); Adam Crnobraj, Zoran Simić and Marko Janković, „Late Vinča culture settlement at Crkvine in Stubline“, *Сџаринар* LIX (2009): 13, footnote 11. У даљем тексту (Crnobraj, Simić and Janković, „Crkvine in Stubline“).

20 Павловић, *Антропогеографија Ваљевске Тамнаве*, 500.

21 Никола Црнобрња, „Археолошки музеј у Обреновцу 1952–1961“, *ГСАД* 17 (2001): 251.

22 Милутин Гарашанин и Драга Гарашанин, *Археолошка налазишта у Србији* (Београд: Просвета, 1953), 5.

на којем се проналазе кугле, зделе, секире и други винчанско-плочнички материјал. Захваљујући овом рекогносцирању, Ј. Тодоровић је спровео прва систематска и проблемски пројектована археолошка истраживања на територији Београда, у обреновачкој општини у периоду од 1966. до 1970. У том временском размаку рекогносцирана је широка територија општине, а ископавања су, поред Црквина у Стублинама,²³ вршена и на праисторијским локалитетима Ђурића виногради у Грабовцу,²⁴ Ново село у Стублинама,²⁵ Јасење у Вукићевици,²⁶ Луг, Јендек и Купинац у Звечкој²⁷ и Бачевица у Мислођину (табела 1).²⁸ Сондажна рекогносцирања која је спроводио Ј. Тодоровић имала су неколико основних циљева, а примарни је био откривање, евидентирање и заштита нових локалитета. Научни циљ пројекта био је истраживање културних динамика раних земљорадничких заједница, као и дефинисање социо-културних и економских трајекторија на линији средњи-касни неолит, односно старчевачка – винчанска култура. Хипотезе о природи насељавања територије ове регије, као и проблем (дис)континуитета између старчевачке и винчанске културе, тестиране су превасходно на студији случаја вишеслојног на-

сеља Ђурића виногради у Грабовцу.²⁹ Иако је Ј. Тодоровић у неколико наврата, у сумарним извештајима са ископавања, сугерисао да се на Грабовцу вероватно може испратити еволуција старчевачке културе у винчанску, нова ревизија материјала указује на то да је поред познотарчевачког слоја присутан хоризонт млађе винчанске културе (Винча Д фаза), те да је материјална култура карактеристична за раније фазе винчанске културе веома оскудна.³⁰

Ископавања на Црквинама у Стублинама обављена су у свега недељу дана, од 22. 9. до 29. 9. 1967, а исте године је Ј. Тодоровић спровео археолошка истраживања и на неолитским локалитетима Ђурића виногради у Грабовцу и Јасење у Вукићевици, те на гвозденодобном локалитету Бачевица у Мислођину (табела 1). Из прве кампање ископавања у Стублинама сачувана је само најосновнија теренска документација: свеска са некомплетним дневником у рукопису, извештај о ископавањима идентичан тексту припремљеном

23 Jovan Todorović, „Crkvine, Stubline, Obrenovac – naselje vinčanske grupe“, *AP* 9 (1967). У даљем тексту (Todorović, „Crkvine, Stubline“).

24 Todorović, „Grabovac 1967“; Todorović, „Grabovac 1968“; Todorović, „Grabovac 1969“.

25 Todorović, „Novo Selo 1969“; Todorović, „Novo Selo 1970“.

26 Todorović, „Jasenje“.

27 Todorović, „Lug, Zvečka“.

28 Jovan Todorović, „Bačevica, Mislođin, Obrenovac – naselja starijeg i mlađeg gvozdenog doba“, *AP* 9 (1967). У даљем тексту (Todorović, „Bačevica“).

29 Todorović, „Grabovac 1967“; Todorović, „Grabovac 1968“; Todorović, „Grabovac 1969“.

30 Рановинчанском материјалу са Грабовца приписујемо неколико налаза посуда на шупље моделованим стопама, те зделе типа S 142 и S 156, по типологији В. Шира (c.f. Wolfram Schier, *Vinča-Studien. Tradition und Innovation im Spätneolithikum des zentralen Balkanraumes am Beispiel der Gefäßkeramik aus Vinča-Belo Brdo* (Habilitation, Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1996), 59, 60. У даљем тексту (Schier, *Vinča-Studien*). Већина налаза ипак припада познијој винчанској култури (најпознија Винча Ц и Винча Д). Насеље у Грабовцу нешто је старије него насеље на Црквинама у Стублинама. Оба локалитета су, судећи по карактеристичним облицима материјалне културе, живела истовремено током једног периода (од 4850. до 4750. пре н.е.), али је насеље на Стублинама надживело оно у Грабовцу, које је напуштено негде током Винча Д1 фазе.

ЛОКАЛИТЕТ Site	ИСТРАЖИВАЊА Excavations	КУЛТУРНА СТРАТИГРАФИЈА Cultural stratigraphy	ИСТРАЖЕНА ПОВРШИНА, ОБЈЕКТИ Excavated area, structures...	ЛИТЕРАТУРА Bibliography
ЂУРИЋА ВИНОГРАДИ, ГРАБОВАЦ Djurića Vinogradi, Grabovac	1967–1969.	Старчево III, Винча Д Starčevo III, Vinča D	300 m ² (3 куће, 13 јама различитих функција) 300 m ² (3 houses, 13 pits of various function)	Todorović, „Grabovac 1967“ Todorović, „Grabovac 1968“ Todorović, „Grabovac 1969“
ЦРКВИНЕ, СТУБЛИНЕ Crkvine, Stubline	1967.	Винча Д, Баден, средњи век Vinča D, Baden, Medieval period	16 m ² (2 куће, 5 јама различитих функција) 16 m ² (2 houses, 5 pits of various function)	Todorović, „Crkvine, Stubline“
НОВО СЕЛО, СТУБЛИНЕ Novo Selo, Stubline	1969, 1970.	Старчево, Винча Starčevo, Vinča	Око 230 m ² (1 кућа, неколико јама различитих функција, силоси) Cca. 230 m ² (1 house, several pits of various function, silos)	Todorović, „Novo Selo 1969“; Todorović, „Novo Selo 1970“
ЈАСЕЊЕ, ВУКИЋЕВИЦА Jasenje, Vukićevica	1967.	Винча Д Vinča D	10 m ²	Todorović, „Jasenje“
ЛУГ, ЗВЕЧКА Lug, Zvečka	1966.	Старчево, Винча Starčevo, Vinča	20 m ² (јаме различитих функција) 20 m ² (pits of various function)	Todorović, „Lug, Zvečka“
ЈЕНДЕК, ЗВЕЧКА Jendek, Zvečka	1966.	латен, средњи век (9-12 в) La Tene, Medieval period	100 m ² (келтски и средњовековни гробови) 100 m ² (Celtic and medieval graves)	Jovan Todorović, „Jendek, Zvečka, Obrenovac – Keltsko i slovensko groblje“, AP 9 (1967): 60–63.
КУПИНАЦ, ЗВЕЧКА Kupinac, Zvečka	1968.	белегишка група Belegiš culture	6 m ²	Jovan Todorović, „Kupinac Zvečka Obrenovac – naselje poznog bronzanog doba“, AP 8 (1966): 37–38.
БАЧЕВИЦА, МИСЛОЋИН Bačevica, Mislođin	1967.	босутска група, Латен Bosut culture, La Tene	18 m ²	Todorović, „Bačevica“

Табела 1. Општи подаци о праисторијским локалитетима истраженим током 1966–1970.
на територији општине Обреновац

Table 1 General information on prehistoric sites explored from 1966 to 1970
in the borough of Obrenovac

за објављивање у *Археолошком прегледу* 9 за 1967, један лист са подацима о двадесетак нивелманских мерења, пет теренских фотографија,³¹ те шест теренских скица на милиметарском папиру, шест тушираних скица на паусу и један профил сонде на паусу, колорисан дрвеним бојицама.³² Данас се не може утврдити да ли наведени документи представљају целовиту теренску документацију или је реч о једном њеном делу, док је остатак (*e.g.* целовити теренски дневник, списак теренског инвентара, цртежи налаза и сл...) изгубљен током времена. Важно је навести да је и са осталих ископавања обављених 1967. на територији Обреновца сачувана веома лапидарна и некомплетна документација, па је вероватније да је наведене године вођена само основна теренска документација, а не да су њени поједини делови изгубљени.

Поред оскудне документације, у Музеју града Београда чува се и изузетно мали број налаза са првих ископавања на Стублинама. Реч је углавном о фрагментима посуда од печене глине, оруђу и оружју од кости, рога и камена, те о тзв. предметима посебне намене (*i.e.* антропоморфне фигурине, тзв. У амулети и др.).³³ Састав збирке материјалне културе са ових истраживања јасно указује и на методологију прикупљања, одбацивања и тезаурисања предмета током и након ископавања. У збирци није сачуван

ниједан тзв. недијагностички фрагмент посуде, а већину фрагмената чине делови обода, дршки и дна, те орнаментисани делови трбуха посуда. С тим у вези, сачувани материјал са првих ископавања на Стублинама представља вероватно тек десети или, вероватније, и мањи део укупног броја предмета из сонде 1.

ПОСТАВЉАЊЕ СЦЕНЕ: ИСКОПАВАЊА 1967.

Пројекат сондажног рекогносцирања општине Обреновац отпочет је 12. 9. 1967, радовима на неолитском локалитету у Вукићевици, затим су уследила ископавања на Грабовцу од 18. 9. 1967, док су на Црквинама обављена од 22. 9. до 30. 9. 1967. Судећи по непотпуној документацији, прва археолошка истраживања на Црквинама у Стублинама трајала су непуних недељу дана. Сонда, димензија 8 x 2 m, постављена је у источном делу насеља, на месту где је 1967. године риголовањем земљишта избачена велика количина горелог лепа и фрагмената керамике.³⁴ Положај сонде је у потпуности реконструисан захваљујући објављеним подацима (сл. 1, 2). Реч је о најисточнијем делу платоа, тј. о делу насеља где касније нису вршена ископавања. Преклапањем положаја сонде из 1967. са геомагнетним снимком локалитета може се уочити да је сонда била постављена изнад слабије аномалије неправилног издуженог облика, приближних димензија 4 x 2 m (сл. 1, 2), а између три јаке аномалије, које вероватно представљају остатке горелих објеката (сл. 2). Треба нагласити да положај поменуте аномалије на преклопљеном плану, сасвим случајно, у потпу-

31 Теренске фотографије ТА 2047–2051 чувају се у Документационом центру Музеја града Београда.

32 Теренске скице инвентарисане под бројевима 1342–1345 чувају се у Документационом центру Музеја града Београда.

33 127 предмета инвентарисано је као културно добро у инвентарским књигама Збирке за праисторију Музеја града Београда (АП 4916–АП 5043), док још 352 предмета чини скромну студијску збирку са првих ископавања на Стублинама.

34 Todorović, „Crkvine, Stubline”: 17.



Слика 1. Геоманетни снимак винчанског насеља Црквине у Стублинама, са ситуационим планом ископавања 1967. и положајем до данас истражених сонди

Figure 1 Geomagnetic map of the Vinča culture settlement Crkvine in Stubline with the site plan of the 1967 investigations and position of so far explored trenches

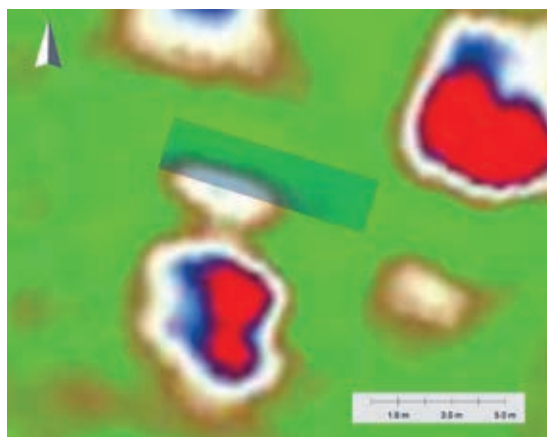
ности одговара положају детектованих остатака објеката у сонди, на првом месту остацима горелог објекта на ▼ коти 0,30 m (сл. 3). Аномалија видљива на геомагнетном снимку вероватно представља сигнал добијен на основу отпора који је дао ископани материјал, који је након истраживања 1967. поново враћен у сонду на овом месту.

Анализа надземних и укопаних објеката, те вертикалне и хоризонталне стратиграфије сонде 1_1967 биће извршена на

основу расположивих података, на првом месту сачуване теренске документације и пронађених предмета, али и објављеног извештаја. У тексту из *Археолошкој прегледа*, Ј. Тодоровић наводи да су евидентирана три грађевинска хоризонта, и то: 1. први, најмлађи хоризонт, са остацима надземних објеката. Тај је слој уништен обрадом земљишта и ерозијом, а из њега потичу углавном веома фрагментован површински материјал и кућни леп; 2. други хоризонт, са надземним објектима чији

су подови наводно *йройали* у хоризонт земуница; 3. трећи, тзв. хоризонт полуземуница, са остацима неколико делимично истражених укопаних објеката.³⁵ Укупна дебелина културног слоја у сонди 1_1967 износила је око 1,4 m, а рачунајући и укопане објекте око 2,95 m.³⁶ На постојање три хоризонта упућују поменути извештај из *Археолошкој прејледа*, цртеж северног профила на коме су назначени и издвојени наведени хоризонти (сл. 21), те цртеж јужног профила израђен дрвеним оловкама у боји (сл. 9). Отежавајућу околност у евалуацији вертикалне стратиграфије представљала је чињеница да су остаци пода гореле куће забележени уз јужни профил. С тим у вези, готово је немогуће критички приступити сагледавању предложене стратиграфије на основу цртежа северног профила, где нису видљиви остаци подова кућа.

Материјал из сонде А_1967 одвајан је по тзв. откопним слојевима просечне дебелине 15–30 cm. На тај начин, у деловима сонде где се нису налазили објекти ископано је седам откопних слојева, односно око 1,40 m културног слоја.³⁷ Материјал пронађен испод рушевине надземног објекта из хоризонта *млађе куће* одвајан је такође арбитрарно – по откопним слојевима, у укупно три слоја испод нивоа куће.



Слика 2. Положај сонде А_1967 у односу на геоманетну аномалију

Figure 2 Position of Trench A_1967 in relation to the geomagnetic anomaly

Материјал из свих јама одвајан је посебно, али у једном слоју, иако је и по објављеном извештају, али и судећи по цртежима профила и теренским фотографијама, јасно да су испуне свих јама биле врло комплексне, са неколико различитих слојева пепела, гари и лепа (сл. 9, 21). С тим у вези, данас се не могу реконструисати процес и карактер депоновања различитих слојева и материјала у јамама.

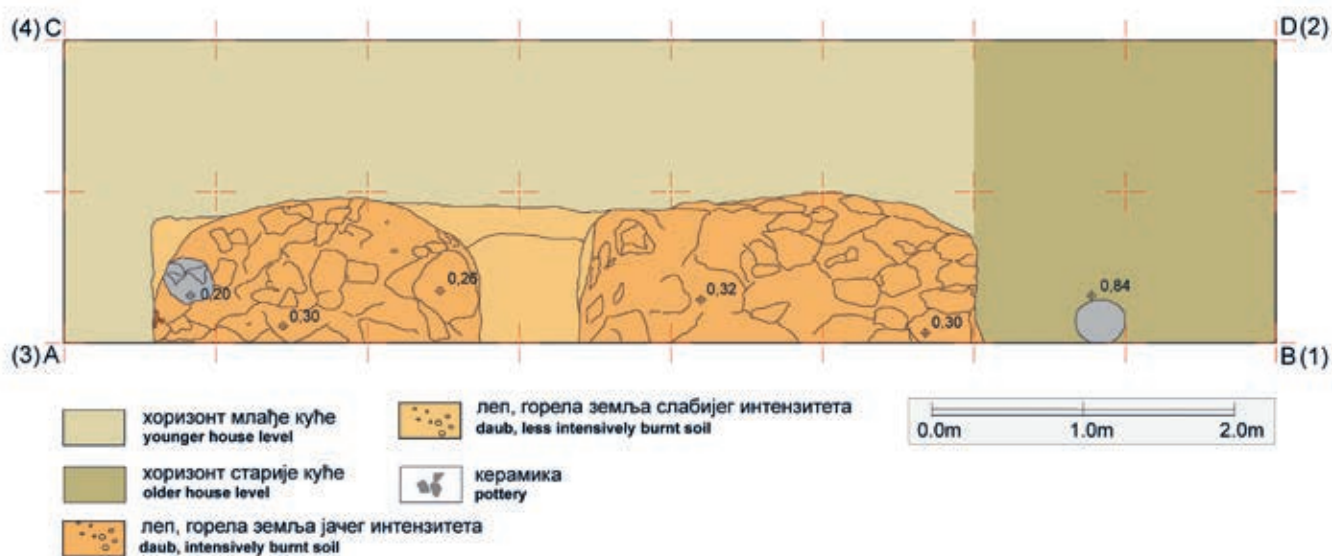
ХОРИЗОНТ МЛАЂЕ КУЋЕ

Први, најмлађи хоризонт, са уништемостацима надземних објеката, констатован је у првих 30–40 cm слоја сонде А (сл. 3). Физичке карактеристике слоја, попут боје земље, примеса и сл., нису забележене, али се јасно наводи да је реч о слоју у коме има доста фрагмената лепа и керамике. Тај слој је присутан и у готово свим касније ископаним сондама, тако да

35 Todorović, „Crkvine, Stubline”: 17.

36 Сличне вредности за дебелину културног слоја добијене су и током нових ископавања. Најдубље укопани објекат на локалитету је унутрашњи ров млађег система ровова, дубок око 3,10 m, док највећа дебелина културног слоја ван објеката износи око 1,20 m и забележена је у сондама истраженим 2011. и 2014.

37 Откопне слојеве I и II приписујемо првом, тј. хоризонту *млађе куће*, док другом – хоризонту *сџарије куће* припадају откопни слојеви III–VII.



Слика 3. Основа винчанске куће из млађе хоризонте
Figure 3 Ground-plan of the Vinča culture house from late horizon

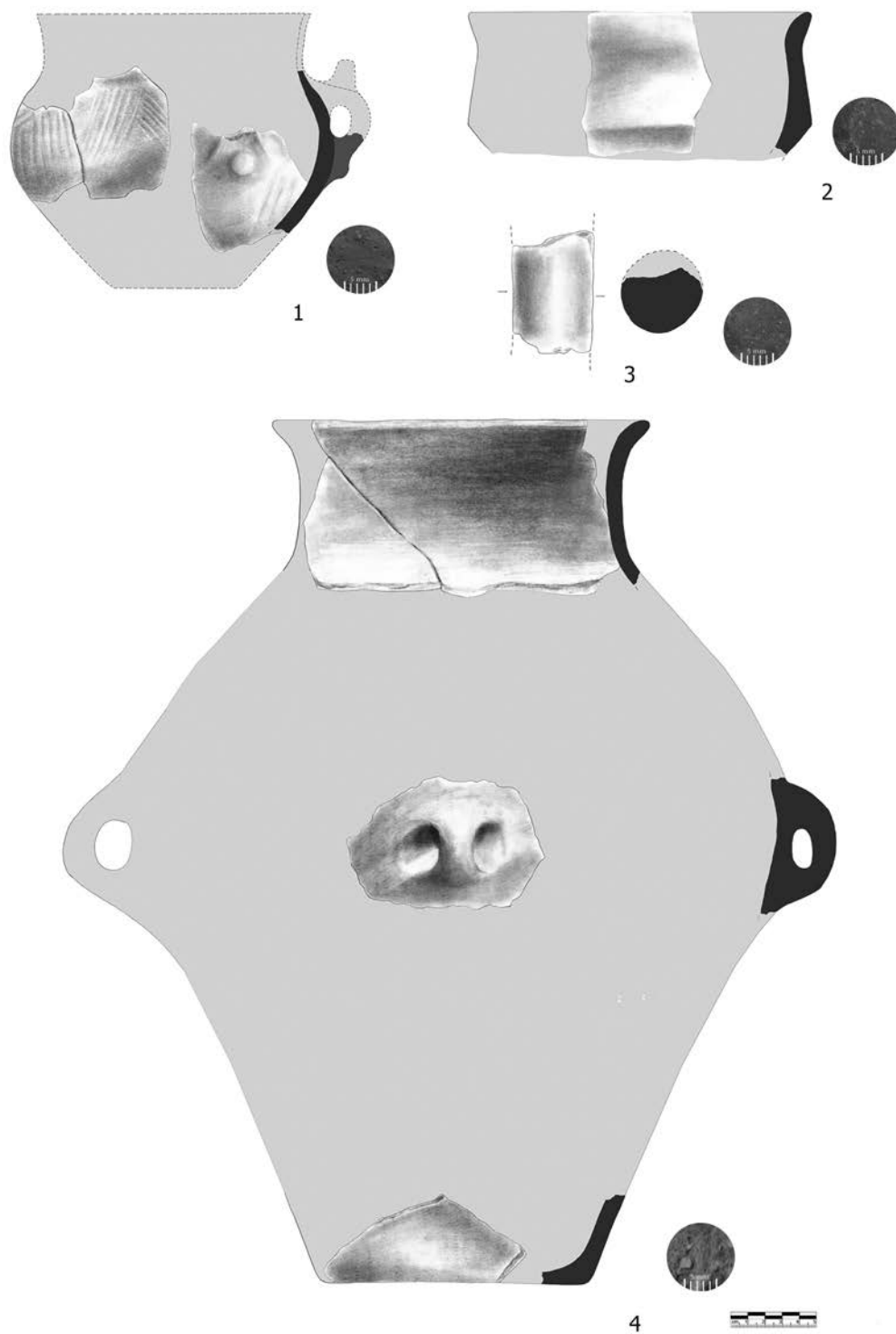
су његове одлике добро познате.³⁸ Реч је о најмлађем културном слоју на локалитету, који је претрпео највећа оштећења током дугогодишње изложености природним појавама, ерозији, и због интензивне обраде земљишта механизацијом.³⁹ Материјал у том слоју је обично веома истрошен и фрагментован, а комади зидног лепа и подница сугеришу да су се у њему некада налазили и надземни објекти. Редовно се у том слоју проналазе целе посуде и делови *in situ* подница пећи, што би ишло у прилог тези о постојању надземних објеката. Оно што издваја први културни слој у сонди А из 1967. од првих културних слојева у осталим истраженим сондама јесу со-

лиднији остаци једног надземног објекта. У питању је кућа, чији је мањи део откривен уз јужни профил сонде, на релативној дубини између 0,20 и 0,32 m (сл. 3). Њена ширина је износила око 5,5 m, а очувана је у дужини од свега 0,7 m.⁴⁰ На овако малој истраженој површини нису откривени остаци фиксних структура. Једини предмет који се сигурно може лоцирати у оквиру

38 Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама”: 15–17.

39 У првом културном слоју Стублина налазе се и остаци веома оштећеног баденског хоризонта, констатованог у свим до сада истраженим сондама.

40 Ширина пода ове куће одговара просечној ширини кућа 1_2008, 1_2010 и 1_2014 (c.f. Crnobraja, „Investigations of Late Vinča House”: 47, 48. Fig. 3; Crnobraja, Simić and Janković, „Crkvine in Stubline”: 13, Fig. 5; Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама”: 22–25, сл. 8; Милош Спасић, Саша Живановић и Драгана Стојић, „Истраживање куће 1_2014 на Стублинама”, *ПБ LXI–LXII* (2014–2015). У даљем тексту (Спасић, Живановић и Стојић, „Истраживање куће 1_2014”); Miloš Spasić and Saša Živanović, „Foodways architectures: Storing processing and dining structures at Late Neolithic Vinča culture site in Stubline”, *DP 42* (2015): 220, Fig. 2.



Слика 4. Керамика из хоризонта *млађе куће*
Figure 4 Pottery from the *late house* horizon



Слика 5. Тегови за разбој из куће *млађе* хоризонта
Figure 5 Weights found in house from *late horizon*

куће јесте веома фрагментован, секундарно горели лонац цилиндричног врата, ка споља профилисаног обода, са тракастим дршкама на прелазу између рамена и трбуха (сл. 4/4). Његов положај назначен је и на јединој сачуваној скици основе ове куће (сл. 3). Два секундарно горела тега за разбој, елипсоидног облика, такође су вероватно била део инвентара ове куће (сл. 5).

Изузетно важна информација коју је дао хоризонт *млађе куће* односи се на његово нешто раније датовање у односу на до сада истражене горње слојеве локалитета. Наиме, керамички материјал из првих слојева готово свих сонди ископаваних 2006–2016. јасно указује на веома позно датовање (Винча Д2 фаза). С друге стране, у материјалу из најмлађег слоја сонде А из

1967. потпуно изостају различити облици здела са увученим ободом и зделе, пехари и друге посуде са рожастим и тзв. L дршкама, карактеристични за најпознију Винчу, док су зделе са левкастим вратом веома мало заступљене. Међу малобројним сачуваним налазима из овог хоризонта, као дијагностички, у смислу релативне хронологије, издваја се свега неколико фрагмената. На првом месту, то је фрагмент пуно ливене стопе, који се сигурно датује раније од Винче Д2 (сл. 4/3), те фрагменти пехара лоптастог реципијента, са тракастом дршком и канелованим трбухом (сл. 4/1), и биконичне зделе оштро профилисаног рамена (сл. 4/2), који су карактеристични за нешто ранију Винча Д2 фазу. Керамика из овог слоја је изузет-



Слика 6. Секира (1) и длето (2) од глачаног камена
из хоризонта *млађе куће*
Figure 6 Polished stone ax (1) and chisel (2)
from *late house* horizon



Слика 7. Минијатурни купасти предмети
из хоризонта *млађе куће*
Figure 7 Miniature cone-shaped objects
from *late house* horizon

но грубе фактуре, са великом количином неорганских примеса, што је нарочито видљиво код лонца са пода куће, у чијој фактури се јасно уочавају и примесе у виду туцаног камена промера већег од 0,5 mm (сл. 4/4). Из хоризонта *млађе куће* потичу и два длета, једна секира од глачаног (сл. 6) и неколико алатки од окресаног камена,⁴¹ као и глинени купасти предмет малих димензија (сл. 7). Купасти предмети се у англосаксонској литератури називају и конуси или чепови за уши (енг. cones, earplugs), а појављују се још од прекерамичког не-

олита Блиског истока и циркуммедитеранског простора.⁴² Познеолитске аналогije за купасти предмет из Стублина налазимо на Јабланици,⁴³ Винчи⁴⁴ и другим локалитетима.

41 Svetlana Perišić, *Predmeti od kosti, roga i kamena iz Odseka za praistoriju Muzeja grada Beograda* (Београд: МГБ, 1984): кат 390, 517, 563. У даљем тексту (Perišić, *Predmeti od kosti*).

42 Mihael Budja, „Clay tokens – accounting before writing in Eurasia“, *DP* 25 (1998); Mihael Budja, „Seals, contracts and tokens in the Balkans Early Neolithic: where in the puzzle“, *DP* 30 (2003).

43 Miloje Vassits, „Die neolitische Station Jablanica bei Medjulužje in Serbien“, *Archiv für Anthropologie* XXVII (1902): 38, 39, Fig. 87, 88; Бисенија Петровић, Велибор Катић и Милош Спасић, *Живој у њлини: неолитска уметност на њлу Београда* (Београд: МГБ, 2009), 168, кат. 233. У даљем тексту (Петровић, Катић и Спасић, *Живој у њлини*).

44 Милоје Васић, *Преисториска Винча II* (Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 1936), 91, 92, сл. 165–170. У даљем тексту (Васић, *Винча II*).



Слика 8. *In situ* лонац из хоризонта *старије куће*
Figure 8 Pot in situ from *early house* horizon

ХОРИЗОНТ СТАРИЈЕ КУЋЕ

Други хоризонт сонде А из 1967. обухвата слој до релативне дубине од око 1,40 m, односно између 0,30/0,40 m и 1,40 m (сл. 21). То је слој који се налази испод поднице објекта из млађег хоризонта, а у различитим деловима сонде или директно належе на здравицу или се налази непосредно изнад нивоа укопавања јама из тзв хоризонта *земуница* (сл. 9, 21). По објављеном извештају, из овог хоризонта потичу остаци солидније очуваних надземних објеката, чији су подови делимично потонули на местима на којима се испод њих налазе укопани објекти.⁴⁵ Остаци ових објеката нису фотографисани

ни технички снимљени у основи, а њихов положај се може делимично наслутити на основу скице јужног профила (сл. 9), док у северном профилу сонде нема назначених подница објеката. Судећи по јужном профилу сонде А, подница и рушевински слој горелог надземног објекта из тзв. хоризонта *старије куће* откривени су у дужини од око 5 m и налазили су се 0,30–0,50 m испод поднице млађег објекта (сл. 9). На истом профилу може се уочити да је подница овог објекта заиста делимично *појавила* тамо где су се испод ње налазиле јама 1 и јама 3, односно такозване *земунице* (сл. 9). О изгледу објекта и фиксним структурама у њему се не може рећи готово ништа будући да не постоји сачуван опис овог објекта, али ни фотографија или цртеж његове

⁴⁵ Todorović, „Crkvine, Stubline”: 17.



Слика 9. Детаљ јужног профила сонде А_1967
Figure 9 Southern profile of the Trench A_1967

основе. Једини налаз који се сигурно може довести у посредну везу са њим јесте готово у целости очуван лонац са коте ▼0,84 (сл. 8; 13/5). Лонац са две тракасте дршке није секундарно горео и пронађен је ван габарита објекта, али у истом нивоу са његовом подницом, и вероватно су га користили становници ове куће.

Из хоризонта *старије куће* потиче велика количина дијагностичког материјала, индикативног за његово реалтивно датовање (табела 2; сл. 10–19). Фактура свих посуда је знатно квалитетнија него што је то случај са керамиком из најмлађег слоја на осталом делу локалитета. Ово запажање је у складу са раније уоченом разликом у технологији израде керамике из хоризоната

Стублине Ia и Стублине Ib.⁴⁶ Форме посуда одговарају позној винчанској култури, али ипак нешто ранијем периоду, фази Д1 и раној Д2 фази, по хронолошком систему В. Шири из 1995.⁴⁷ И даље готово потпуно изостају зделе увученог обода, толико карактеристичне за зrelu Д2 фазу, већ се јавља свега неколико потпуно атипичних и готово архаичних форми овог типа (сл. 12/5, 6). Преовлађују зделе левкасто профилисаног врата и широко разгрнутог обода (сл. 10, 11/1–8). Мало присуство пластично моде-

46 Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама”: 26, 27.

47 Schier, *Vinča-Studien*, 318, Abb. 146; Wolfram Schier, „The Relative and Absolute Chronology of Vinča: New Evidence from the Type Site”, in: *The Vinča Culture, its Role and Cultural Connections*, ed. F. Draşovean (Timişoara: Miron, 1996), 158, Fig. 9.

	КЕРАМИКА Pottery	КАМЕНЕ АЛАТКЕ Stone tools	КОШАНЕ АЛАТКЕ Bone tools	КУГЛЕ, ТЕГОВИ, ПРШЉЕНЦИ Clay balls, weights, spindle whorls	ПЕРЛЕ Beads	ФИГУРИНЕ, АМУЛЕТИ И ДР Figurines, amulets, etc	УКУПНО Total
ХОРИЗОНТ МЛАЂЕ КУЋЕ Later house horizon	33	6	/	3	/	/	42
ХОРИЗОНТ СТАРИЈЕ КУЋЕ Earlier house horizon	305	27	9	3	/	8	352
ЈАМА 1 Pit 1	/	/	/	/	/	/	/
ЈАМА 2 Pit 2	8	/	/	22	/	/	30
ЈАМА 3 Pit 3	36	9	2	3	3	2	55
УКУПНО Total	382	42	11	31	3	10	479

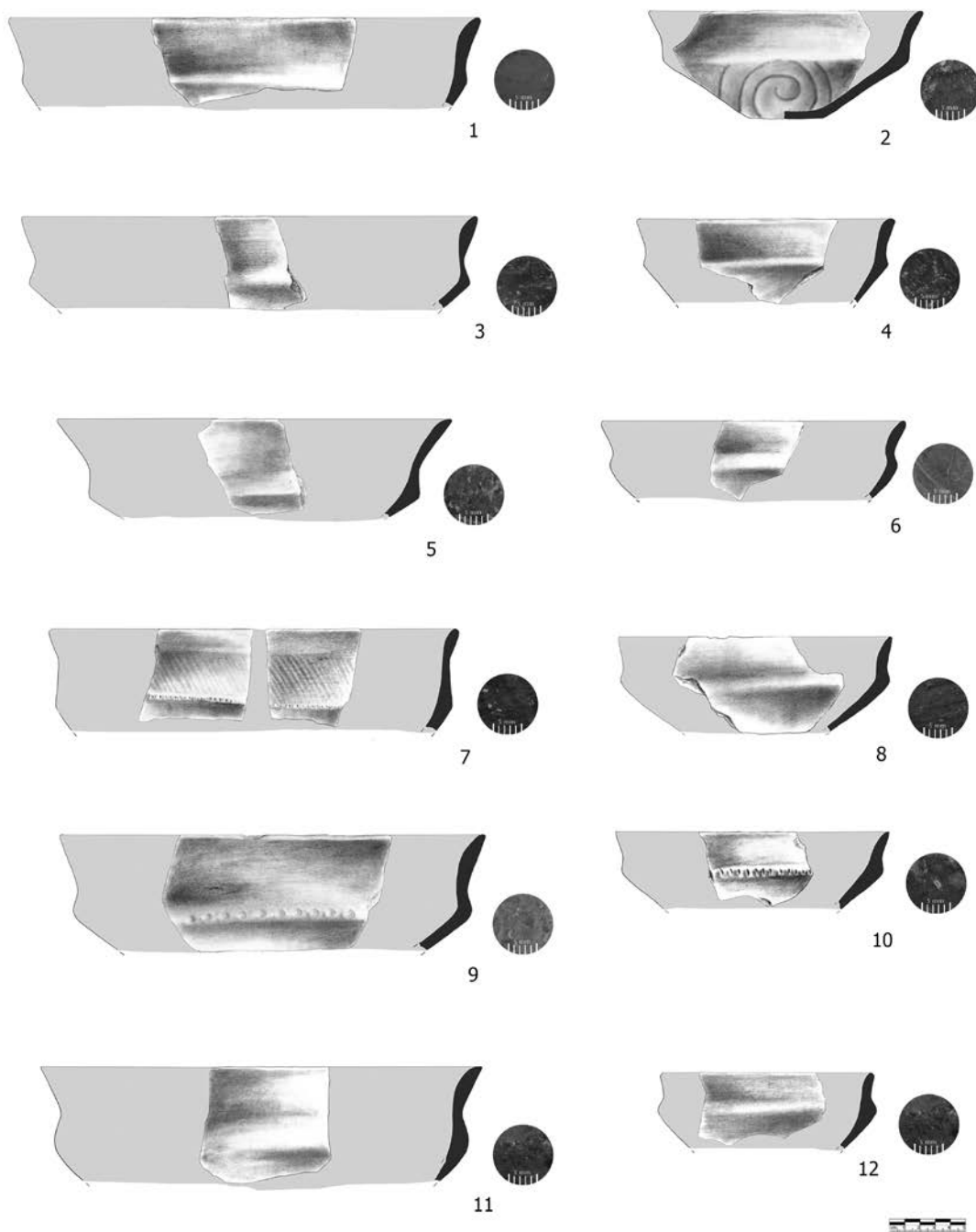
Табела 2. Преглед количине материјала по хоризонтима и објектима у сонди А_1967
Table 2 An overview of the amount of material by the horizons and objects in the Trench A_1967

лованих коленастих и рожастих дршки са најплићих кота овог хоризонта такође иде у прилог предложеном датовању (сл. 12/4). Веома добро је заступљен тип биконичне зделе са наглашеним заобљеним раменом, левкастим вратом и ка споља профилисаним ободом (сл. 10/6, 8, 12).⁴⁸ У хоризонту *старије куће* пронађена су и два фрагмента уског коничног дна посуда непознате форме, изузетно грубе фактуре са великом количином неорганских примеса у виду крупно туцаног камена и керамике (сл. 14/1, 2). Р. Хофман ове посуде означава као тип N01, у својој типологији кера-

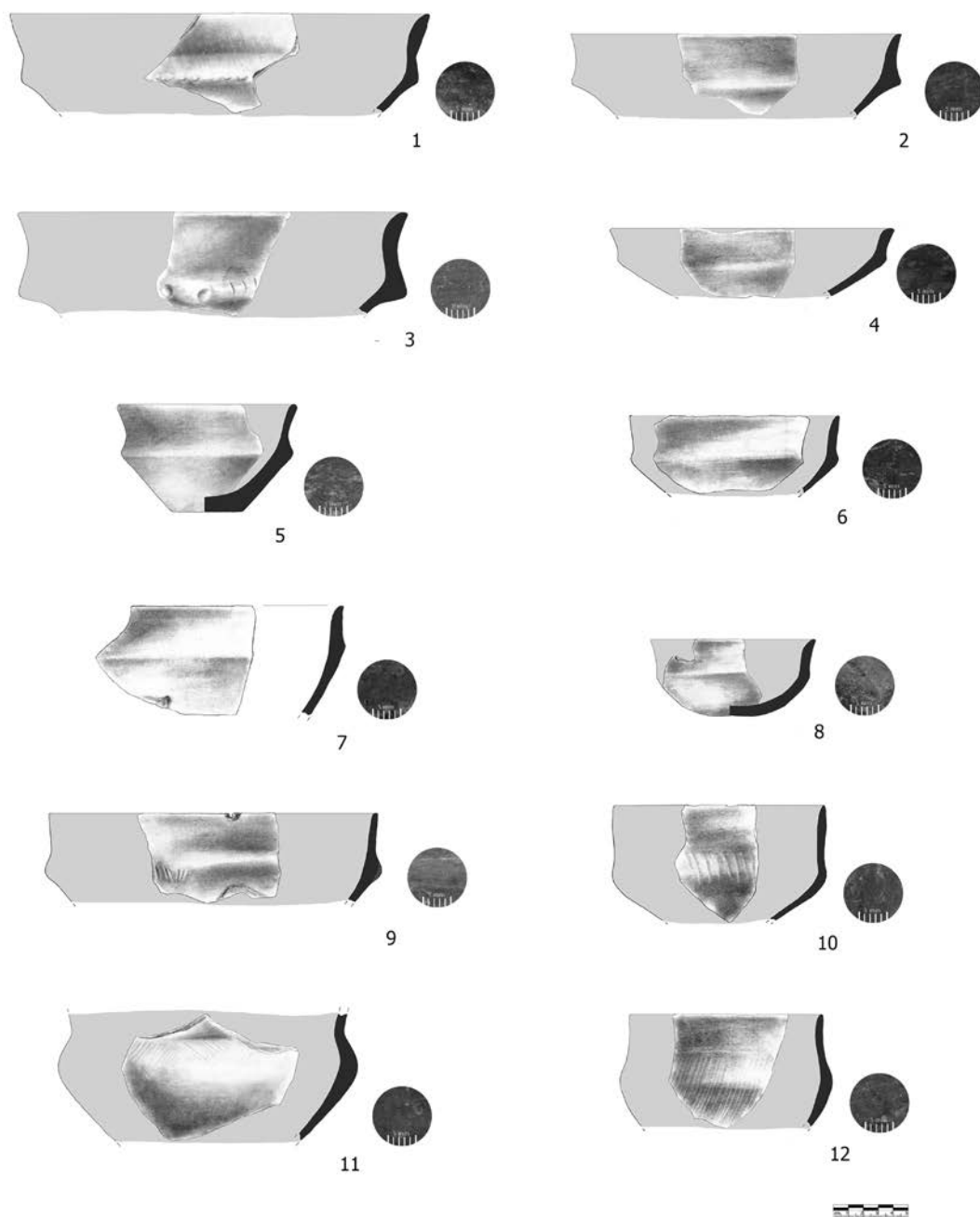
мике са Околишта у централној Босни, и наводи да је реч о *техничкој керамици*.⁴⁹ Поред горе описаних посуда, нов облик у типологији са Стублина представља и мала конична здела или поклопац заобље-

48 Различити облици здела овог типа нарочито су добро заступљени у испунама јама истражених 2015. на јужној периферији насеља.

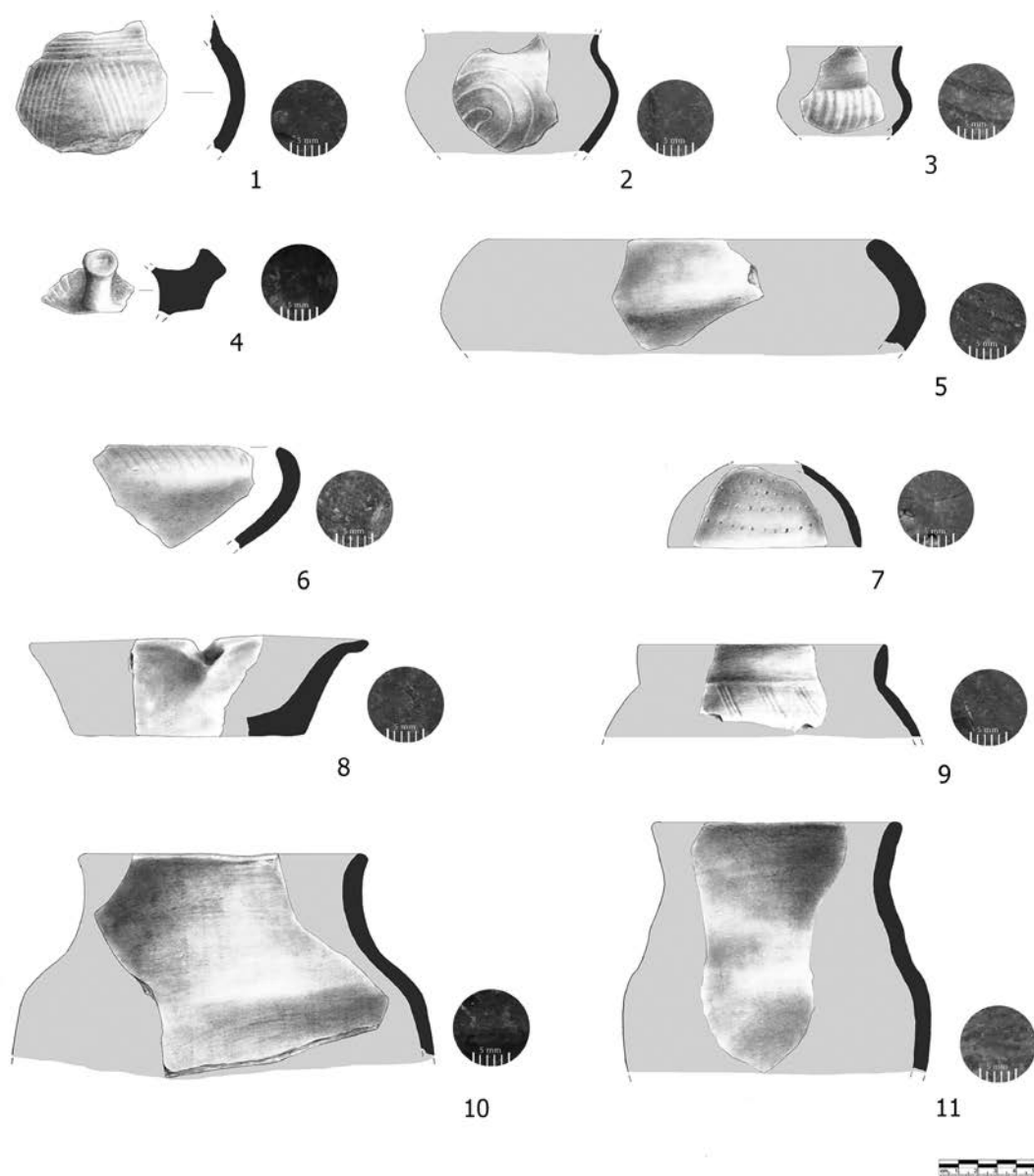
49 Robert Hofmann, *Okolište 2 - Spätneolithische Keramik und Siedlungsentwicklung in Zentralbosnien. Neolithikum und Chalkolithikum in Zentralbosnien 2* (Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2013), 193; теза да су посуде овог типа биле коришћене у технологији обраде бакра делимично је одбачена након анализе налаза из Околишта, док и даље постоји могућност да су употребљаване за обраду соли (c.f. Robert Hofmann, Michael Prange and Thomas Stöllner, „Funde und Analysen zur Nutzung und Verarbeitung von frühem Kupfer in Zentralbosnien“, in *Okolište 1: Neolithikum und Chalkolithikum in Zentralbosnien 1*, hers. Johannes Müller, Knut Rassmann und Zilka Kujundžić-Vejzagić (Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2013), 346, Abb. 4.



Слика 10. Керамика из хоризонта *сџарије* куће
Figure 10 Pottery from *early house* horizon



Слика 11. Керамика из хоризонта *сџарије куће*
Figure 11 Pottery from *early house* horizon

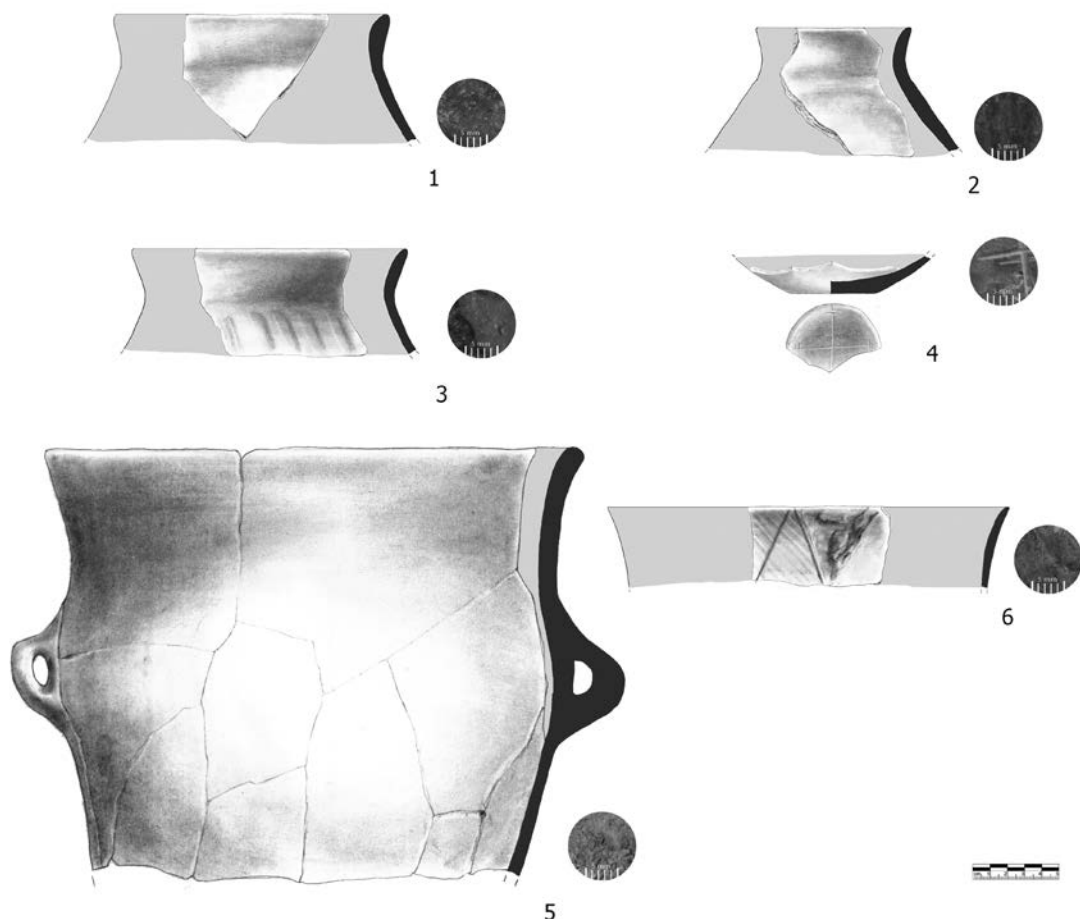


Слика 12. Керамика из хоризонта *сџарује куће*
Figure 12 Pottery from *early house* horizon

них зидова са пунктираним тачкама које формирају орнамент у виду концентричних кругова (сл. 12/7). Поклопци сличног типа, али са пунктираним тачкама које испуњавају кружне, спиралне или меандрасте траке, далеко су карактеристичнији за

Винча Ц и Винча Д1 фазу⁵⁰ и налазимо их у инвентару винчанских насеља у оближњем

⁵⁰ Milutin Garašanin, „Centralnobalkanska zona“, u *Praistorija jugoslavenskih zemalja II: Neolitsko doba*, ur. Alojz Benac (Sarajevo: ANUBiH, CBI i Svijetlost, 1979), 183. У даљем тексту (Garašanin, „Centralnobalkanska zona“).



Слика 13. Керамика из хоризонта *старије куће*
Figure 13 Pottery from *early house* horizon

Грабовцу,⁵¹ Винчи⁵² и Гривцу.⁵³ Од осталих форми посуда, далеко мање су заступљени

51 Непубликована здела чува се у Збирци за праисторију МГБ, инвентарисана под бројем АП 7684.

52 Garašanin, „Centralnobalkanska zona“, Т. XXIX/2–4; Schier, *Vinča-Studien*, Т. 284/3223.

53 Dubravka Nikolić, „Pottery“, in *Grivac: Settlements of Proto-Starčevo and Vinča culture*, ed. Milenko Bogdanović (Kragujevac: Center for Scientific Research of Serbian Academy of Sciences and Arts, University of Kragujevac, National Museum of Kragujevac, 2008), 197, 201, fig. 953/a, 9.89/a.

фрагменти лонаца, амфора, питоса и ђувеча, који представљају стандардни репертоар облика карактеристичних за позну винчанску културу (сл. 12/8–11, 13/1–3, 5).

У овом хоризонту пронађен је фрагментован конични лонац сиве боје, печен у оксидационим условима, са дубоко урезаним меандрастим тракама које формирају неку врсту метопских поља.⁵⁴ На основу

54 Потиски лонац инвентарисан је у Збирци за праис-



Слика 14. Конична дна посуда непознате форме, из хоризонта *сџарије куће* (1 и 2) и из јаме 3 (3)
Figure 14 Conical bottoms of vessels of unknown shape from *early house* horizon (1 and 2) and Pit 3 (3)

неколико фрагмената са очуваном црвеном бојом, сигурно се може закључити да је ова посуда била украшена и црвеним бојењем. Лонац се, према аналогним облицима и начину украшавања, датије у Тиса II фазу потиске културе.⁵⁵ Уз налазе из винчанских насеља у Јели код Шапца,⁵⁶ Винчи⁵⁷ и Бањици,⁵⁸ Стублине су један од најјужнијих локалитета на којима је пронађена потиска керамика.

торију МГБ, под бројем АП 4943 и АП 4994, и биће објављен у посебном раду.

55 c.f. Pal Raczy, „The Tisza culture of the Great Hungarian Plane“, *Studia Praehistorica* 11–12 (1992): Fig. 2/3.

56 Милорад Стојић и Момир Церовић, *Шабач-Културна сџарија грађевина историјских локалитета у Подрињу* (Београд: Археолошки институт; Шабач: Народни музеј), 149–173.

57 Васић, *Винча II*, 37–42, 187, 188, сл. 60–68, 366, 367.

58 Јован Тодоровић и Александрина Цермановић, *Бањица – насеље винчанске културе* (Београд: МГБ, 1961), т. VII/1, XXXIII/3. У даљем тексту (Тодоровић и Цермановић, *Бањица*).

Керамика из хоризонта *сџарије куће* украшена је стандардним орнаменталним техникама, карактеристичним за позну винчанску културу. Најзаступљеније је канеловање, којим се изводе косе и равне траке или њихове комбинације, и то на ободу, врату, рамену и трбуху здела (сл. 11/9, 10, 12, 11/1, 12/1, 3, 4, 6, 9, 13/3). Алтернацијом косих канелованих трака на рамену или трбуху посуда извођен је добро познат мотив преплета (сл. 11/11). Знатно ређе, канеловањем се изводе и мотиви великих спирала на трбуху здела лоптастог рецепијента (сл. 12/2). Глачање је такође типична позновинчанска орнаментална техника, којом су на Стублинама издедени мотиви спирала, преплета или једноставних косих трака (сл. 10/2, 10/7, 13/6). Једноставне хоризонталне траке, изведене кружним пунктирањем на рамену биконичних здела, такође су једна



Слика 15. Антропоморфна фигурина од печене земље, из хоризонта *сѿарије куће*
Figure 15 Anthropomorphic baked clay figurine from *early house* horizon



Слика 16. Антропоморфна фигурина од печене земље, из хоризонта *сѿарије куће*
Figure 16 Anthropomorphic baked clay figurine from *early house* horizon

од одлика позновинчанске керамике (сл. 10/7, 9, 11/1). Знатно мање су заступљени урезивање (сл. 10/10, 11/3, 13/4) и пунктирање (12/7), као и комбинација ове две технике. Оне су далеко чешће на посудама Винча А–Ц насеља, а сасвим изузетно се појављују и у хоризонтима Винча Д1 фазе. На Стублинама је из овог хоризонта познато свега неколико фрагмената, и то: фрагмент посуде непознатог облика, украшен урезаном траком испуњеном пунктирањем, и конични поклопац са концентричним круговима сачињеним од низова изведених тачкастим пунктирањем (сл. 12/7).

Из хоризонта *сѿарије куће* потиче и знатан број других предмета израђених од печене глине, а најбројнији су тзв. посебни облици, у које убрајамо осам налаза (сл. 15–17). Фигурине су углавном израђене од глине са малом количином неорганских примеса и већином су печене у условима потпуне или делимичне оксидације. На грудима једне антропоморфне фигурине видљиви су микроскопски трагови отиска прста (сл. 16).⁵⁹ Свих седам антропоморфних фигурина је веома фрагментовано, свега две су очуване више од 70%, а глава је присутна само на једном примерку (сл. 16).

59 Петровић, Катић и Спасић, *Живош у ђлини*, 99, кат. 100.



Слика 17. Орнаментисани плочасти предмет кружног облика, од печене земље
Figure 17 Ornamented baked clay plate object of circular shape



Слика 18. Садилка од рога јелена из хоризонта *старије куће*
Figure 18 Dear-horn pickaxe from *early house* horizon

Фигурине су малих димензија и припадају стојећем типу. Руке су најчешће раширене и моделоване у виду кратких патрљака (сл. 15). Услед велике фрагментованости, о иконографији фигурина имамо мало података. Од анатомских детаља, осим руку и сумарно моделованог трупа, на две фигурине налазе се и мале, пластично моделоване груди (сл. 15).⁶⁰ На доњим деловима две фигурине, урезаним линијама је представљена нека врста одеће,⁶¹ док је, такође на доњем делу

једне фигурине, пластично аплицираним кружним налепцима приказана нека врста накита, највероватније појаса са привесцима од спондилус шкољки.⁶² Посебним налазима припада и плочасти предмет кружног облика, који се најчешће тумачи као *кулини хлеб* (сл. 17).⁶³ Реч је о предмету на чијој су површини урезивањем изведена четири уписана неправилна квадрата, а тачкастим убодима испуњена су међупоља, која у оваквој композицији подсећају на тракасти орнамент на керамичким посудама средње и старије винчанске културе.

⁶⁰ Nikola Tasić, *Neolitska plastika* (Beograd: MGB, 1973), 70, кат. 124, кат. 121. У даљем тексту (Tasić, *Neolitska plastika*); Петровић, Катић и Спасић, *Живої у ілини*, 99, кат. 100.

⁶¹ Tasić, *Neolitska plastika*, 70, кат. 122, кат. 125.

⁶² Ibid., 70, кат. 123.

⁶³ Ibid., 70, кат. 129; Петровић, Катић и Спасић, *Живої у ілини*, 163, кат. 225.



Слика 19. Спатула од рога јелена из
хоризонта *старије куће*
Figure 19 Deer-horn spatula
from *early house* horizon

Осим предмета од печене глине, у хоризонту *старије куће* пронађено је и 36 алатки од глачаног и окресаног камена, кости и рога, од којих је већина објављена у каталогу *Предмети од кошти рога и камена из Одсека за историју Музеја града Београда*.⁶⁴ Судећи по петрографским анализама, већина окресаних алатки из овог слоја (*и.е.* резачи, стругачи, сврдла и тестере) израђена је од опала и рожнаца, док су глачане секире и длета најчешће од туфа.⁶⁵ Збирка алатки из овог слоја укључује и коштану шила направљена од костију јелена, овце и козе, те садиљку (сл. 18) и спатулу од јелењих рогова и парожака (сл. 19).⁶⁶

64 Perišić, *Predmeti od kosti*, 13, 14.

65 Ibid.

66 Ibid.

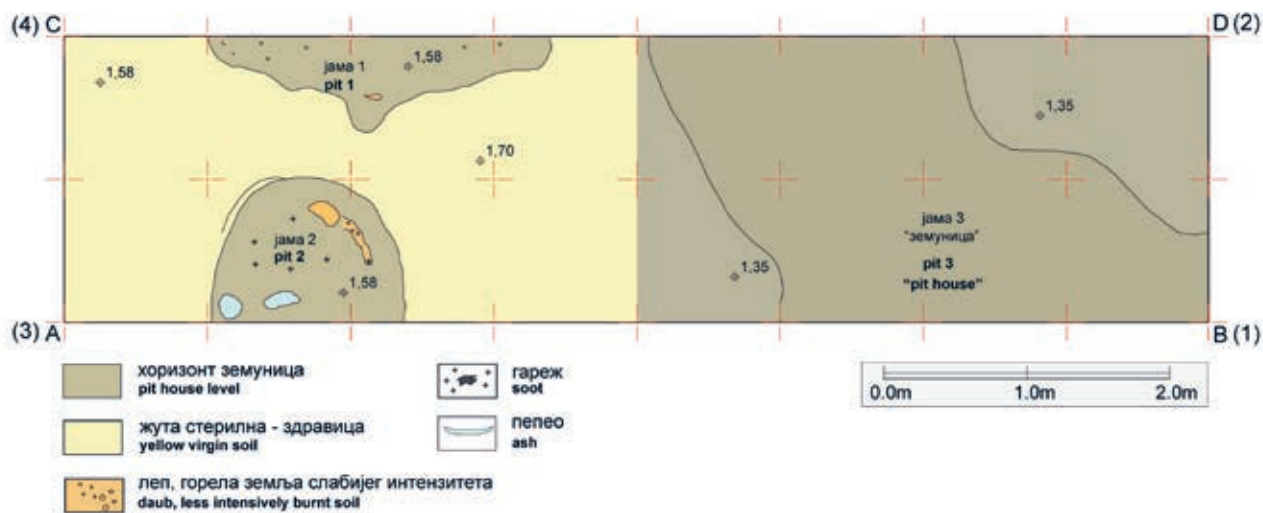
ХОРИЗОНТ ЗЕМУНИЦА

Стартиграфски, најстарији слој у сонди А из 1967. је тзв. хоризонт земуница. У сачуваној документацији са ископавања и објављеном извештају сугерише се постојање две земунице, које су вероватно биле међусобно повезане.⁶⁷ Након ревизије целокупне документације и сачуваног материјала, установљено је да не постоји ниједан елемент који би упућивао на закључак да су делови откривених укопаних објеката заправо земунице. На основу скица основа и профила сонде, јасно се може уочити да је реч о неколико делимично истражених јама, које су погрешно интерпретиране као стамбени објекти. У прилог тези да поменути објекти нису земунице иде неколико веома уверљивих показатеља: 1. ни у једном нису пронађени трагови ватришта, огњишта или пећи; 2. ни у једном објекту, или у његовој близини, нису евидентирани рупе од коља; 3. непостојање тзв. банака и степеника; 4. релативно велика дубина ћелија;⁶⁸ 5. релативно мала површина појединачних ћелија. У наставку ће бити показано да укопане објекте из сонде А вероватно треба посматрати као јаме са комплексном историјом коришћења, при чему су све, у последњој епизоди, употребљене за одбацивање различитих врста отпада.

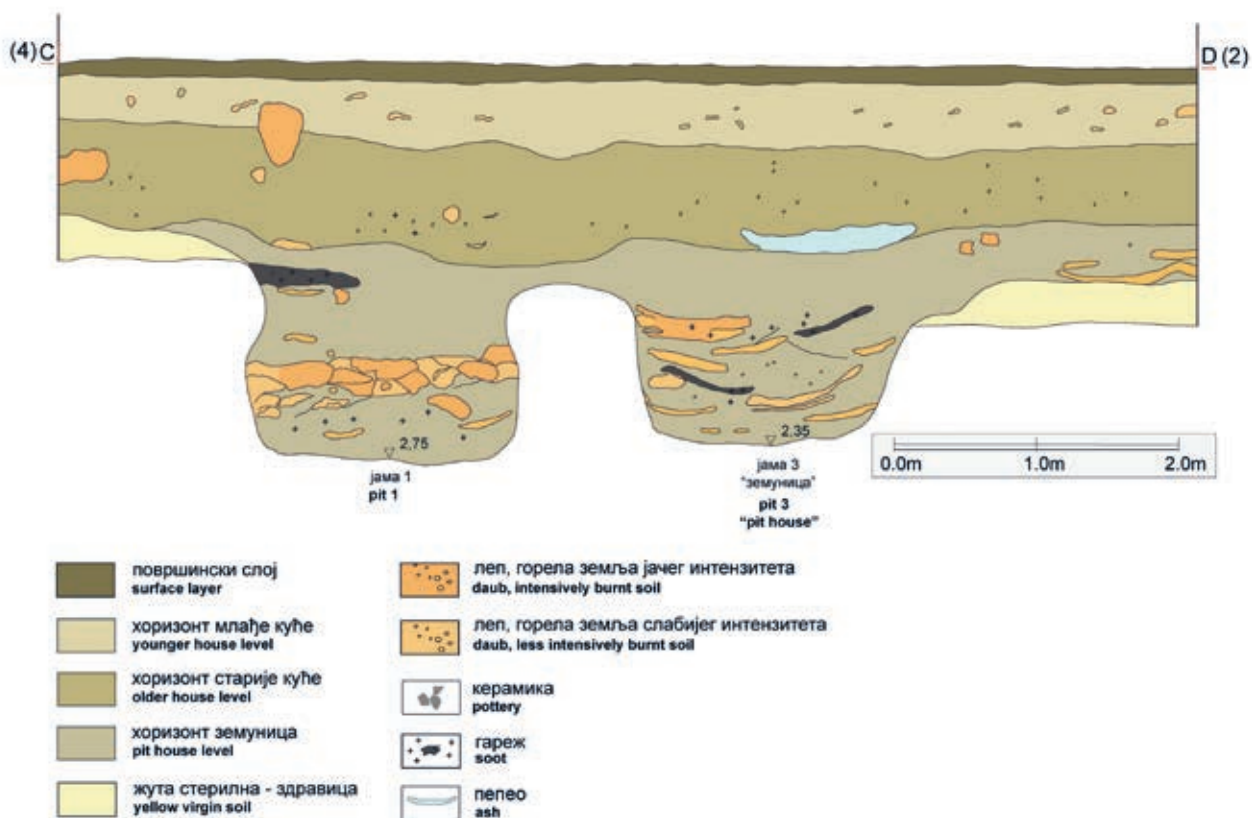
У сонди је евидентирано пет јама, од којих ниједна није у целости истражена. Група од три јаме у источном делу сонде, које су испрва биле протумачене као једна вишећелијска земуница (у доку-

67 Todorović, „Crkvine, Stubline”: 17.

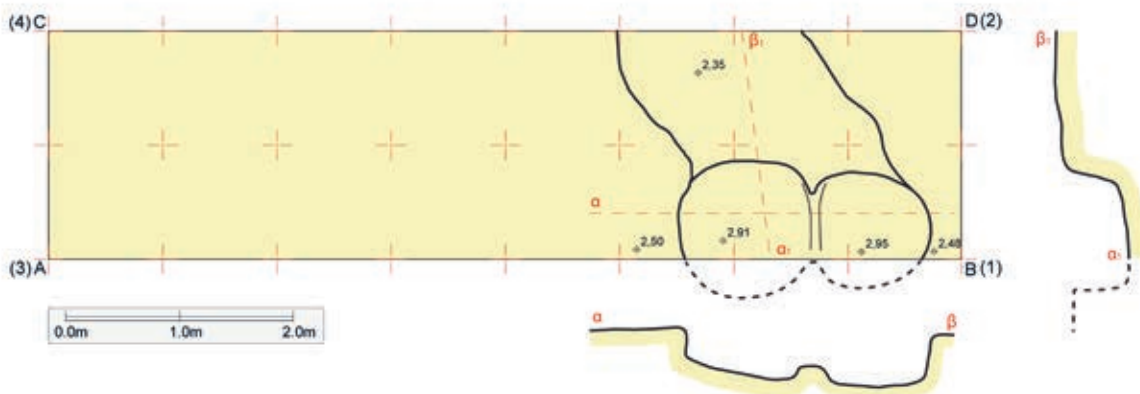
68 У неким укопима дубина јама износи готово 1,50 m (сл. 21).



Слика 20. Основа сонде А_1967 на нивоу уочавања јама
Figure 20 Trench A_1967 base at the level of detecting pits



Слика 21. Северни профил сонде А_1967
Figure 21 Northern profile of the Trench A_1967



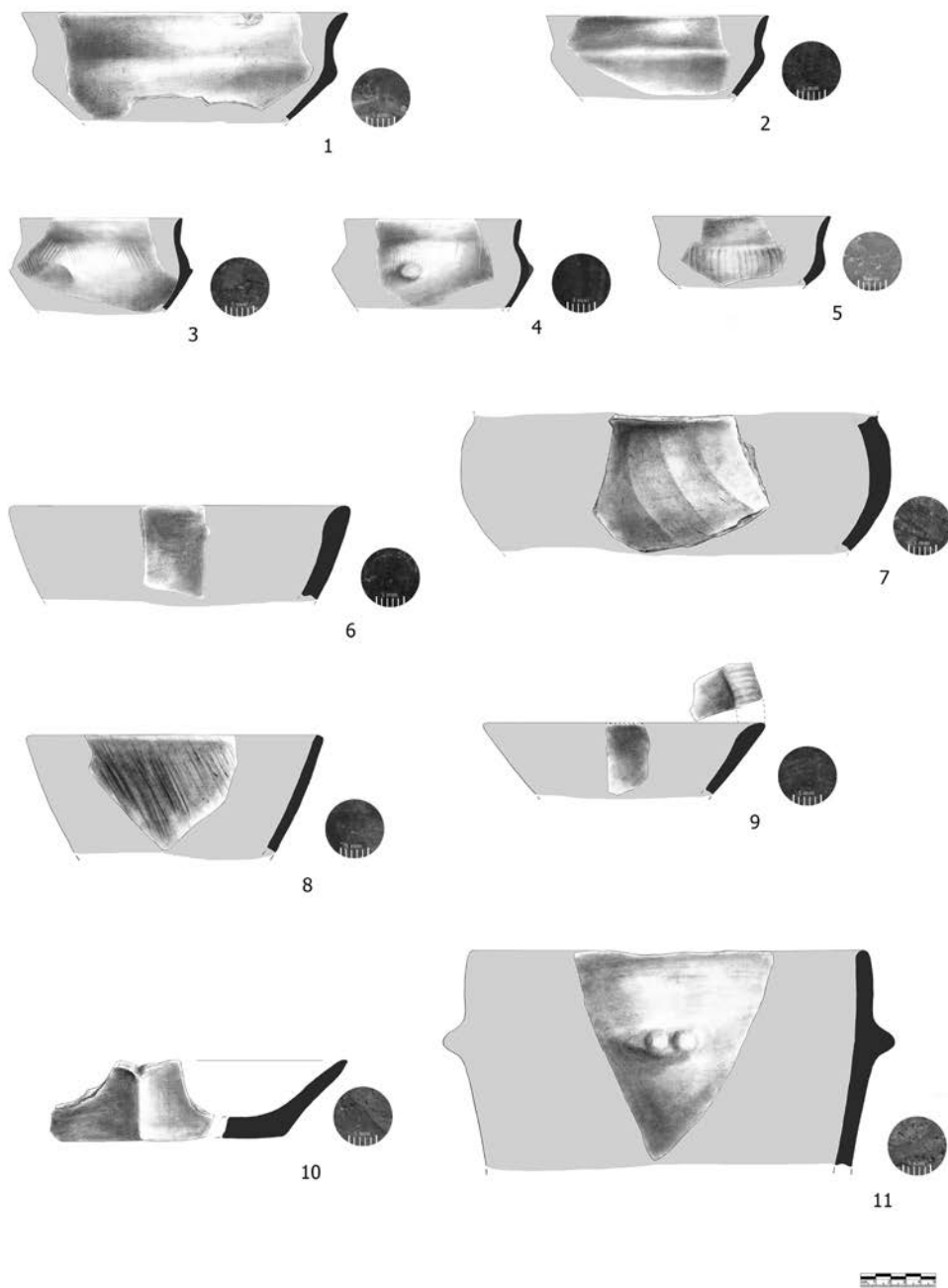
Слика 22. Основа и пресек јаме 3, тзв. земунице у источном делу сонде A_1967

Figure 22 Ground-plan and cross-section of Pit 3 – so-called “Pithouse” in the eastern part of the Trench A_1967

ментацији означена као земуница-јама 3), заправо чини засебне укопане објекте. Детаљнију анализу ових објеката није могуће извршити због тога што је материјал из сва три укопа прикупљен као да је реч о једном објекту (материјал није издавајан по тзв. ћелијама) који има један слој антропогене испуне. Горњи ниво укопа ове три јаме лежи на коти $\nabla 1,35$ m (сл. 20) и све су укопане непосредно испод хоризонта *старије куће* (сл. 21). Две јаме приближно кружног облика, уз јужни профил сонде, биле су укопане до коте $\nabla 2,91$ m, односно $\nabla 2,95$ m, док је јама неправилног облика, уз северни профил, укопана до дубине 2,35 m (сл. 22). Испуне све три јаме биле су веома сличне, бар судећи по северном профилу сонде, у коме је видљив пресек јаме неправилног облика (сл. 21), као и на основу профила јужног дела сонде, у коме се види један од два кружна укопа (сл. 22). У јаме су сукцесивно убацивани пепео, гар, леп и земља

са бројним остацима материјалне културе. На основу документације и сачуваног материјала, не може се рећи колико је времена протекло између појединих фаза запуњавања јама, односно да ли је реч о јамама које су истовремено испуњене у једном тренутку или је отпад у њих бацан током дужег периода.

Материјал из ове три јаме је хомоген у погледу технологије израде и релативне хронологије. Поред већ побројаних типова посуда, присутних и у хоризонту *старије куће*, попут биконичних здела са заобљеним раменом (сл. 23/1, 2), лоптастих здела са канелованом спиралом (сл. 23/7), те једног фрагмента уског цилиндричног дна посуде непознате форме (сл. 14/3), евидентирана је и форма зделе која није била забележена у млађим хоризонтима. Реч је о коничним зделама задебљаног сочивастог обода, на којем се понекад налазе плитке канелуре (сл. 23/6, 9). Зделе овог типа карактеристичне су за Винча Д1



Слика 23. Керамика из јаме 2 (1) и јаме 3, тзв. земунице (2–11)
Figure 23 Pottery from Pit 2 (1) and Pit 3 – so-called “Pithouse” (2–11)



Слика 24. Тзв. Y амuleти са стилизованим зооморфним протомама, из јаме 3, тзв. земунице
Figure 24 So-called Y amulets with stylised zoomorphic protomes from the Pit 3 – so-called “Pithouse”

фазу. Осим посуда од печене глине, у три јаме пронађена су и два тзв. Y амuleта, са стилизованим зооморфним протомама на крацима (сл. 24).⁶⁹ На једном амuleту се, сасвим неуобичајено за ову врсту предмета, налазе две различите, стилизоване зооморфне представе (сл. 24/1). Из наведених јама потичу и три цилиндричне перле од фосилизованих љуштура пужева (сл. 25), два тега од печене глине, од којих је један орнаментисан (сл. 26), те девет алатки и полуфабриката од кости, рога и камена (сл. 27, 28). Интересантан налаз из овог слоја је и део пластичног украса у облику спирале, који је вероватно био апли-

циран на зиду куће, пећи или неке велике посуде од непечене земље (сл. 29). Веома важан детаљ за реконструкцију динамике употребе ових јама јесте и чињеница да је, упркос забележеним слојевима са високим садржајем горелог лепа, пепела и гари, тек незнатан део материјала из јама секундарно горео.

Објекат неправилне основе, означен као јама 2, у северозападном делу сонде, само делимично је истражен. Јама је укопана од коте ▼1,58 m до дубине од 2,75 m, а њена највећа дужина износила је око 2,0 m (сл. 20). У њеном вертикалном профилу видљиви су сукцесивни слојеви лепа, пепела и гари, слично испуни јама из источног дела сонде. У јами је пронађена мала ко-

⁶⁹ Петровић, Катић и Спасић, *Животи у њилини*, 138, 139.



Слика 25. Цилиндричне перле од љуштуре фосилног пужа из јаме 3, тзв. земунице
 Figure 25 Cylindrical beads made of fossilised snail-shells from Pit 3 – so-called “Pithouse”

личина материјала, сачувано је свега осам фрагмената посуда (сл. 23/1). Фрагментована биконична здела са левкастим вратом и широкоразгнутим ободом једини је хронолошки осетљив предмет (сл. 23/1), који говори да је ова јама испуњена у исто време као и оне у источном делу сонде А или незнатно касније. На тако нешто упућује и релативна подударност у саставу испуна, али и чињеница да су све јаме укопане са приближно истог нивоа. Из јаме 2 потичу и 22 целе и фрагментоване, секундарно гореле кугле од печене земље (сл. 30), које су вероватно у њу бачене заједно са другим секундарно горелим материјалом. У јами је пронађена и фрагментована решетка пећи или огњишта (сл. 31), као и

један шупље моделован предмет од непечене глине, неправилног сферичног облика, у коме се налази каменчић (сл. 32).⁷⁰ На две његове стране налазе се кружне перфорације.

На основу скица основе и северног профила, јама 1 је евидентирана у северо-западном делу сонде А (сл. 20, 21). Јама је само делимично истражена, приближно је кружног облика, пречника око 1,0 m, а укопана је са истог нивоа као и остале јаме у сонди, са коте ▼1,58 m. Судећи по вертикалном профилу, била је дубока свега око

⁷⁰ Иако је његова права намена непозната, наведени предмет је у књизи инвентара МГБ, на основу савремених аналогја, интуитивно интерпретиран као звечка.



Слика 26. Тегови за разбој од печене глине из јаме 3, тзв. земунице
Figure 26 Baked clay weighs from Pit 3 – so-called "Pithouse"



Слика 27. Коштано шило из јаме 3, тзв. земунице
Figure 27 Bone awl from Pit 3 – so-called "Pithouse"



Слика 28. Секире од глачаног камена из јаме 3,
тзв. земунице
Figure 28 Polished stone axes from Pit 3
– so-called "Pithouse"

Слика 29. Пластични украс из јаме 3,
тзв. земунице
Figure 29 Plastic ornament from Pit 3
– so-called "Pithouse"



Слика 30. Глинене кугле из јаме 2
Figure 30 Clay balls from Pit 2



Слика 31. Фрагмент решетке пећи
или огњишта из јаме 2
Figure 31 Fragment of furnace grate
or hearth grate from Pit 2



Слика 32. Шупље моделован предмет од печене глине – звечка (?)
Figure 32 Baked clay hollow object – rattle (?)

30 cm. О садржају испуне није могуће рећи ништа, будући да из саме јаме није сачуван ниједан предмет. Око 20–30 cm изнад нивоа јаме 1, као и изнад јама у југоисточном делу сонде А, налазили су се остаци пода надземног објекта из такозваног хоризонта *сџарије куће*. Ј Тодоровић, у објављеном извештају, наводи да је под тог објекта делимично пропао у трећи хоризонт јама и земуница.⁷¹

ДВЕ КУЋЕ, ШЕСТ ЈАМА И 479 ПРЕДМЕТА: ПРВА ИСТРАЖИВАЊА НА СТУБЛИНАМА ПЕДЕСЕТ ГОДИНА ПОСЛЕ

Ревизија резултата првих ископавања на Црквинама у Стублинама донела је значајне резултате у погледу многих истраживачких питања. На првом месту, ископавања 1967. доприносе сагледавању културних динамика у оквиру винчанског насеља у Стублинама. Остварени резултати важни су и за разумевање бројних феномена карактеристичних за винчанску културу у ширем регионалном контексту.

Сондом из 1967. истражен је простор на једној од најисточнијих тачака локалитета, готово у првобитном језгру старијег дела насеља, означеног као Стублине Ia.⁷² Судећи по релативнохронолошком положају материјалне културе из свих укопаних објеката и из оба надземна објекта у сонди А из 1967, овај простор није коришћен у стамбене сврхе кад и остале истражене куће.⁷³ Изостанак керамике карактеристичне за

најпозније фазе насеља у Стублинама, на првом месту здела са увученим ободом, би са, извесном оградом, могао говорити у прилог тези да најисточнији део локалитета уопште није ни коришћен током млађе, Стублине Ib фазе.⁷⁴ С друге стране, могуће је да је овај део насеља коришћен и у млађој фази, али за неке друге активности, током којих се не одбацује или депонује знатнија количина остатака материјалне културе (*i.e.* чување домаћих животиња). С тим у вези, резултати истраживања сонде А из 1967. указују на две могуће интерпретације позадине друштвене продукције простора у винчанском насељу у Стублинама:

1. Основни окидач који је довео до ширења насеља ван система првобитних ровова био је популациони раст или нека врста демографског притиска.⁷⁵ Затим, током Стублине Ib фазе долази до демографске регресије, која је проузроковала замирање живота у старијем делу насеља, на источној страни платоа. Током најмлађе фазе, тај део насеља је или потпуно напуштен или је коришћен за чување стоке и одлагање неког органског материјала, који није ушао у археолошки запис.

2. Основни окидач који је довео до ширења насеља ван система првобитних ровова није био популациони, већ економски раст. Увећање броја домаћих животиња је

71 Todorović, „Crkvine, Stubline”: 17.

72 Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама”: 17, 18.

73 *c.f.* Crnobraj, „Investigations of Late Vinča House”; Crnobraj, Simić and Janković, „Crkvine in Stubline”; Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама”: сл. 8; Спасић, Живановић и Стојић, „Истраживање куће 1_2014”.

74 Највеће аналитичко ограничење, које нас спречава у експлицитнијем изношењу оваког тумачења, јесте чињеница да је прикупљање материјала 1967. године било веома селективно, те да је сачуван само његов мањи део. С тим у вези, ревизија материјала са рекогносцирања овог дела терена 2006. године, као и нова ископавања предвиђена на истом делу насеља у 2017, даће одговоре на питање како је коришћен овај део локалитета током позне фазе живота у неолитским Стублинама.

75 Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама”: 17.

такође могло да проузрокује његово повећање. Нови део насеља је, у том случају, служио становању, док је првобитно језгро у источном делу платоа коришћено за чување домаћих животиња.

Иако наведене хипотезе о продукцији простора на Стублинама до даљег остају претпоставке, обрада материјала са досадашњих ископавања указује на закључак да истражене куће у првобитном, тј. источном делу насеља (*i.e.* старија фаза куће 1_2014 и куће из сонде А_1967) нису биле у употреби у исто време као и куће истражене у западном делу насеља (*i.e.* куће 1_2008 и 1_2010). Ипак, сасвим је извесно да је цео источни део платоа коришћен и током најмлађе фазе насеља. Једина непознаница је у којој мери је током Стублине Ib фазе тај источни део насеља служио становању.

Ископавања на Стублинама 1967. доносе значајне резултате за интерпретацију укопаних објеката као земунца. Ови резултати су изузетно важни за разумевање ове врсте објеката на Стублинама, али и у ширем регионалном контексту винчанске културе. Питање функције земунца у неолитским насељима разматрано је у најранијим студијама о неолитском становању у Србији.⁷⁶ Након прилично анегдотског приступа тумачењу употребе укопаних објеката за становање, М. Гарашанин је изнео неке од основних параметара које треба да испуњавају укопани објекти да би били коришћени као станишта, попут равног пода и зидова, постојања банака за спавање, неке врсте

степеница за силажење у објекат, пећи или огњишта, као и архитектонских остатака као што су рупе од носећих стубова или делови надземних зидова од лепа.⁷⁷

Током раних 1970-их, Ј. Тодоровић је актуализовао питање улоге земунца као стамбених објеката управо захваљујући истраживању старчевачких и винчанских насеља у Обреновцу (табела 1). Објављујући сумарне извештаје са ископавања на старчевачким насељима Луг у Звечкој,⁷⁸ Ђурића виногради у Грабовцу,⁷⁹ винчанским насељима на локалитетима Јасење у Вукићевици,⁸⁰ Црквинама⁸¹ и Новом селу⁸² у Стублинама, Тодоровић потврђује једну од првих теза истраживача земунца, а то је да су ови стамбени објекти коришћени привремено, током оснивачких фаза вишеслојних насеља. Колико је теза о постојању полуземуничких насеља на свим вишеслојним неолитским насељима била иманентна за прве истраживаче, говори и Ј. Тодоровић који, иако није евидентирао укопана станишта у Новом селу у Стублинама, каже: „Као што се приликом рада осећа да постоји још један ниво полуземунца и јама у винчанском културном стратуму, исти такав је случај и са стратумом старчевачке културе“.⁸³ Током последње деценије, овакве тезе су убедљиво одбаче-

76 *c.f.* Бобан Трипковић, *Домаћинство и заједница: кућне и насеобинске историје у касном неолиту централној Балкана* (Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2013), 21–55, са цитираним литературом. У даљем тексту (Трипковић, *Домаћинство и заједница*).

77 Милутин Гарашанин, „Насеље и стан првобитног човека неолитског доба у Србији“, *Историјски гласник* 2 (1949): 43–54. У даљем тексту (Гарашанин, „Насеље и стан“); Garašanin, „Centralnobalkanska zona“, 155.

78 Todorović, „Lug, Zvečka“.

79 Todorović, „Grabovac 1967“: 7; Todorović, „Grabovac 1968“: 12; Todorović, „Grabovac 1969“: 13.

80 Todorović, „Jasenje“ 16.

81 Todorović, „Crkvine, Stubline“: 17, 18.

82 Todorović, „Novo Selo 1969“: 14.

83 Ibid., 13.

ЛОКАЛИТЕТ Site	ОБЛИК Shape	ДИМЕНЗИЈЕ Dimensions	ИСПУНА Fill	ПЕЋ, ОГЊИШТЕ Thermal structures	АРХИТЕКТУРА Architecture
СТУБЛИНЕ ЗЕМУНИЦА_1967 Stubline Pit house_1967	Неправилан, двоћелијски или вишећелијски Irregular, two cells	2,5x0~2,00 m ~2,50x3,0 m са тзв. прилазом	Више сукцесивних слојева лепа, гарежи, пепела, са керамиком и другим материјалом Several successive layers of ash, sooth, and soil with pottery and other material	He No	He No
СТУБЛИНЕ ЈАМЕ ИЗ СОНДЕ 3_2015 Stubline Pits from trench 3_2015	Више укопа неправилног кружног облика Several pits of irregular, circular shape	~2,50x2,30 m 2,00x1,60 m ~2,00x2,00 m	Различита у свакој јами: више сукцесивних слојева гарежи, пепела, земље, са керамиком и другим материјалом Different in each pit: Several successive layers of ash, sooth, and soil with pottery and other material	He No	He No
БАЊИЦА ЗЕМУНИЦА 9 Banjica Pit house 9	Неправилно кружни Irregular circle	4,20x2,65 m 6,20x2,65 m са тзв. прилазом	Без детаљног описа, спомињу се само кости и различити облици материјалне културе Without in detail descrip- tion, animal bones and various types of material culture were reported only	He No	He No
ЖАРКОВО ЗЕМУНИЦА 1 Žarkovo Pit house 1	Неправилан, двоћелијски Irregular, two cells	2,25x1,74 m 2,95x2,90 m	Без детаљног описа, само леп, кости и различити облици материјалне културе Without in detail descrip- tion, animal bones and various types of material culture were reported only	He No	Леп око јама, нејасно да ли је у вези са њим Burnt daub around the pits, unknown strati- graphic relations with pits
ВИНЧА ЗЕМУНИЦА М Vinča Pit house M	Неправилан, двоћелијски Irregular, two cells	2,10x2,10 m 1,70x2,10 m	Без описа слојева, присутна керамика Without in detail descrip- tion, pottery reported	He No	He No
БОЉЕВЦИ ЗЕМУНИЦА 2_1986 Boljevci Pit house 2_1986	Неправилан, двоћелијски Irregular, two cells	2,37x3,0 m 2,25x1,90 m	Без описа слојева, присутна керамика Without in detail descrip- tion, pottery reported	Да Yes	Да, рупа носећер стуба Yes, posthole remains
ГОМОЛАВА ЗЕМУНИЦА КВ 55-50 Gomolava Pit house square 55-50	Неправилан, двоћелијски Irregular, two cells	3,26x3,30 m 1,20x1,44 m	Без описа слојева, фрагменти животињских костију и керамике Without in detail descrip- tion, pottery and animal bones reported	Да Yes	He No

Табела 3. Табеларни приказ карактеристика укопаних објеката, тзв. земуница приказаних на слици 33
Table 3 Tabular view of the characteristics of dug/out structures, so-called pithouses as shown in Figure 33

не.⁸⁴ Уколико укопани винчански објекти из Стублина и Вукићевице нису станишта, која је била њихова функција? Да ли су објекти овог типа могли да имају више различитих функција током дужег периода? Одговоре на ова питања донекле су донела и нова ископавања на Стублинама.

Неколико јама сличних тзв. земуницама из 1967. откривено је током истраживања сонде 3 на јужној падини локалитета 2015. У питању је група јама, чији положај одаје утисак да је реч о вишећелијским, међусобно повезаним укупима, који чине једну целину на површини од око 4 x 3 m (сл. 33). Стратиграфским истраживањем и анализом испуне, која је врло слична садржају тзв. земуница из сонде А_1967, утврђено је да наведене јаме нису апсолутно истовремено укопане, да не постоји ниједан архитектонски елемент који би упућивао на закључак да је реч о стаништима (*i.e.* огњиште, пећ, рупе за коље, делови надземних структура итд.), те да су, након ископавања, имале комплексну испуну (сл. 33). Начин и динамика коришћења ових јамских комплекса су у потпуности реконструисани. Јаме су ископаване на јужној падини локалитета, вероватно због прибављања глине. Након ове епизоде, један део времена су остављене отворене, о чему сведочи дебео слој земље са деловима обрушених зидова јама на њиховом дну. Затим су, у дужем временском интервалу, сукцесивно испуњаване различитом врстом отпада. Једна од јама затрпана је монолитним, готово хомогеним слојем земље са мало фрагмената керамике, док су у другима испуну чинили сукцесивни слојеви лепа и гарежи, те земље са фрагментованом керамиком и осталим

материјалом (сл. 33).⁸⁵ Већина такозваних вишећелијских јама је тако дефинитивно, заправо, само њихова групација на једном простору, а не један комплексан објект или земуница. Једину значајну разлику између јама истражених 1967. и 2015. видимо у њиховом положају у оквиру насеља. Јаме истражене 1967. налазиле су се у густо насељеном делу локалитета, о чему, осим геофизичке проспекције (сл. 1), сведоче и профили геоелектричних мерења, који сугеришу да на приближно истом нивоу одакле су укопане јаме постоје и подови надземних кућа. С друге стране, јаме ископане 2015. налазе се такође *intra muros*, али у ненасељеном делу локалитета, на његовој јужној падини, где недеструктивним методама проспекције и ископавањима нису евидентирани куће (сл. 1). Јаме истражене у сонди 1_2014⁸⁶ налазе се на сличном положају као и тзв. земунице из 1967. (сл. 1), али нису међусобно груписане, већ је реч о појединачним укупима. Две јаме из ових кампања имају такође врло сличну испуну, коју чине сукцесивни слојеви пепела, гари и земље са различитим садржајем (сл. 33), што их чини веома блиским јамама из 1967, бар у погледу последње етапе њиховог коришћења.

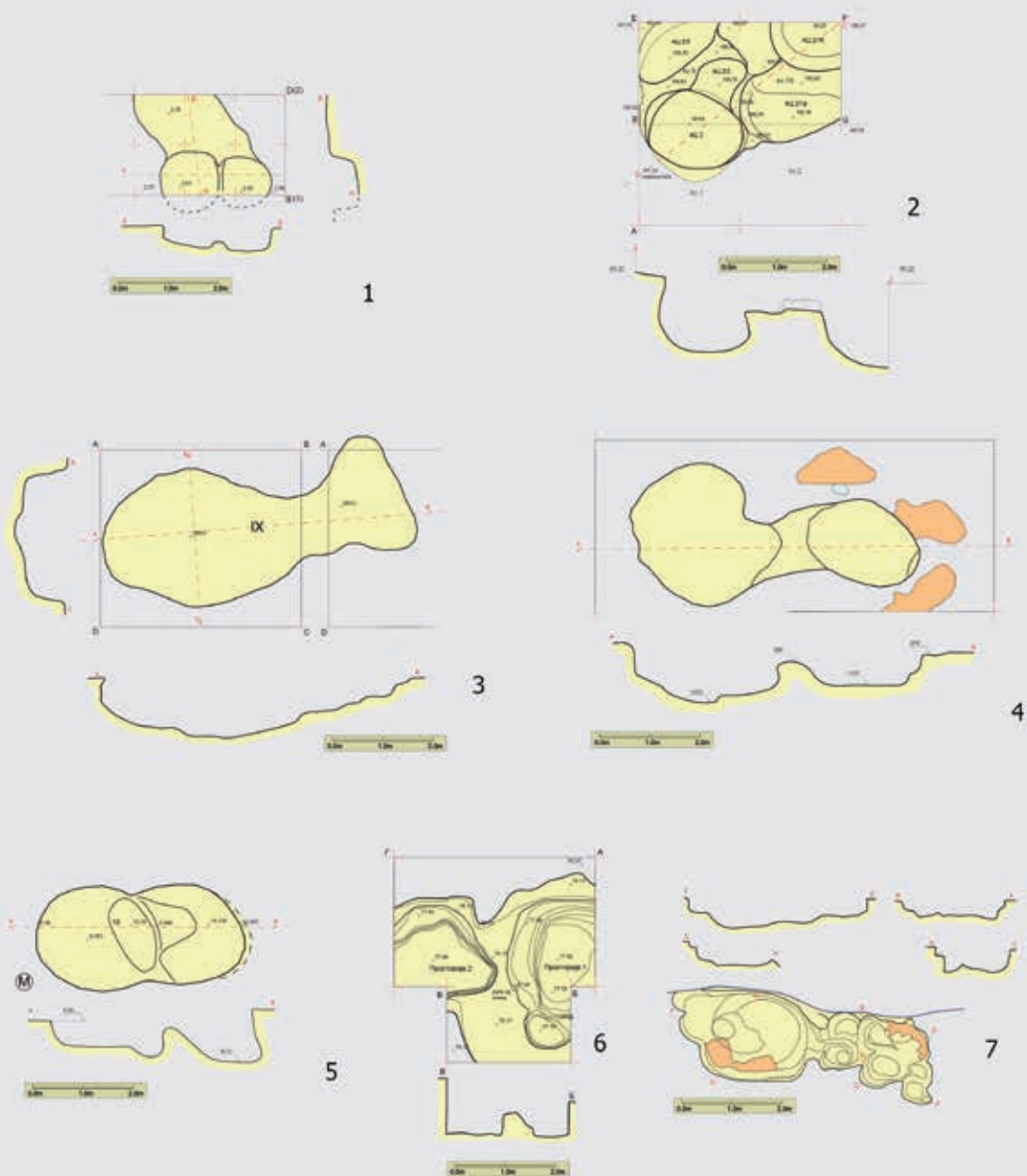
Неколико примера тзв. вишећелијских полуземуница из шире околине Стублина, попут земунице IX са Бањице,⁸⁷ земуни-

84 Трипковић, *Домаћинство и заједница*, 52, 53.

85 Детаљна статистичка квантификација материјала из свих укопаних објеката на Стублинама је у потпуности завршена, а евалуација резултата анализе биће предмет посебне студије.

86 Спасић, „Неолитско насеље у Стублинама”: 18, сл. 4; Спасић, Живановић и Стојић, „Истраживање куће 1_2014”: 17.

87 Тодоровић и Цермановић, *Бањица*, 18; Бобан Трипковић, *Домаћинство и простор у касном неолиту: винчанско насеље на Бањици* (Београд: САД,



Слика 33. Упоредни приказ основа и пресека укопаних објеката, тзв. земуница: 1. Стублине_1967; 2. Стублине, сонда 3_2015; 3. Бањица, земуница IX; 4. Жарково, Ледине, земуница 1; 5. Винча, земуница М; 6. Болјевци, земуница 2; 7. Гомолава, земуница у кв 55–50. Уређено према: 1. 2, 6. (Документација Музеја града Београда); 3. (Тодоровић и Цермановић, *Бањица*, 18); 4. (Милутин Гарашанин и Драга Гарашанин, „Неолитско насеље у Жаркову“, *Сџаринар* III–IV (1955): сл. 2; 5. (Васић, *Винча II*, сл. 8); 7. (Борислав Јовановић, „Гомолава – ископавања 1965–1966“, *ПВМ* 14 (1965): Пр. 7).

Figure 33 Comparative overview of the ground-plans and sections of dug-out structures – so-called pithouses: 1. Stubline_1967; 2. Stubline Trench 3_2015; 3. Banjica, Pithouse IX; 4. Žarkovo, Ledine, Pithouse 1; 5. Vinča, Pithouse M; 6. Boljevci, Pithouse 2; 7. Gomolava, Pithouse in sq 55–50. Based on: 1. 2, 6. (Documentation of the Belgrade City Museum); 3. (Тодоровић и Цермановић, *Бањица*, 18); 4. (Милутин Гарашанин и Драга Гарашанин, „Неолитско насеље у Жаркову“, *Сџаринар* III–IV (1955): сл. 2; 5. (Васић, *Винча II*, Fig. 8) 7. (Борислав Јовановић, „Гомолава – ископавања 1965–1966“, *ПВМ* 14 (1965): E.g. 7).

це 1 из Жаркова,⁸⁸ земунице М из Винче,⁸⁹ земунице 2 из Бољеваца⁹⁰ и земунице у кв. 55–50 са Гомолаве,⁹¹ додатно расветљује питање функције ових објеката (сл. 33). Сви наведени објекти, изузев оног са Бањице, су неправилне основе и имају две или више тзв. ћелија (сл. 33). Димензије појединачних укопа крећу се од 1,0 x 1,0 m до 3,26 x 3,30 m, док укупна површина пода варира између 4,5 и 13 m². Ни у једној од наведених земуница нису пронађени предмети који се налазе на дну јама, у *in situ* положају, тако да би могли бити протумачени као првобитни инвентар коришћен током употребе ових јама као станишта.⁹² Једини елементи који би сугерисали да су неки од ових објеката служили за становање су остаци пећи и огњишта у земуницама у Бољевцима и на Гомолави, те рупа од стуба, која се доводи у везу са надземним делом земунице из Бољеваца

(сл. 33). У недостатку конкретних и солиднијих показатеља функције ових објеката као станишта, све остале укопе треба најпре довести у везу са другим наменама. Теза да је већина укопаних објеката коришћена најпре за екстракцију глине чини се сасвим основаном,⁹³ док садржај њихових испуна недвосмислено показује да је већина њих у последњој фази употребе искоришћена за бацање отпада.⁹⁴ Такву биографију би условно могле имати готово све винчанске јаме, изузев оних које нису биле укопане у глиновиту здравицу. О опрезу и извесном отклону од тумачења укопаних објеката као стамбених земуница у винчанској култури на тлу Србије, сведочи и податак да су у последњој деценији само неке јаме овог типа интерпретиране као станишта.⁹⁵

Ревизија резултата првих истраживања на Црквинама у Стублинама 1967. доне-ла је веома важне податке за разумевање

2007), 55, 56, 158–165. У даљем тексту (Трипковић, *Домаћинство и његово окружење*).

88 Милутин Гарашанин и Драга Гарашанин, „Неолитско насеље у Жаркову“, *Сџаринар* III–IV (1955): 107–111, сл. 2.

89 Васић, *Винча II*, сл. 8.

90 Душан Мркобрад и Миодраг Сладић, „Резултати истраживања вишеслојног насеља на налазишту у Бољевцима током 1986. године“, *Гласник Друштва конзерватора Србије* 11 (1987): 45–47.

91 Борислав Јовановић, „Гомолава – ископавања 1965–1966“, *РВМ* 14 (1965): Пр. 7; Богдан Брукнер, „Неолитски и ранонеолитски слој на Гомолави 1965–1966. године“, *РВМ* 14 (1965): 139. У даљем тексту (Брукнер „Неолитски и ранонеолитски слој“).

92 Керамика и други материјал из свих описаних јама бачени су у њих као отпад (с.ф. Брукнер „Неолитски и ранонеолитски слој“: Т. IV/1, 6, VI/3, X/2, 3, XI/3, 7, 8, XVI/4; Schier, *Vinča Studien*, Т. 63–Т. 71), док је за материјал из испуне земунице IX са Бањице сугерисан нешто другачији исход (с.ф. John Chapman, *The Vinča Culture of Southeast Europe* (Oxford: Archaeopress, 1981), 63; У даљем тексту (Chapman, *The Vinča Culture*); Трипковић, *Домаћинство и његово окружење*, 55, 56, 158–165).

93 Гарашанин, „Насеље и стан“: 52; Chapman, *The Vinča Culture*, 63; Трипковић, *Домаћинство и његово окружење*, 57, 58.

94 Не треба занемарити ни растућу евиденцију о томе да су испуне бројних винчанских јама имале карактер структурних депозита (с.ф. John Chapman, „Pit-Digging and Structured Deposition in the Neolithic and Copper Age“, *Proceedings of the Prehistoric Society* 66 (2000).

95 с.ф. Milenko Bogdanović, „Architecture“, in *Grivac: Settlements of Proto-Starčevo and Vinča culture*, ed. Milenko Bogdanović (Kragujevac: Center for Scientific Research of Serbian Academy of Sciences and Arts, University of Kragujevac, National Museum of Kragujevac, 2008), 145, 146; Мирослав Марић и Неда Мирковић Марић, „Обреновац код Димитровграда, насеље винчанске културе“, *Гласник друштва конзерватора Србије* 35 (2011); Mirjana Blagojević, „The Transition from Late Neolithic to Eneolithic in Western Serbia in the Light of Recent Research – archaeological rescue excavations in the Kolubara mining basin“, in *The Neolithic and Eneolithic in Southeast Europe: New approaches to dating and cultural dynamics in the 6th to 4th millennium BC*, eds. Wolfram Schier and Florin Draşoveanu (Leidorf: Rahden/Westf, 2014), 197, 198, 201.

различитих аспеката винчанске културе, како на локалном тако и на ширем регионалном нивоу. Обновљена систематска археолошка ископавања на Стублинама, чини нам се, оправдавају иницијално мишљење Ј. Тодоровића, првог истраживача неолита у обреновачком крају, да: „Насеље у Стублинама као и насеље

Јасење у Вукићевици представљају јединствене локалитете на којима би се могли решавати проблеми архитектуре и урбанизације насеља винчанске културе. Изучавањем ових проблема добрим делом се решавају и друштвена кретања примитивних земљорадничких заједница у областима Подунавља“.⁹⁶

⁹⁶ Todorović, „Crkvine, Stubline“: 18.

БИБЛИОГРАФИЈА

Анђелковић-Деспотовић, Звездана и Мирјана Реџић

„Археолошка ископавања неолитског локалитета Илића брдо у селу Чучуге“. *ЗНМ* XIV-1 (1992): 93–102.

Blagojević, Mirjana

„The Transition from Late Neolithic to Eneolithic in Western Serbia in the Light of Recent Research – archaeological rescue excavations in the Kolubara mining basin“. In *The Neolithic and Eneolithic in Southeast Europe: New approaches to dating and cultural dynamics in the 6th to 4th millenium BC*, eds Schier, Wolfram and Florin Draşovean. Leidorf: Rahden/Westf, 2014, 187–212.

Bogdanović, Milenko

„Architecture“. In *Grivac: Settlements of Proto-Starčevo and Vinča culture*, ed. Bogdanović, Milenko. Kragujevac: Center for Scientific Research of Serbian Academy of Sciences and Arts, University of Kragujevac, National Museum of Kragujevac, 2008, 145–190.

Булатовић, Александар, Александар Капуран и Ника Стругар

„Неолитски стратум на локалитету Кормадин у Јакову: сондажно ископавање 2008. године“. *ГГБ* LVII (2010): 11–42.

Брукнер, Богдан

„Праисторијско насеље на потезу Белетинци код Обрежа“. *РВМ* 11 (1962): 89–122.

Брукнер, Богдан

„Неолитски и раноенеолитски слој на Гомолави 1965–1966. године“. *РВМ* 14 (1965): 137–175.

Brukner, Bogdan

„Rezultati istraživanja vinčanskog naselja na tell-u Gomolava 1967–1976. godine“. *РВМ* 26 (1980): 5–55.

Budja, Mihael

„Clay tokens – accounting before writing in Eurasia“. *DP* 25 (1998): 219–235.

Budja, Mihael

„Seals, contracts and tokens in the Balkans Early Neolithic: where in the puzzle“. *DP* 30 (2003): 115–130.

Vassits, Miloje

„Die neolitische Station Jablanica bei Medjulužje in Serbien”. *Archiv für Anthropologie* XXVII (1902): 1–66.

Васић, Милоје

Преисториска Винча 2. Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 1936.

Гарашанин, Милутин

„Насеље и стан првобитног човека неолитског доба у Србији”. *Историјски гласник* 2 (1949): 38–67.

Garašanin, Milutin

„Centralnobalkanska zona”. U *Praistorija jugoslavenskih zemalja II: neolitsko doba*, ur. Benac, Alojz. Sarajevo: ANUBiH, CBI i Svjetlost, 1979, 79–213.

Гарашанин, Милутин и Драга Гарашанин

Археолошка налазишта у Србији. Београд: Просвета, 1953.

Гарашанин, Милутин и Драга Гарашанин

„Неолитско насеље у Жаркову”. *Сџаринар* III–IV (1955): 107–126.

Живановић, Ана и Милош Спасић

„Винчански локалитет Мали Борак код Лајковца: прелиминарна разматрања”. *ГСАД* 24 (2008): 189–208.

Јовановић, Борислав

„Гомолава – ископавања 1965–1966”. *РВМ* 14 (1965): 113–135.

Јовановић, Борислав и Јован Глишић

„Енеолитско насеље на Кормадину код Јакова”. *Сџаринар* XI (1961): 113–139.

Марић, Мирослав и Неда Мирковић Марић

„Обреновац код Димитровграда, насеље винчанске културе”. *Гласник Друштва конзерватора Србије* 35 (2011): 65–68.

Nikolić, Dubravka

„Pottery”. In *Grivac: Settlements of Proto-Starčevo and Vinča culture*, ed. Bogdanović, Milenko. Kragujevac: Center for Scientific Research of Serbian Academy of Sciences and Arts, University of Kragujevac, National Museum of Kragujevac, 2008, 191–302.

Мркобрад, Душан и Миодраг Сладић

Резултати истраживања вишеслојног насеља на налазишту у Бољевцима током 1986. године. *Гласник Друштва конзерватора Србије* 11 (1987): 45–47.

Павловић, Љубомир

Антропологографија Ваљевске Тамнаве. Београд: САНУ, 1912.

Perišić, Svetlana

Predmeti od kosti, roga i kamena iz Odseka za praistoriju Muzeja grada Beograda. Beograd: MGB, 1984.

Петровић, Бисенија, Велибор Катић и Милош Спасић

Животи у њлини: неолитска уметност на тлу Београда – фигурална илустрација из збирки Музеја града Београда. Београд: МГБ, 2009.

Raczky, Pal

„The Tisza culture of the Great Hungarian Plane“. *Studia Praehistorica* 11–12 (1992): 162–176.

Симић, Зоран и Адам Црнобрња

„Сондажно ископавање локалитета Црквине у селу Стублине“. *АП (н.с.)* 4 (2008): 44–46.

Спасић, Милош

„Винчанска керамика с локалитета Црквине“. *Колубара* 5 (2011): 101–146.

Spasić, Miloš

Metahousing: Neolithic & Modern Dwelling in Belgrade. Belgrade: BCM, 2012.

Spasić, Miloš

„Cattle to settle – bull to rule: on bovine iconography among Late Neolithic Vinča culture communities“. *DP XXXIX* (2012): 295–308.

Спасић, Милош

„Неолитско насеље у Стублинама“. *ГББ LX* (2013): 11–42.

Spasić, Miloš

„A Group Find of Neolithic Figurines of the Vinča Culture from Stubline, Serbia“. *Newsletter of the Association for Coroplastic Studies* 12 (2014): 5–8.

Spasić, Miloš and Saša Živanović

„Foodways architectures: Storing processing and dinning structures at Late Neolithic Vinča culture site in Stubline“. *DP 42* (2015): 219–230.

Спасић, Милош, Саша Живановић и Драгана Стојић

„Истраживање куће 1_2014 на Стублинама“. *ГГБ* LXI–LXII (2014–2015): 11–51.

Спасић, Милош и Адам Црнобрња

„Винчанске зделе са протомама“. *Сџаринар* LXIV (2014): 185–203.

Стојић, Милорад и Момир Церовић

Шабац-Културна сџаринарџија љраисџоријских локалиџеџа у Подрињу. Београд: Археолошки институт; Шабац: Народни музеј, 2011.

Schier, Wolfram

Vinča-Studien. Tradition und Innovation im Spätneolithikum des zentralen Balkanraumes am Beispiel der Gefäßkeramik aus Vinča-Belo Brdo. Habilitation. Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1996.

Schier, Wolfram

„The Relative and Absolute Chronology of Vinča: New Evidence from the Type Site“. In *The Vinča Culture, its Role and Cultural Connections*, ed. Draşovean, Florin. Timişoara: Mirton, 1996.

Tasić, Nikola

Neolitska plastika. Beograd: MGB, 1973.

Tasić, Nenad, Miroslav Marić, Christopher Bronk Ramsey, Bernd Kromer, Alistair Barclay, Alex Bayliss, Nancy Beavan, Bisserka Gaydarska and Alasdair Whittle

„Vinča-Belo Brdo, Serbia: The times of a tell“. *Germania* 93/1–2 (2015): 1–75.

Tasić, Nenad, Miroslav Marić, Kristina Penezić, Dragana Filipović, Ksenija Borojević, Nicola Russell, Paula Reimer, Alistair Barclay, Alex Bayliss, Dušan Borić, Bisserka Gaydarska and Alasdair Whittle

„The end of the affair: formal chronological modelling for the top of the Neolithic tell of Vinča-Belo Brdo“. *Antiquity* 89 (2015): 1064–1082.

Tasić, Nenad, Miroslav Marić, Dragana Filipović, Kristina Penezić, Elaine Dunbar, Paula Reimer, Alistair Barclay, Alex Bayliss, Bisserka Gaydarska and Alasdair Whittle

„Interwoven strategies for refining the chronology of the Neolithic tell of Vinča-Belo Brdo, Serbia“. *Radiocarbon* 58/4 (2016): 795–831.

Todorović, Jovan

„Kupinac Zvečka Obrenovac – naselje poznog bronzanog doba“. *AP* 8 (1966): 37–38.

Todorović, Jovan

„Lug, Zvečka, Obrenovac – naselje starčevačke kulture“. *AP* 8 (1966): 10–12.

Todorović, Jovan

„Crkvine, Stubline, Obrenovac – naselje vinčanske grupe“. *AP* 9 (1967): 17–18.

Todorović, Jovan

„Jendek, Zvečka, Obrenovac – keltsko i slovensko groblje“. *AP* 9 (1967): 60–63.

Todorović, Jovan

„Bačevica, Mislođin, Obrenovac – naselja starijeg i mlađeg gvozdenog doba“. *AP* 9 (1967): 40–41.

Todorović, Jovan

„Jasenje, Brdo (groblje), Vukićevica, Obrenovac – naselje vinčanske grupe“. *AP* 9 (1967): 16–17.

Todorović, Jovan

„Grabovac, Đurića vinogradi, Obrenovac – naselje starčevačke i vinčanske grupe“. *AP* 9 (1967): 7–9.

Todorović, Jovan

„Grabovac, Đurića vinogradi, Obrenovac – naselje starčevačke i vinčanske grupe“. *AP* 10 (1968): 11–13.

Todorović, Jovan

„Grabovac, Đurića vinogradi, Obrenovac – naselje starčevačke i vinčanske grupe“. *AP* 11 (1969): 12–13.

Todorović, Jovan

„Novo Selo, Stubline, Obrenovac – naselje starčevačke i vinčanske kulture“. *AP* 11 (1969): 13–14.

Todorović, Jovan

„Novo Selo, Stubline, Obrenovac – naselje starčevačke i vinčanske kulture“. *AP* 12 (1970): 12–14.

Тодоровић, Јован и Александрина Цермановић

Бањица: насеље винчанске културе. Београд: МГБ, 1961.

Трипковић, Бобан

Домаћинство и просјор у касном неолиту: винчанско насеље на Бањици. Београд: САД, 2007.

Трипковић, Бобан

Домаћинство и заједница: кућне и насеобинске историје у касном неолиту централној Балкана. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2013.

Hofmann, Robert

Okolište 2 - Spätneolithische Keramik und Siedlungsentwicklung in Zentralbosnien. Neolithikum und Chalkolithikum in Zentralbosnien 2. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2013.

Hofmann, Robert, Michael Prange and Thomas Stöllner

„Funde und Analysen zur Nutzung und Verarbeitung von frühem Kupfer in Zentralbosnien“. In *Okolište 1: Neolithikum und Chalkolithikum in Zentralbosnien 1*, hers. Müller, Johannes, Knut Rassmann und Zilka Kujundžić-Vejzagić. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2013, 341–352.

Crnobrnja, Adam

„Arrangement of Vinča culture figurines: a study of social structure and organisation“. *DP XXXVIII* (2011): 131–147.

Crnobrnja, Adam

„Investigations of Late Vinča House 1/2010 at Crkvine in Stubline“. *Сџаринар* LXII (2012): 45–64.

Crnobrnja, Adam

„The (E)neolithic Settlement Crkvine at Stubline, Serbia“. In *The Neolithic and Eneolithic in Southeast Europe: New approaches to dating and cultural dynamics in the 6th to 4th millennium BC*, eds. Schier, Wolfram and Florin Draşovean. Leidorf: Rahden/Westf, 2014, 173–186.

Crnobrnja, Adam, Zoran Simić and Marko Janković

„Late Vinča culture settlement at Crkvine in Stubline: household organization and urbanization in the Late Vinča culture period“. *Сџаринар* LIX (2009): 9–25.

Црнобрња, Никола

„Археолошки музеј у Обреновцу 1952–1961“. *ГСАД* 17 (2001): 249–259.

Chapman, John

The Vinča Culture of Southeast Europe. Oxford: Archaeopress, 1981.

Chapman, John

„Pit-Digging and Structured Deposition in the Neolithic and Copper Age“. *Proceedings of the Prehistoric Society* 66 (2000): 61–87.

Whittle, Alasdair, Alex Bayliss, Alistair Barclay, Bisserka Gaydarska, Eszter Bánffy, Dušan Borić, Florin Drasovean, János Jakucs, Miroslav Marić, David Orton, Ivana Pantović, Wolfram Schier, Nenad Tasić and Marc Vander Linden

„A Vinča potscape: formal chronological models for the use and development of Vinča ceramics in south-east Europe“. *DP XLIII* (2016): 1–60.

Оригиналан научни рад

Предат: 1. 4. 2017.

Прихваћен: 4. 5. 2017.

THE 1967 ARCHAEOLOGICAL INVESTIGATIONS IN STUBLINE

SUMMARY

The Vinča culture settlement in Stubline is located in a densely populated micro-region. Within just a few dozen kilometers around Stubline, a significant number of Vinča culture settlements have been identified, which, judging by traces of material culture, may have existed simultaneously, at least in a short period from 4800 to 4600 BC. About 10 km north of Stubline there is the Vinča culture settlement at Grabovac while further to the northeast is the settlement at Zvečka. The one-layer late Vinča culture settlement at Jasenje in Vukićevica lies only about ten kilometers west of Stubline, and in the immediate vicinity is the settlement at Novo Selo in Stubline. In a broader surrounding area of the Posavje-Tamna region simultaneous Vinča culture settlements are to be found at the locations of Čučuge, Crkvine-Mali Borak, but also Gomolava, Obrež, Progar and Jakovo lying on the northern borders of this region.

Based on the analysis of stratigraphic relations and typical forms of material culture, the Vinča culture settlement at Crkvine near Stubline was established around 4850–4800 BC, during the Vinča culture D1 period, and lasted until about 4650–4600 BC, that is until the very end of the D2 phase of the Vinča culture. Stubline certainly had two noticeable stages in the development of the settlement. The first was marked by the formation of settlements within the primary system of trenches in the eastern part of the plateau, while during the second phase, the settlement occupied the entire plateau surface, due to which the original trenches were filled in and new ones dug out in the plateau's westernmost part. Previous excavations investigated an area of 635 m² (Fig. 1). Owing to the results of geomagnetic prospection (Fig. 2), a better understanding of the settlement's size and character, as well as its spatial organisation, has been made possible. Thus, since the 2010 campaign, the possibility has been opened up for introducing a strategy of precise and efficient archaeological investigation and solving problems related to the life of the settlement. As of 2008, five above-ground dwellings have been explored whether in total or in part, along with the primary system of trenches around the early part of the settlement and late trench system around the late settlement, several waste pits and an area surrounded by a group of houses in the northwestern part, including the exploration of a large number of pits in the southern slopes of the site, primarily dug out as borrow pits for clay, and secondarily used as waste pits. The analysis of geomagnetic reading of the settlement (Fig. 2) indicates that the settlement in Stubline had approximately 200 houses, whose burnt remains were recorded by non-destructive methods. The results of investigations carried out so far indicate that structures detected by geomagnetic prospection are not simultaneous. Due to the exceptionally valuable finds discovered in well-studied contexts, the Vinča culture settlement in Stubline provides an opportunity for insight into functional, social and other aspects important for the role of material culture in Vinča culture communities.

J. Todorović, the curator of the Belgrade City Museum, recorded the Vinča culture settlement at Crkvine during the 1966 surveying in the borough of Obrenovac, and on that

occasion he stated that it was a huge site where stone balls, bowls, axes and other Vinča-Pločnik material were found. Due to this reconnaissance, J. Todorović conducted the first systematic and problem-oriented archaeological investigation on the territory of Belgrade, in the borough of Obrenovac from 1966 to 1970. During this period, a survey of the broader territory of the borough was carried out and excavations were being made not only at Crkvine in Stubline but at other prehistoric sites: Đurića Vinogradi in Grabovac, Novo Selo in Stubline, Jasenje in Vukićevica, Lug, Jendek and Kupinac in Zvečka and Bačevica in Mislodin (Table 1). The trench survey conducted by J. Todorović had several basic objectives and the primary one was aimed at detecting, recording and protection of new sites. The scientific goal of the project was to explore the cultural dynamics of early agricultural communities, as well as defining (the type and transition of) socio-cultural and economic trajectories in the Middle and Late Neolithic, that is in the Starčevo and Vinča cultures. Hypotheses on the nature of settling the territory of this region, as well as the problem of (dis)continuity between the Starčevo and Vinča cultures are tested primarily on the case study of the multi-layer settlement of Đurića vinogradi in Grabovac. Although J. Todorović suggested on several occasions in his summarised excavation reports that the evolution of Starčevo culture into Vinča culture could probably be followed up at Grabovac, a new revision of the material indicates, besides the Late Starčevo layer, the presence of late Vinča culture horizon (Vinča D phase) and that the material culture characteristic of earlier stages of Vinča culture is pretty scarce.

Judging by incomplete documentation, the first archaeological investigations at Crkvine in Stubline lasted for less than a week. A 8x2 m trench was set in the eastern part of the settlement, at the spot where in 1967 a large amount of burnt daub and pottery fragments (Fig. 1) was unearthed. J. Todorović distinguishes three building horizons as follows: 1. The first, latest horizon with the remains of above-ground wellings. This layer is destroyed by cultivation and erosion, and it was from this layer that mainly highly fragmented surface material and house daub originated; 2. Second horizon with above-ground wellings whose floors allegedly *collapsed* into the horizon of pithouses; 3. Third, so-called horizon of semi-pithouses with the remains of several, partially explored dug-out structures. The total thickness of the cultural layer in the trench 1_1967 was about 1.4 m and including dug-out structures about 2.95 m.

The revision of the results of the first excavations at Crkvine in Stubline has yielded significant results for a number of research questions. In the first place, the excavations in 1967 contribute to insight into cultural dynamics within the Vinča culture settlement in Stubline, but likewise clarify archaeological ongoing in the micro-region. The results achieved are also important for understanding the numerous phenomena characteristic of the Vinča culture in a wider regional context.

A trench excavated in 1967 enabled the investigation of the area at one of the easternmost points of the site, in almost in the original core of the older part of the settlement marked as Stubline Ia. Judging by the relative-chronological position of material culture from all dug-out structures and from both above-ground dwellings, this space was not used for residential purposes concurrently with other investigated houses. The lack of pottery characteristic

of the latest phases of the settlement in Stubline, primarily bowls with inverted rim, could, with a certain degree of caution, support the thesis that the easternmost part of the site was not even used during the early, Stubline Ib phase. On the other hand, it is possible that this part of the settlement was used in the late phase but for some other activities during which a significant amount of material culture remains was not being cast away or deposited (i.e. keeping domestic animals). In this regard, the results acquired in 1967 via Trench A indicate two possible interpretations of the background of the social production of space in the Vinča culture settlement in Stubline:

1.) The basic trigger, which led to the expansion of the settlement beyond the system of original trenches, was population growth or some kind of demographic pressure. Then, during the Stubline Ib phase a demographic regression took place, causing decline of the older part of the settlement in the east. During the latest phase this part of the settlement was either completely abandoned or used for keeping livestock and for the disposal of some organic material, which did not enter into the archaeological record.

2.) The basic trigger, which led to the expansion of the settlement beyond the system of original trenches, was not growth in population but higher economic growth. The increase in number of domestic animals may also have caused the settlement's expansion. In that case, the new part of the settlement served for housing while the original core of the settlement in the eastern part of the plateau was used for keeping domestic animals.

Although the presented hypotheses on the production of space in Stubline remain presumptions until further notice, the processing of materials from previous excavations suggests the conclusion that the investigated houses in the original-eastern part of the settlement (i.e. older phase of House 1_2014 and House from the Trench A_1967) were not in use synchronously with the houses explored in the western part of the settlement (i.e. Houses 1_2008 and 1_2010). However, it is quite certain that the entire eastern part of the plateau was used during the latest phase of the settlement. The only uncertainty is to what extent did this eastern part of the settlement serve for housing during the Stubline Ib phase.

The excavations at Stubline in 1967 bring to light significant results in terms of interpretation of dug-out structures as pithouses. These results are extremely important both for a better understanding of this type of structures at Stubline, but also in the wider regional context of the Vinča culture. In the early 1970s, J. Todorović drew attention to the question of the role of pithouses as residential objects, precisely due to the efforts made in the exploration of the Starčevo and Vinča culture settlements in Obrenovac (Table 1). By publishing summary reports from the excavations at Starčevo settlements Lug in Zvečka, Đurića Vinogradi in Grabovac, Vinča culture settlements at Jasenje in Vukićevica and at Crkvine and Novo Selo in Stubline, Todorović confirmed one of the first theses of pithouse researcher, that these residential structures were used temporarily, during the foundation phases of multi-layered settlements. Over the past decade, these theses have been strongly rejected. Supposing the dug-out Vinča culture structures from Stubline and Vukićevica did not serve as dwellings, what was their function then? Could objects of this type may have had multiple functions over a longer period of time?

The answers to these questions have to some extent been given by new excavations at Stubline. The manner and dynamics of using these pit complexes have been completely reconstructed. The pits were excavated on the southern slope of the site, probably with the purpose of acquiring clay. After this episode, the pits were left open for a certain amount of time, as evidenced by a thick layer of soil with parts of collapsed walls at their bottom. The pits were then successively filled with different types of waste over a longer period of time. One of these pits was filled with a monolithic, almost homogeneous layer of soil with few pottery fragments, while the second one was filled with successive layers of daub, soot and soil with fragmented pottery and other material (Fig. 33). The so-called multi-cellular pits thus represent not a single complex object or pithouse but actually only groupings of pits in one space.

A few examples of the so-called multicellular semi-dugouts from the wider area of Stubline, such as Pithouse IX in Banjica, Pithouse 1 in Žarkovo, Pithouse M in Vinča, Pithouse 2 in Boljevcı and Pithouse in sq 55–50 in Gomolava, further clarify the issue of the function of these structures (Fig. 33). All of the above mentioned structures, except the one from Banjica, are of irregular ground-plans and contain two or more so-called cells (Fig. 33). The dimensions of individual pits range from 1.20 x 1.44 m to 3.26 x 3.30 m, while the total floor area is quite homogeneous and is between 12 and 15 m² (Fig. 33). None of these dugouts contained objects that were found *in situ*, at the bottom of the pits, so they could be interpreted as the original inventory utilised during the use of these pits as dwellings. The only elements suggesting that some of these facilities were used for housing are the remains of furnaces and hearths in dugouts at Boljevcı (Fig. 33) and Gomolava (Fig. 33) and post hole brought into connection with the above-ground parts of the pithouse at Boljevcı (Fig. 33). In the absence of concrete and more solid indicators of the function of these structures as dwellings, all other dug-out structures should first be related to other purposes.

The revision of the results of the first research at Crkvine in Stubline in 1967 has brought very important data for understanding various aspects of the Vinča culture, both at the local and at wider regional level. The renewed systematic archaeological excavations in Stubline, it seems to us, justify the initial opinion of J. Todorović, the first researcher of the Neolithic in the Obrenovac region, that: “The settlement in Stubline and Jasenje in Vukićevica represent unique sites where the issues of architecture and urbanisation of the Vinča culture settlements could be solved. By examining these issues, the social movements of primitive agricultural communities in Podunavlje regions could also in good part be solved.”

Ангелина Ж. Банковић

Музеј града Београда
Змај Јовина 1, Београд

Angelina Ž. Banković

Belgrade City Museum
1 Zmaj Jovina Street, Belgrade

„СОБА У СРПСКОМ СТИЛУ“: ДЕКОРАЦИЈА КОЈУ ЈЕ ДРАГУТИН ИНКИОСТРИ МЕДЕНЈАК ИЗВЕО У КУЋИ ЂОРЂА ГЕНЧИЋА

АПСТРАКТ: Након што је завршио градњу своје нове виле у данашњој Крунској улици у Београду, Ђорђе Генчић је ангажовао Драгутина Инкиострија Меденјака да изведе унутрашњу декорацију једне од просторија. Инкиостри је остао веран својим убеђењима, па су се у просторији нашле: три алегоријске представе, икона свеца заштитника дома Генчића и орнаментика рађена по узору на народне мотиве. Изглед Инкиостријевог рада је само делимично познат јер су кућа и декорација веома оштећене током Другог светског рата. У Музеју града Београда, у оквиру Инкиостријеве заоставштине, чувају се фотографије ове просторије, а у Збирци за архитектуру и урбанизам архивалија у којој је њен изглед детаљно описан, као и попис Генчићевог покућства. У овом раду је, на основу тих докумената, реконструисан првобитни изглед просторије, њен положај и намена, а затим је понуђено једно тумачење разлога и начина њеног настанка.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Драгутин Инкиостри Меденјак, Ђорђе Генчић, унутрашња декорација, алеџорија*

“SERBIAN-STYLE ROOM”: THE DECORATIVE WORK DRAGUTIN INKIOSTRI MEDENJAK CARRIED OUT AT ĐORĐE GENČIĆ’S HOUSE

ABSTRACT: After having finished the construction of his new villa in today’s Krunska Street in Belgrade, Đorđe Genčić hired Dragutin Inkiostri Medenjак to carry out interior decoration of one of the rooms. Inkiostri remained true to his vision, hence the decoration of the room included three allegorical representations, icon of the Genčić family’s patron saint and ornamentation modelled after folk motives. The appearance of Inkiostri’s work is only partially known because both the house and the decoration were heavily damaged during the Second World War. The photographs of this room are held in the Inkiostri Legacy of the Belgrade City Museum while the archival material containing its detailed description, including a list of Genčić’s household items, is kept in the Collection of Architecture and Urbanism. On the basis of these documents, the paper offers a reconstruction of the room’s original look, its location and purpose, also providing an insight into the reasons for its creation and the manner in which it was realised.

KEYWORDS: *Dragutin Inkiostri Medenjак, Đorđe Genčić, interior decoration, allegory*

Кућа, односно вила Ђорђа Генчића, у којој је данас смештен Музеј Николе Тесле, налази се у Крунској улици број 51. Изграђена је 1929. године по пројекту Драгише Брашована и представља једно од репрезентативних здања београдске архитектуре, о чему је писано у више наврата. Најдетаљнији рад објављен је у часопису *Наслеђе*, у којем је писано о историјату грађења и архитектури куће, као и о данашњој намени и распореду просторија.¹ Сем тога, о архитектури куће је углавном писано у литератури посвећеној Брашовану² или у радовима о репрезентативној архитектури и/или архитектама главног града.³

Поред тога што је пројекат куће повео реномираном архитекти какав је био Д. Брашован, Генчић је водио рачуна и о ентеријеру, а посебно о једној просторији, већ у штампи оног времена названој „соба у српском стилу“.⁴ За њено уређење унајмио је уметника чије име није познато и који је започео декорацију у дрвету, по угледу на српско-византијски стил. Генчић

изведеним највероватније није био задовољан, јер је 1932. године позвао Драгутина Инкиострија Медењака, који је у том тренутку био у Боки Которској, да дође у Београд и заврши рад на овој соби. Међутим, после једва нешто више од десет година, током оштећења куће у савезничком бомбардовању 1944. године, Инкиостријево дело је уништено.⁵

У Музеју града Београда су у две збирке похрањени предмети који указују на изглед ове просторије. Једна је Збирка за ликовну и музичку уметност до 1950. године, у оквиру које се чува Заоставштина Драгутина Инкиострија Медењака,⁶ а друга је Збирка за архитектуру и урбанизам, у којој се налазе предмети који се односе на кућу Ђорђа Генчића.⁷ За потребе овог рада коришћено

1 Александар Кадијевић и Драгиња Маскарели, „О архитектуре Генчићеве куће“, *Наслеђе* 5 (2004): 135–144.

2 Зоран Маневић, „Дело архитекте Драгише Брашована“, *ЗЛУМС* 6 (1970): 187–199; Александар Кадијевић, „Архитекта Драгиша Брашован (1887–1965): класик југословенске архитектуре 20. века“, *Момени: часопис за визуелне медије* 13 (1989): 87–93; Александар Кадијевић, „Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887–1965)“, *ПБ XXXV* (1990): 141–173.

3 Slobodan Bogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda 19. u 20. veka: Arhitekti*, II (Beograd: Beogradska knjiga, 2005), 731–732; Љиљана Милетић-Абрамовић, *Архитектура резиденција и вила Београда 1830–2000* (Београд: Карић фондација, 2002), 134.

4 Г. Драгутин Инкиостри, и поред својих 70 година, још увек неуморно ради“, *Vapgar*, 4. јун 1935, 4.

5 Соња Вулешевић, *Драгутин Инкиостри Медењак, љионир југословенског дизајна* (Београд: МПУ, 1998), 37, 77–78. У даљем тексту (Вулешевић, *Драгутин Инкиостри*). У овој књизи је детаљно обрађено дело Д. И. Медењака.

6 Заоставштина Драгутина Инкиострија Медењака чува се у Збирци за ликовну и музичку уметност до 1950. године Музеја града Београда. Ову заоставштину Музеју је поклонила уметникова удовица, Славка Инкиостри, рођена Корењак, пре више од 40 година. Већину предмета чине оригинални цртежи и други припремни радови за Инкиостријеве декорације, али се ту налазе и копије текстова које је објављивао, препоруке и писма која је добијао, хемеротека о Инкиострију и његовим делима, углавном из прве деценије XX века, сведочанства и дипломе, али и велики број фотографија изведених радова.

7 Књига инвентара Збирке за архитектуру и урбанизам. Предмети откупљени током 1964. године обухватају: сепарат чланка „О нашој архитектури“ Д. Инкиострија Медењака, са посветом Ђорђу Генчићу, детаљан опис собе коју је Инкиостри извео у Генчићевој кући, на четири куцане стране, две копије одобреног плана куће, четири пројекта централног грејања по нивоима, као и попис ствари у кући, по собама. Предмети који су коришћени у овом раду,

је шест предмета, и то четири фотографије ентеријера „собе у српском стилу“ из Инкиостријеве заоставштине, као и две архивалије: једна је технички опис собе где је, на четири куцане стране, детаљно описан сваки сегмент ове декорације, а друга попис покућства, писан руком, такође на четири стране. На основу ових предмета, односно компарацијом описа датих у тексту с оним што се види на фотографијама, могу се у потпуности реконструисати изглед ове просторије и положај сваке појединачне представе, као и локација просторије у кући и њена намена. Тиме је допуњена реконструкција објављена у књизи *Драјуџин Инкиостри Медењак, њионир јуџословенској дизајна*, која је базирана на тада расположивим изворима, првенствено текстовима из дневне штампе, због чега је неминовно остала непотпуна.⁸ Текстови који су том приликом коришћени објављени су у листу *Правда*, и у њима је једна од алегорија описана делимично, а централна ниша у целисти.⁹ Треба напоменути да је архивалија која се чува у Збирци за архитектуру и урбанизам, технички опис собе, највероватније припремна верзија текстова објављених у *Правди*, који су у овом дневном листу дати у скраћеном и измењеном издању, тако да је изостао детаљан приказ читаве декорације.¹⁰ Ови текстови, као и

фотографија централне алегорије, која је репродукована и у другим новинама, истовремено су и показатељи да декорација није остала непримећена у том времену.¹¹

О ИЗГЛЕДУ „СОБЕ У СРПСКОМ СТИЛУ“

Приликом декорације Генчићеве собе, како је поменуто, Инкиостри је морао да се прилагоди већ започетом решењу и његов рад сводио се на неколико алегоријских представа, као и икону Св. Саве Освећеног, који је био заштитник породице Генчић. Ова условљеност претходним решењем наглашена је и у техничком опису собе: „...Све алегорије су уоквирене у богату орнаментику мотива, који су надахнути византијским утицајем. Ово узимање народних шара које су претрпеле знатнији византијски утицај има свој разлог у томе, што је раније – пре Инкиостра – изведена у том стилу унутарња архитектура ове собе...“ Инкиостријево незадовољство због неопходности уклапања у већ започету декорацију у српско-византијском стилу, који је он сам сматрао нечим страним, што није у српском духу и што треба елиминисати, било је чак толико да се уметник жалио на своју „чемерну судбину“.¹²

У техничком опису собе детаљно је приказан изглед читаве просторије, као

технички опис собе и попис ствари у кући заведени су под инвентарним бројевима Ур_5171 и Ур_5176.

8 Вулешевић, *Драјуџин Инкиостри*, 77–78.

9 М. Г., „Инкиостријев последњи рад у Београду“, *Правда*, 16. септембар 1932, 8. У даљем тексту (Г., „Инкиостријев последњи рад“); М. Г., „Инкиостријев последњи рад у Београду“, *Правда*, 6. новембар 1932, 12.

10 На то указују неки делови текста, или поједине реченице, који су практично идентични. На пример, поднаслов текста од 16.9.1932. гласи: „Господска

соба у српском стилу – Инкиостријев рад у палати Г. Ђорђа Генчића, бившег Министра, у Крунској улици“, док је технички опис собе у Збирци за архитектуру и урбанизам насловљен као „ГОСПОДСКА СОБА у српском стилу“, са поднасловом „Господина Ђорђа Генчића, б. Министра, у његовој палати Крунска Извео Драгутин М. Инкиостри“.

11 С., „Творац српског декоративног стила“, *Коло*, 24 октобар 1942, 12; „Г. Драгутин Инкиостри, и поред својих 70 година, још увек неуморно ради“, *Вардар*, 4. јун 1935, 4.

12 Г., „Инкиостријев последњи рад“, 8.



Слика 1. Алегорија Србије са орловима, око 1932. (МГБ, ЗДИМ)
Figure 1 Allegory of Serbia with eagles, ca 1932 (BCM, CDIM)

и све појединачне представе. На самом почетку дат је укратко уопштени приказ собе, који се затим наставља описом централне композиције у ниши: „Кроз три метра широки улаз ... ступа се у ту собу, чија уметничка вредност може да се упоређи са једним минијатурним музејем јединствене декоративне уметности у српском стилу, створеним на основи народних мотива. Изнад тог улаза, а испод дрвеног венца, налази се вођица (фриз), склопљена из мотива који опомињу на византиски стил. Она се продужава по зиду лево све до изнад врата; затим се опет појављује и прекида над нишом; после опет излази, али само до прозора, који иду увис до самог венца; и, најзад, се опет појављује између друге нише и прозора. Лево од улаза срета се Инкиострова алегорија која претставља Србију у прошлости од Косова до данас. До ње је друга алегорија, Историја у бележењу напора по предању и чињеницама. Над малим (северним) вратима налази се декоративни пано који потсећа на најфантастичније и најотменије велове из Азије. У средини је Инкиострова, по чистим народним мотивима, декоративна композиција, а спољне стране су из малочас наведених народних мотива, на којима се осећа византиски утицај. Десно и лево од нише имају две веће композиције: старо и хајдучко оружје, дато стилизовано и уплећено у народне орнаменте. А над нишом, у вези са тим композицијама, налази се такође један пано, компонован из старих пиротских мотива. Ту је у средини ваза са главом једне оригиналне народне Медузе, чији је утисак појачан одговарајућим мотивима; чудовишта и злих духова, који прете Невиности. Испод Медузе налази

се главна слика тога дела (сл. 1), велика алегорија, која претставља како су 1918. Србијини орлови победоносно стигли на наше море, чију обалу бодро чувају, док Србија, увијена у своју заставу, изнад орлова озарава Сунцем Слободе и напретка наше приморје... Иконом се завршава соба и њена декорација, јер смо дошли до великог улаза, од ког смо и пошли...“

На сачуваној фотографији (сл. 2) види се представа у ниши, на којој су „Србијини орлови“, а изнад њих персонификација саме Србије у виду женске фигуре умотане у заставу, са шлемом на глави и мачем у десној руци. Лево и десно је декорација изведена од „народних мотива, на којима се осећа византиски утицај“, а изнад ње је ваза са главом Медузе. На фотографији се виде и представе „старог и хајдучког оружја“, с леве стране „старог“, које подразумева мач, штит и шлем, а с десне „хајдучког“, где су приказане кубуре и јатагани, али и гусле. На полеђини ове фотографије записано је: „Декорација једног ћошка у кући Генчића, рад Драгутина и Славке Инкиостри“. ¹³

13 Скоро на свакој фотографији у заоставштини појављује се запис на полеђини. Ови записи углавном садрже информације о Инкиостријевом раду приказаном на фотографији. На неколици се налазе и записи као што је овај, који помињу и име његове супруге. Иако је она највероватније радила превасходно на реализацији Инкиостријевих идеја, било би корисно истражити колики је њен удео био у његовом стваралаштву позних година. У заоставштини се чувају и документа која донекле растветљавају њихов однос. Првобитно његова ученица (што доказује Свејдоцба од 14.7.1915. године на име Славке Корењак, коју је потписао Инкиостри, о томе да је похађала и завршила три течаја у његовој „приватној школи за декоративно сликање“). С. Корењак постала је затим његова супруга, а онда изгледа и његова сарадница.



Слика 2. Централна ниша са представама оружја и главном алегоријом, око 1932. (МГБ, ЗДИМ)
Figure 2 The central niche with representations of arms and the main allegory, ca 1932 (BCM, CDIM)



Слика 3. Икона Св. Саве Освећеног, око 1932. (МГБ, ЗДИМ)
Figure 3 Icon of Saint Sabbas the Sanctified, ca 1932 (BCM, CDIM)



Слика 4. Алгоритија Србије, око 1932. (МГБ, ЗДИМ)

Figure 4 Allegory of Serbia, ca 1932 (BCM, CDIM)



Слика 5. Аллегија Историје, око 1932. (МГБ, ЗДИМ)

Figure 5 Allegory of History, ca 1932 (BCM, CDIM)

Следи опис иконе: „Икона – домаћино-ва слава Св. Сава Освећени – изведена је као један триптихон, тј. три слике уједно. Прва слика претставља Анђела који свеца као млада монаха упућује у пустињу; друга је лик Светитељев; а трећа приказује цркве и ћелије, које је Он подизао. Икона је рађена на дасци превученој чистим златом, по начину наших старих иконографа... Изнад нише са иконом – Св. Саве Освећенога – налазе се два пано-а; на једном је глава у конђи младе Српске Мајке у богатој народној орнаментици, а изнад ње, као круна, на другом пано-у разгранавују се из једне вазе дуге петељке са стилизованим цвећем. Цвеће је из народних мотива, који су – интересантно је поменути – узети са дуван-кесе блаженопочившег Књаза Александра Карађорђевића. Ваза је византиски стилизована. Све то уоквирено је укусно распоређеним дрворезом, као и поља читаве собе, по композицији г. Инкиостра...“ На фотографији (сл. 3) се најбоље види икона, а донекле и први декоративни пано изнад ње, док се други детаљи не виде. Међутим, јасно је читљив натпис у самом дну „СВЕТАЦ ЗАШТИТНИК ДОМА ГЕНЧИЋА“. Чини се потребним напоменути да су религиозни објекти, као што су биле иконе, имали важно место у обликовању приватног простора.¹⁴ Уређење дома подразумевало је истицање побожности породице, кроз поштовање свеца заштитника и његовог празника, односно представљањем иконе крсне славе и кандила.¹⁵ Икони

крсне славе, односно свеца заштитника Ћ. Генчића и његове породице, у склопу декорације „собе у српском стилу“ дат је истакнут положај. Свети Сава Освећени обично је приказиван као старац седе браде подељене на два дела, тако да су му брада и подбрадак голи, док у руци држи свитак са натписом.¹⁶ Нешто је другачије представљен на икони у Генчићевој кући, без голе браде и подбрата, али су зато присутни Инкиостријеви декоративни мотиви, најочљивији на нимбу око свечеве главе, као и на два насликана украсна стуба, којима је икона подељена на три сегмента и тако је добијен „један триптихон“. У позадини је Кедронска долина, а сасвим десно манастир Св. Саве Освећеног, за који се сматра да га је овај светац основао.

Последња два описа односе се на алегорије Србије (сл. 4) и Историје (сл. 5): „... Прва алегорија. На Косову, после битке, стоји око окрвављеног грба Србије гробно камење са главама од гусала, које погружено наричу, и повијени божурима, међу којима вечито гори жижак успомена на пораз и жеље за одмаздом – а све је покривено велом туге... Иза и више тога види се Двоглави Орао, који раскида ланце моћним канцама и кљуном, и ослобођена Србија се усправља овенчана липовином. На њеним грудима поново сија грб са ловоро-

места приватности“, у *Приватни животи код Срба у деведесетом веку*, прир. Ана Столић и Ненад Макуљевић (Београд: Clio, 2006), 242.

14 Ненад Макуљевић, „Визуелна култура национализма и конституисање приватног идентитета“, *Годишњак за друштвену историју*, год. 11, свеска 2/3 (2004): 53. У даљем тексту (Макуљевић, *Визуелна култура национализма*).

15 Мирослав Тимотијевић, „Приватни простори и

16 Оваква иконографија Св. Саве Освећеног потиче из ерминеја, као што су оне Дионисија из Фурне, породице Зографски, *Јерусалимској приручнику или Књије Њоја Данила*. О томе у: Немања Бркић, *Технологија сликарства, вајарства и иконографија* (Београд: Универзитет уметности, 1984), 242; Милорад Медић, *Стари сликарски приручници*, том 2 (Београд: РЗЗЗСК, 2002), 209, 339, 336, 547.

вим венцем, а она га нуди на жртву за добро свих Словена. Око ње су израсли, пратећи је, високи, радосни и сада плодоносни божури. Доњи део је пластичан и врло стамен, као што и треба једном постољу – и ономе што, као алегорија, претставља. Горњи део је сав у замаху крила, у бујању цвећа и зориној светлости, а као контраст томе кретању Она стоји мирна у својој достојанственој скромности... У фигури је дат идеализовани тип младе Српкиње.

Друга алегорија. У дну уплетени у борове гране с плодовима налазе се симболи наше историје: повеља – знак права, сабља – знак силе, краљевски шлем и буздован – знаци власти и господства. Иза тога је тронжни жртвеник, са кога се непрекидно кади дим витешких успомена. Историја у једној руци држи гусле, као симбол народних предања, из којих она црпи понекад податке, а понекад полет за писање књиге Историје, коју држи десном руком. Поглед јој лежи на првој алегорији, коју она има да опише. Књига је наслоњена на змаја, који држи у зубима змију у круг савијену – симбол вечности. Трака са таласастом шаром, званом „Живот“ претставља ток, којим се у животу све одиграва. Иза ње на зиду налази се свилени „дамаст“, оригинална Инкиострова композиција по најстаријим мотивима из нашег фолклора; тако исто из најстародревнијих мотива компоновано је и врло богато одело Историје. Фигура је идеализовани тип озбиљне српске девојке. Коса јој је очешљана и украшена бисером и цвећем по лепој старинској ношњи...“

Обе алегорије уоквирене су декоративним оквиром од истоветних стилизованих геометријских мотива. На полеђини фотографије са алегоријом Историје за-

писано је руком: „Сликано на свили, рад Славке и Драг М. Инкиострија.“ Ако се претпостави да је овај запис истинит, онда се може закључити да су алегорије које је Инкиостри извео за Генчићеву кућу биле сликане на свили.¹⁷

Треба поменути и да у време настанка „собе у српском стилу“ украшавање ентеријера дуборезом није представљало необичану појаву. Сведочанства о присуству дуборезних декорација у ентеријеру сачувана су већ у вези са палатама српских средњовековних владара.¹⁸ Од прве половине XIX века, нарочито у градовима јужне Србије, оне су биле уобичајени елемент у ентеријеру кућа, посебно имућних грађана, а изводили су их мајстори македонских радионица, првенствено из Дебра и Охрида.¹⁹ О популарности дубореза у изради намештаја и декорације у Београду сведочи његово присуство у владарским дворцовима. Примера има више, а међу првима је био двор кнеза Александра Карађорђевића,²⁰ а затим Стари двор, где су бар две просторије имале дрвене дуборезне таванице.²¹ Међутим, само неколико година после извођења декорације у Генчићевој кући, у богатом дуборезу изведене су и таваница трпезарије Краљевског двора и библиотека Белог двора на

17 Сlike на свили Инкиостри је почео да ради 1909. године. Према: Вулешевић, *Драгућин Инкиостри*, 71.

18 Тијана Борић, *Дворови династија Обреновић и Карађорђевић у Србији* (докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2014), 13. У даљем тексту (Борић, *Дворови*).

19 Серафим Николић, „Дуборез у кући за становање у Призрену“, *Баштина* 2 (1991): 111, 113.

20 Борић, *Дворови*, 131.

21 Светлана Недић, „Из историје старог двора“, *Наслеђе* 5 (1999): 18.

Дедињу.²² Делови дуборезне декорације „собе у српском стилу“, које није извео Инкиостри, обухватали су врата, оквир плафона и розету на таваници. Уметник се жалио што је толики део посла већ био завршен и што је он морао да прилагоди свој рад, те није могао сам да уради скицу за таваницу, столице и наслоњаче. Инкиостри је нагласио и да му претходно изведени „полијел, писаћи сто, фотеље, два стола за чај, као и орнаментика око врата, прозора и на ниши вређају укус и муче га, јер кваре утисак целе собе“.²³ Када се ова Инкиостријева изјава упоређи са једним делом пописа покућства, може се претпоставити да се просторија налазила у приземљу куће и да ју је Генчић користио као канцеларију. Наиме, у овој архивалији, где је по собама пописано све што се налази у кући (намештај, теписи, лустери, посуђе), под редним бројем 6 наведена је „канцеларија у партеру“, као и ствари у њој: „1 писаћи сто у венецијанском стилу са гарнитуром за писање од мермера и 1 столном лампом, 2 кожне фотеље, 2 астала средње величине, 2 дивана превучена везеном чојом, 1 мали сто са месинганом плочом и три кутије за цигарете, 1 велики персијски ћилим на поду, 1 мали ћилим и 1 лустер“.

О НАРУЧИОЦУ И О УМЕТНИКУ, ИЛИ КАКО ЈЕ И ЗАШТО НАСТАЛА „СОБА У СРПСКОМ СТИЛУ“

За разумевање декорације изведене у „соби у српском стилу“ неопходно је да се наведу неки основни биографски подаци

о уметнику и наручиоцу, као и о алегорији као средству изражавања.

Ђорђе Генчић (1861–1938) је био политичар и министар. Потицао је из угледне породице привржене Обреновићима. Иметак је стекао бавећи се рударским пословима. Већ 1889. године постао је посланик у Народној скупштини Србије, а затим и министар унутрашњих послова. На овом положају се затекао и у време веридбе краља Александра Обреновића и Драге Машин. Као велики противник овог венчања, дао је оставку у Влади, а нешто касније узео је активно учешће у припремама Мајског преврата. У привременој Влади, коју је после преврата формирао Јован Авакумовић, био је министар привреде, али је склоњен са тог положаја чим је формирана регуларна радикалска влада, оставши народни посланик до 1906. године. Наставио је да се бави рударским пословима, а 1929. неуспешно је покушао да се врати у политику, никада не повративши првобитни углед.²⁴

Драгутин Инкиостри Медењак (1866–1942) је у Београд први пут дошао 1905. године. Његова уметност и теоријске идеје су у том тренутку наишле на добар пријем. Пре доласка у Београд, живео је, учио и радио у Сплиту, Задру, Ријеци, Италији, Загребу. Претпоставља се да је у Италији упознао архитекту и теоретичара уметности Алфреда Меланија, који је утицао на његово интересовање за етнографске мотиве. У Београду је, осим радова на декорацијама ентеријера, предавао у Другој мушкој гимназији и Вишој женској шко-

22 Душан Бабац и др., *Дворски комплекс на Дедињу* (Београд: Завод за уџбенике, 2012), 65, 93, 191; Борић, *Дворови*, 234.

23 Г., „Инкиостријев последњи рад“, 8.

24 Чедомир Попов, „Ђорђе Генчић“, у *Српски биографски речник*, т. 2, ур. Чедомир Попов (Нови Сад: Матица српска, 2006), 646–648.

ли, писао и држао предавања о народној уметности и декоративном стилу. Живео је и у Бањалуци, Трсту, Љубљани, Скопљу. У Београд, где је и умро, враћао се у неколико наврата, последњи пут након почетка Другог светског рата.²⁵ Своју теорију, Инкиостри је објавио под називом *Моја теорија. О новој декоративној српској уметности и њеној примени*,²⁶ а њене основне идеје скоро две деценије раније, у књижици под називом *Прејорођај српске уметности. Белешке из теорије уметности; из предавања у Уметничко-занатској школи у Београду*.²⁷ У овим текстовима је детаљно расправљао о новом декоративном стилу, сматрајући неопходним његову примену у српској уметности. Инсистирао је на томе да треба да почива на народним мотивима, односно да је „из мотива које нам пружа наша етнографија, могућно створити у архитектури и декоративној уметности један нов, оригинални српски стил, који ће поред чари новине имати и да одговара естетским осећањима и потребама наше народне душе“.²⁸ Навео је и то да инспирацију за декорације које изводи на-

лази у народним мотивима, „...поглавито са дрвореза и шара на ускршњим јајима, а тек у другом реду са везива и тканина...“. Ово поглавље закључио је речима: „...уверен сам да ћу, ако ме прилике и снага још довољно послуже, створити свој оригинални декоративни стил, на основу народних мотива.“²⁹ У својој првој књизи је побројао где се све народни мотиви могу користити у декорацији куће, у виду орнаменталне и фигуралне сликане декорације, која се може применити у различитим просторијама, за извођење „студија за плафоне, вођице, декоративних поља“, али и за украшавање „чоје, ћилимова, везова златом...“ у виду декоративних нацрта „који могу бити ткани и сликани фарбом или златом на платну, свили...“.³⁰ Инкиостри је тврдио да „у тим савршеним мотивима народне орнаментике лежи највеће и најјаче народно обележје које морамо брижљиво очувати. Њиме се морамо поучавати и употребити га где год је могуће, као печат нашега чистог уметничког укуса“.³¹

Националне теме су биле честе у уметности овог периода и намењене буђењу патриотских осећања. И Инкиостри је, након избијања Првог балканског рата, укључио ове теме у свој рад, а у њима је неретко користио алегорију, првенствено алегоријску персонификацију. Такве представе је радио и после Првог светског рата. У каснијим годинама примењивао их је и у ентеријерима, приказујући славну прошлост и херојство. Оне су замениле некадашње чисто декоративне мотиве, а народна ор-

25 За Инкиостријеву биографију погледати: Вулешевећ, Драгутин *Инкиостри*, 6–38; Петар Петровић, „Драгутин Инкиостри Медењак“, у *Српски биографски речник*, т. 4, ур. Чедомир Попов (Нови Сад: Матица српска 2009), 181–183.

26 Драгутин Инкиостри Медењак, *Моја теорија. О новој декоративној српској уметности и њеној примени* (Београд: Модерна штампарии Војислава Неђића, 1925). У даљем тексту (Инкиостри Медењак, *Моја теорија*).

27 Драгутин Инкиостри Медењак, *Прејорођај српске уметности. Белешке из теорије уметности; из предавања у Уметничко-занатској школи у Београду* (Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 1907). У даљем тексту (Инкиостри Медењак, *Прејорођај српске уметности*).

28 Инкиостри Медењак, *Моја теорија*, 12.

29 Ibid., 13.

30 Инкиостри Медењак, *Прејорођај српске уметности*, 8–10, 15–16.

31 Ibid., 38.

наментика постала је само пратећи елемент великих алегоријских композиција.³²

Алегорија је Инкиострију одговарала јер је она заправо начин кодираног изражавања који омогућава да се значење представе прошири изван онога што је представљено. Стога има два слоја, први, који је дослован и очигледан, и други, који је донекле скривен и који захтева ангажман и интерпретацију посматрача. Овако је значење алегорије условљено и посматрачевим знањем и искуством.³³ Другачије речено, дело није дефинисано самим собом, него се кључ за његово разумевање налази ван њега, у тексту.³⁴ Један од основних и најочигледнијих видова алегоријског изражавања јесте управо алегоријска персонификација, коју је Инкиостри радо користио и која представља репрезентацију апстрактних идеја и оживљене интелектуалне концепте.³⁵ Коришћење персонификација и симбола омогућава вишеструкост алегоријског говора, у циљу историјског, моралистичког и симболичног изражавања.³⁶ Ипак, пошто се алегорија састоји од комплексних, апстрактних истина, не може бити редукована на само једно једноставно значење. Она се супротставља сваком тумачењу и за њу је карактеристичније постојање многоструких интерпретација него јед-

ног значења.³⁷ Тако се, на неки начин, затвара круг и омогућава повратак на констатацију да је значење алегорије условљено знањем и искуством посматрача.

У Србији XIX века, пун развој је доживела визуелна култура национализма, у оквиру које су алегоријске персонификације, а посебно персонификације нације, постале веома значајне. У њиховој основи је увек била постављена женска фигура, која представља богињу и мајку нација, као и његову заштитницу. Она је допуњавана амблемима, мотивима и знацима који треба да је идентификују,³⁸ те не чуди што Инкиостријева „Србија“, у виду идеализованог лика младе жене, израста из косовског гробног камења и повијених божура, док иза ње двоглави орао канцама кида ланце, ослобађајући је и омогућавајући јој да се усправи, са српским грбом на грудима, обавијеним ловоровим венцем, и високим косовским божурима у позадини.

Ако се имају у виду друга Инкиостријева дела, као и његове овде помињане теорије, не може се пренебрегнути његов утицај на коначни изглед Генчићеве собе. Осим тога, ипак треба скренути пажњу и на постојање теорија које више потенцирају значај наручиоца у коначном изгледу дела, тако да се чак говори о „опусу патрона“ уместо о „опусу уметника“.³⁹ Иако се не може утврдити колики је био Генчићев утицај на коначни изглед ове просторије, и да ли је уопште постојао, не сме се заборавити да је управо он, незадовољан прет-

32 Вулешевић, *Драјуџин Инкиостри*, 29, 76–77.

33 Tesi di Laurea, „*My Pilgrim is with Some, Worth more than Gold*“: the British Reception of John Bunyan's *The Pilgrim's Progress* (Venezia: Universita Ca'Foscari, 2013), 11–12. У даљем тексту (Di Laurea, *My Pilgrim*).

34 Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у 19. веку* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006), 207. У даљем тексту (Макуљевић, *Уметност и национална идеја*).

35 Di Laurea, *My Pilgrim*, 14–15.

36 Макуљевић, *Уметност и национална идеја*, 208.

37 Di Laurea, *My Pilgrim*, 19.

38 О овоме детаљније у: Макуљевић, *Уметност и национална идеја*, 213–217.

39 О овоме више у: Angelina Milosavljević-Ault, *Prezentacija i legitimacija vladara u dekoraciji renesansnog studiola* (Београд: Punkt, 2013), 13–15.

ходно ангажованим уметником, изабрао и позвао Инкиострија да декорацију заврши. Важно је поменути и да је уређење салона за окупљање и/или радне собе било један од начина на који су аранжирање и декорација приватног простора коришћени за саморепрезентацију власника и истицање његове националне привржености.⁴⁰ Национално је било важно за појединца и у приватном животу се огледало управо у личној саморепрезентацији и уобличавању животног амбијента. У зависности од пројектних решења куће, њени различити делови могли су бити истакнути као национални: фасаде, соба за окупљање или салон и радни простор.⁴¹ Један од најрепрезентативнијих примера истицања националног у приватном простору је кућа Јована Цвијића, у којој је управо Инкиостри пројектовао ентеријер.⁴² Ова декорација је показатељ повезивања националних и приватних убеђења, усклађених са животним простором.⁴³ У декорацији ентеријера испољавале су се и жеље да се његов власник „овековечи у простору“ и конструише представу о себи, којом ће се представити спољашњем свету и тако пренети одређену поруку. Веза између сопственог идентитета и покућства „учитана“ је у предмете и начин на који се они у ентеријеру распоређују, служећи као полазна тачка за причу о себи и односу са другим људима. Идеје о себи које је власник хтео

да истакне могла је илустровати и радна соба опремљена специфичним предметима и декорацијом.⁴⁴ „Соба у српском стилу“ свакако није била потпуно затворена за јавност, о чему несумњиво сведоче већ помињани текстови у оновременој штампи. Треба поменути и да је текст објављен у *Правди* 1932. године прилично афирмативан за Инкиострија као уметника, али и за Генчића, који је описан као „Отмени и национално дубоко свесни г. [господин]“.⁴⁵

Имајући у виду претходно наведене податке из биографија Д. Инкиострија и Ђ. Генчића, чини се да ни један ни други нису успели да остваре своје професионалне тежње. Ђорђе Генчић је наставио да живи у кући у Крунској улици све до смрти 19. октобра 1938. године.⁴⁶ Некада с великим политичким амбицијама, остао је напуштен и заборављен од свих. Сличну судбину доживео је и Драгутин Инкиостри Медењак, који је почетком XX века био веома активан и признат, а многи његови реномирани савременици (Јован Цвијић, Богдан Поповић, Ђорђе Јовановић) препоручивали су га и позитивно оцењивали његов рад. Ипак, до краја живота није успео да створи нови декоративни стил, нити да његове идеје постану део званичне уметности. Преминуо је четири године после Генчића, као хонорарни наставник Школе примењених уметности, у изнајмљеном стану и нема-

40 Макуљевић, *Уметност и национална идеја*, 243.

41 Макуљевић, *Визуелна култура национализма*, 47, 52.

42 Ненад Макуљевић, „Плурализам приватности“, у *Приватни животи код Срба у деведнаестом веку*, прир. Ана Столић и Ненад Макуљевић (Београд: Слио, 2006), 52. Више о декорацији у кући Јована Цвијића: Вулешевић, *Драгућин Инкиостри*, 58–68.

43 Макуљевић, *Визуелна култура национализма*, 61.

44 Ана Столић, „Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића“, у *Приватни животи код Срба у деведнаестом веку*, прир. Ана Столић и Ненад Макуљевић (Београд: Слио, 2006), 331–332, 336.

45 М. Г., „Инкиостријев последњи рад у Београду“, *Правда*, 6. новембар 1932, 12.

46 „Ђорђе Генчић, министар у пензији“, *Политика*, 20. октобар 1938, 6.

штине. Због свега тога, намеће се закључак да се, кад је „соба у српском стилу“ у питању, радило пре свега о репрезентативно опремљеној просторији намењеној исти-

цању њеног власника, али и о једном, игром случаја и последњем покушају остварења идеја, уметничких и политичких, два човека на самом крају каријера и живота.

ИЗВОРИ

МГБ, Збирка за архитектуру и урбанизам, инвентарни бројеви Ур_5171 и Ур_5176.

МГБ, Збирка за ликовну и музичку уметност до 1950, фотографије из Заоставштине Драгутина Инкиострија Медењака.

БИБЛИОГРАФИЈА

Бабац, Душан, Тијана Борић, Биљана Црвенковић, Јелена Тодоровић и Ана Радовановић
Дворски комплекс на Дедињу. Београд: Завод за уџбенике, 2012.

Bogunović, Slobodan

Arhitektonska enciklopedija Beograda 19. i 20. veka: Arhitekti, том II. Београд: Београдска књига, 2005.

Борић, Тијана

Дворови династија Обреновић и Карађорђевић у Србији. Докторска дисертација. Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2014.

Бркић, Немања

Технологија сликарства, вајарства и иконографија. Београд: Универзитет уметности, 1984.

Вулешевић, Соња

Драгутинов Инкиостриј Медењак, његов југословенски дизајн. Београд: МПУ, 1998.

„Г. Драгутин Инкиостри, и поред својих 70 година, још увек неуморно ради“. *Варвар*, 4. јун 1935.

Г., М.

„Инкиостријев последњи рад у Београду“. *Правда*, 16. септембар 1932.

Г., М.

„Инкиостријев последњи рад у Београду“. *Правда*, 6. новембар 1932.

Di Laurea, Tesi

„My Pilgrim is with Some, Worth more than Gold“: the British Reception of John Bunyan's The Pilgrim's Progress. Venezia: Universita Ca'Foscari, 2013.

„Ђорђе Генчић, министар у пензији“. *Политика*, 20. октобар 1938.

Инкиостри Медењак, Драгутин

Прејорођај српске уметности. Белешке из теорије уметности; из предавања у Уметничко-занатској школи у Београду. Београд: Задужбина Илије М. Коларца, 1907.

Инкиостри Медењак, Драгутин

Моја теорија. О новој декоративној српској уметности и њеној примени. Београд: Модерна штампарија Војислава Недића, 1925.

Кадијевић, Александар

„Архитекта Драгиша Брашован (1887-1965): класик југословенске архитектуре 20. века“. *Момент: часопис за визуелне медије* 13 (1989): 87–93.

Кадијевић, Александар

„Живот и дело архитекте Драгише Брашована (1887-1965)“. *ГГБ XXXV* (1990): 141–173.

Кадијевић, Александар и Драгиња Маскарели

„О архитектури Генчићеве куће“. *Наслеђе* 5 (2004): 135–144.

Макуљевић, Ненад

„Визуелна култура национализма и конституисање приватног идентитета“. *Годишњак за друштвену историју*, год. 11, свеска 2/3 (2004): 47–63.

Макуљевић, Ненад

„Плурализам приватности“. У *Приватни живот Срба у деветнаестом веку*, прир. Столић, Ана и Ненад Макуљевић. Београд: Clío, 2006.

Макуљевић, Ненад

Уметност и национална идеја у 19. веку. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Маневић, Зоран

„Дело архитекте Драгише Брашована“. *ЗЛУМС* 6 (1970): 187–199.

Медић, Милорад

Стиари сликарски приручници, том 2. Београд: РЗЗЗСК, 2002.

Милетић-Абрамовић, Љиљана

Архитектура резиденција и вила Београда 1830-2000. Београд: Карић фондација, 2002.

Milosavljević-Ault, Angelina

Prezentacija i legitimacija vladara u dekoraciji renesansnog studiola. Beograd: Punkt, 2013.

Недић, Светлана

„Из историје Старог двора“. *Наслеђе* 5 (1999): 11–23.

Николић, Серафим

„Дуборез у кући за становање у Призрену“. *Баштина* 2 (1991): 109–120.

Петровић, Петар

„Драгутин Инкиостри Медењак“. У *Српски биографски речник*, том 4, ур. Попов, Чедомир. Нови Сад: Матица српска, 2009.

Попов, Чедомир

„Ђорђе Генчић“. У *Српски биографски речник*, том 2, ур. Попов, Чедомир. Нови Сад: Матица српска, 2006.

С.

„Творац српског декоративног стила“. *Коло*, 24. октобар 1942, 12.

Столић, Ана

„Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића“. У *Приватни живот код Срба у деведесетом веку*, прир. Столић, Ана и Ненад Макуљевић. Београд: Clío, 2006.

Тимотијевић, Мирослав

„Приватни простори и места приватности“. У *Приватни живот код Срба у деведесетом веку*, прир. Столић, Ана и Ненад Макуљевић. Београд: Clío, 2006.

Оригиналан научни рад

Предат: 18. 8. 2016.

Прихваћен: 25. 4. 2017.

**“SERBIAN-STYLE ROOM”: THE DECORATIVE WORK
DRAGUTIN INKIOSTRI MEDENJAK CARRIED OUT AT ĐORĐE GENČIĆ’S HOUSE**

SUMMARY

On the basis of photographs and archival material from the Belgrade City Museum, the paper offers a reconstruction of the appearance of the “Serbian-style Room”, one of the premises in Đorđe Genčić’s villa, located at today’s 51 Krunska Street and built in 1929, after the project by the architect Dragiša Brašovan. Đ. Genčić likewise took care of the villa’s interior, hence, dissatisfied with the work of the artist who had initially been entrusted with the task of decorating the “Serbian-style Room”, in 1932 he hired Dragutin Inkiostri Medenjak to fully realise its decoration. The room was located on the ground floor and served as an office. A large part of its decoration, almost entire woodwork, had already been executed in the Serbian-Byzantine style. Inkiostri was opposed to this style and due to the fact that he had to adjust to it, his contribution could not be realised in full swing, being limited to three allegorical representations, icon of Saint Sabbas the Sanctified, the patron of the Genčić family, and several decorative panels. The allegorical compositions showed the personifications of Serbia, History and, at the central allegory in a niche, another allegory of Serbia, wrapped in the flag and surrounded by “Serbian eagles”, triumphantly acquiring access to the Adriatic sea in 1918. Apart from these representations, decorated also with motives Inkiostri took over from folk art, also notable were smaller surfaces entirely decorated with “folk motives”, among which were the representations of “old and hajduk weapons”, motives from the Pirot rugs and “a head of the original folk Medusa”. On the basis of biographical data of both the purchaser and the artist, dating of the work and allegory as a means of expression, the paper offers an explanation of the reasons for the creation of such a decoration and the manner in which it was realised, as an embodiment of the artist’s long-held theoretical ideas, but also as the purchaser’s space of self-representation and expressing social status and national devotion.

Исидора С. Савић
Београд

Isidora S. Savić
Belgrade

ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈСКЕ ВЕРОДОСТОЈНОСТИ И СИМБОЛИСТИЧКЕ ВИЗИЈЕ: СЛИКА ГОЛГОТА СТЕВАНА АЛЕКСИЋА ИЗ ЗБИРКЕ ИКОНА „СЕКУЛИЋ“

АПСТРАКТ: У раду је анализирана слика *Голгоџа* Стевана Алексића (1921), из Збирке икона „Секулић“, која је на идејном и морфолошком плану тумачена као међупростор између историзованог библијског садржаја и симболистичке визије. Сагледана у светлу симболистичке поетике њеног аутора, формираног на минхенској Уметничкој академији, визуализација *Голгоџе* је контекстуализована у оквирима баварске уметничке сцене с краја XIX века. Компарацијом са остварењима водећих уметника у Минхену, укаzano је на визуелне варијације Голгоџе, које су Алексићу могле да послуже као ликовни узор. Такође, смештањем у уметников ратни опус, *Голгоџа* је, због своје алегоричности, тумачена попут својеврсне алегорије страдања у Великом рату, а сходно универзалности своје теме, као *Passio Humanitas*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Стеван Алексић, Голгоџа, Минхен, симболизам, оријентализирајуће библијско сликарство, историјска веродостојност, Велики рат*

BETWEEN HISTORICAL CREDIBILITY AND SYMBOLIST VISION: STEVAN ALEKSIĆ'S GOLGOTHA FROM THE SEKULIĆ ICON COLLECTION

ABSTRACT: The paper analyses *Golgotha* (1921), a painting by Stevan Aleksić from the Sekulić Icon Collection, which is conceptually and morphologically interpreted as an in-between space between historicised biblical content and Symbolist vision. Observed in the light of the author's Symbolist poetics, formed at the Munich Art Academy, the visualisation of *Golgotha* is contextualised within the framework of the Bavarian art scene from the end of the nineteenth century. Through comparison with the achievements of the leading artists in Munich, it is pointed out to the visual variations of the *Golgotha* theme that could have served Aleksić as artistic models. Also, by placing in the artist's war opus, *Golgotha* is due to its allegoricity interpreted as a sort of allegory of suffering in the Great War and, because of the universality of the theme, likewise interpreted as *Passio Humanitas*.

KEYWORDS: *Stevan Aleksić, Golgotha, Munich, Symbolism, orientalisising biblical painting, historical credibility, The Great War*

Слика *Голіоша (Расіеће)* једна је од најрепрезентативнијих религиозних композиција у опусу сликара Стевана Алексића. Својим великим форматом следи платно *Сјаљивање мошћују Свештої Саве* из 1912. године.¹

Захваљујући афирмативним критикама које је слика *Голіоша* побрала након излагања јавности, Алексић је извео четири верзије. Две слике, од којих је једна настала 1918. године,² а друга три године касније,³ чувају се у фонду Галерије Матице српске. У приватном власништву је верзија из 1919. године⁴, а у Музеју града Београда, у оквиру сталне поставке Збирке икона „Секулић“⁵ изложена је *Голіоша* из 1921. године⁶ (сл. 1).

- 1 Јасна Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923* (Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског - Матица српска, 2008), 85. У даљем тексту (Јованов, *Стеван Алексић*).
- 2 Настала 1918. године, прва верзија *Голіоше*, димензија 227 x 129,5 cm, под инвентарним бројем 1518, чува се у Галерији Матице српске. Потписана је и датирана десно доле: *Стеван Алексић 1918*.
- 3 *Голіоша II*, изведена у техници уља на платну, димензија 205 x 115,5 cm, налази се у фонду Галерије Матице српске, под инвентарним бројем 3909. Потписана је и датирана десно доле: *S. Alexics 921*.
- 4 Слика је димензија 230 x 130 cm и изведена је техником уља на платну. Потписана је и датирана десно доле: *Алексић/1919*.
- 5 Збирка икона „Секулић“, легатора Милана и Паве Секулић, један је од легата у саставу Музеја града Београда, који припада збирци Одсека за ликовну и музичку уметност до 1950. године. Поред икона, које чине највећу целину, у оквиру легата баштини се мањи број остварења српског сликарства од XVIII до XX века, у чију скупину се убраја и слика *Голіоша* Стевана Алексића. О збирци икона „Секулић“, в: Легат икона Секулић, Документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године, Музеј града Београда; Антица Павловић, *Збирка икона Секулић* (Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1967).
- 6 Слика *Голіоша (Расіеће)*, димензија 202 x 116 cm,

МИНХЕНСКО ЗАЛЕЂЕ СИМБОЛИСТИЧКОГ ОПУСА СТЕВАНА АЛЕКСИЋА

Како би се Алексићев опус сагледао у контексту европских токова симболистичких струјања, која су на идејно-морфолошком плану обележила сликарев визуелни исказ, нужно је осврнути се на културну и уметничку климу Минхена, у којој се Алексић, као питомац славне Академије, формирао.⁷

Средином XIX века, Минхен прераста у својеврсну уметничку метрополу и једно од најутицајнијих стецишта ликовних збивања у Европи. Процес свеукупне културно-економске ревитализације баварске престонице, започет опсежном патронатском делатношћу Лудвига Баварског (1825–1848), у великој мери одредио је обликовање Минхена као самопрокламованог града уметности (Kunststadt),⁸ захваљујући коме је неретко био поистовећиван са „тевтонском Фиренцом“.⁹

која се чува у Збирци икона „Секулић“ (МГБ), под инвентарним бројем 175, изведена је техником уља на платну. Слика није потписана.

- 7 Jasna Jovanov, „Minhen kao izvoriste simbolizma u srpskom slikarstvu“, *Intertekstualnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije* 1 (2011).
- 8 Christian Fuhremeister and Veerle Thielemans, „Introduction“, in *American Artists in Munich. Artistic Migrations and Cultural Exchange Processes*, eds. Christian Fuhremeister, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans (Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009), 7. У даљем тексту (Fuhremeister and Thielemans, „Introduction“).
- 9 Frohne, „A kind of Teutonic Florence. Cultural and Professional Aspirations of American Artists in Munich“, in *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Christian Fuhremeister, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans (Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009), 75. У даљем тексту (Frohne, „A kind of Teutonic Florence“).



Слика 1. Стеван Алексић, *Голгоџа*, 1921, Збирка икона „Секулић“ (МГБ)
Figure 1 Stevan Aleksić, *Golgotha*, 1921 (Collection of Icons Sekulić, (BCM)

У погледу ликовних уметности, посебну репутацију баварској престоници као изворишту културних манифестација, али и оформљених, академски школованих уметника, пружала је чувена Ликовна академија (Münchner Akademie der bildenden Künste).¹⁰ Проглашењем Баварске краљевине 1806. године, стечени су услови за успостављање Краљевске академије ликовних уметности, која је, након формирања диселдорфске, берлинске и дрезденске,¹¹ ва-

жила за знаменито универзитетско језгро у Европи.

Поред богатог програма уметничке и излагачке делатности, окосницу минхенске Академије чинила је изразито космополитска атмосфера, која је привлачила уметнике и љубитеље уметности, а уједно је обезбеђивала изузетан интернационалан престиж овом граду.¹² Још једна предност Академије базирала се на њеном дидактичком плану, који се противио постојању устаљеног наставног програма, инсистирајући на слободи уметничког

¹⁰ Хронологија минхенске Академије, од њених почетака крајем XVIII века до 2008. године, када су свечано обележена два века њеног постојања, изложена је у: Walter Grasskamp and Birgit Jooss, „Chronik der Akademie der bildenden Künste München 1770 – 2008“, in *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, hrs. Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (München: Hirmer Verlag, 2008), 532–555.

¹¹ Јован Секулић, „Минхенска школа и српско сликарство“, *ЗРНИ* II (1958): 263. У даљем тексту (Секулић,

„Минхенска школа“).

¹² О владарским механизмима пласирања уметности у Минхену и њеној перцепцији, опширније у: Frank Büttner, „The Academy and Munich's Fame as a City of Art“, in *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Christian Fuhrmeister, Hubertus Kohle, Veerle Thielmans (Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009), 30–31.

израза.¹³ Управо захваљујући интегритету приступу иностраним студентима, либералним наставним методама, као и општој доступности атељеа славних минхенских уметника, културна клима баварске престонице постала је омиљена мета европских и америчких сликара.¹⁴ Истим идеалима водили су се и домаћи сликари и вајари, који су почев од 1844. године, у престоници Баварске препознали пожељно окружење за развој уметничких аспирација и пласирање радова. Ђура Јакшић (1853), Ђорђе Крстић (1873), Петар Убавкић (1875), Леон Коен (1884), Марко Мурат (1887), Риста Вукановић (1893) – само су неки од знаменитих сликара и вајара¹⁵ који део свог академског формирања дугују уметничкој позорници Минхена. Сличан креативни ток пратио је и стваралаштво Стевана Алексића (1876–1923), пореклом из банатског Арада,¹⁶ који је своје академско искуство у Минхену започео 1896. године. Да би стекао чврсту подлогу за потоње студије на Академији, Алексић је, претпоставља се, похађао сликарско-цртачку школу Хајнриха Книра (Heinrich Knirr, 1862–1944).¹⁷ Након при-

премног курса, ступио је 1896. године¹⁸ у Натуркласу (Naturklasse) професора Николе Гизиса (Nikolaos Gyzis, 1842–1901). Том приликом званично је започео своје уметничко формирање на баварској Академији, где се, захваљујући стипендији,¹⁹ задржао до 1900. године. По повратку у домовину, Алексић је, поучен минхенским искуством, *йренео* доминантне садржаје германског симболизма у оквиру домаће уметничке сцене крајем XIX и у првим деценијама XX века.

Као једна од доминантних уметничких творевина с краја XIX столећа, симболизам је био културни феномен који је тежио одбацивању материјалне, опипљиве стварности зарад спознаје исконског, натчулног света идеја.²⁰ У жељи за достизањем трансцеденталног, симболисти су били инспирисани темама попут сна, смрти, религије и чежње.²¹ Користећи се сложеним изражајним средствима, као што су синестезија и стилске пермутације,²² уметници надахнути симболима тежили су креирању метафизичког простора слике, прожетог на-

13 Nikolaus Gerhart, „Vorwort des Rektors. ...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“, in: *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, hrs. Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (München: Hirmer Verlag, 2008), 14.

14 Опширније у: Frohne, „A kind of Teutonic Florence“, 73–83.

15 Списак српских уметника који су од 1844. до 1884. године похађали минхенску Академију, представљен је, по редоследу из уписних књига, у: Секулић, „Минхенска школа“, 267–276.

16 О културно-историјским оквирима румунског дела Баната и шире околине крајем XIX и почетком XX века, в: Јованов, *Стеван Алексић*, 9–25.

17 Претпоставка је изнета у: *ibid.*, 62.

18 Под редним бројем 1540, у Уписној књизи Минхенске академије (Matrikelbuch) евидентирано је да је Стеван Алексић, син сликара православне вероисповести, у двадесетој години, 6. маја 1896. године примљен у Naturklasse, Gysis. В: Секулић, „Минхенска школа“, 271. Извор: www.matrikel.adbk.de

19 Катарина Амброзић, „Прилози биографијама наших сликара“, *Зборник за друштвене науке Матице српске* 6 (1953): 170–171.

20 Игор Борозан, „Симболизам и естетизација религије: Марија Магдалена Пашка Вучетића“, *ЗНМ* 21/2 (2014): 241.

21 О тематским оквирима европског симболизма опширније у: Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870 – 1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds (Munich: Pretzel, 2000), 19–20.

22 *Ibid.*, 18–19.

глашеном маштом и субјективношћу. Такође, подстакнути шопенхауеровским пессимизмом, фројдовском психоанализом, као и Ничеовим филозофским системом,²³ симболисти су обликовали културну климу с краја века,²⁴ која је у баварској престоници пронашла своје идеално исходиште.

У домену ликовних уметности, симболистичко сликарство је у германском свету пуни израз досегло у опусу знаменитих сликара, попут Арнолда Беклина (Arnold Böcklin, 1827–1901)²⁵ и Франца фон Штука (Franz von Stuck, 1863–1928). Ови истакнути чланови уметничке заједнице творили су културну елиту Минхена, а своје дело учинили доступним, отварајући младим колегама врата атељеа.²⁶ Такође, захваљујући великом угледу ових сликара, њихов опус био је веома популаризован и у галеријско-изложбеним механизмима, што је пружало погодне услове за својеврстан културни трансфер²⁷ минхенског

симболизма у уметничке кругове широм Европе. У случају Стевана Алексића, сусрет са радовима германских симболиста могао се реализовати у неколико наврата, на минхенским изложбама у периоду 1895–1897, као и 1900. године, што се одразило и на уметников потоњи опус.²⁸

РЕЛИГИОЗНО СЛИКАРСТВО XIX ВЕКА: ОД БИБЛИЈСКОГ ОРИЈЕНТАЛИЗМА ДО СИМБОЛИЗМА

У циљу расветљавања идејне основе и синтактичке структуре Алексићеве *Голгоје*, пожељно је да се слика размотри у референтном систему европске визуелне продукције религиозних тема, која је настала као продукт секуларизације друштва,²⁹ с једне стране, а са друге, била је прожета изразито мистичном нотом.³⁰ У таквој културној и друштвеној клими, религиозно сликарство се идејно и морфолошки развијало између тежње ка обнови изворног, средњовековног израза и учитавања универзалног значења хришћанских тема. Наиме, историзација религиозне слике и поимање хришћанске историје као универзалне повеснице, своје упориште црпили су из рационално-позитивистич-

23 О Фројду, Шопенхауеру и Ничеу, као утемељивачима духовног миљеа с краја века, в: Michelle Facos, *Symbolist Art in Context* (Berkley: University of California Press, 2009), 22, 49–53.

24 О културној клими на крају века, детаљније у: Игор Борозан, „Крај века, декадентна маскарада и случај трагетичке Веле Нигринове“, *ПБ LVIII* (2011): 65–66.

25 Иако сагледан као својеврсни пангермански феномен, ехо Беклиновог симболизма егзистирао је и обликовао уметничку сцену Минхена седамдесетих година XIX века, као последица уметничког боравка у баварској престоници (1871–1874). Уплив ликовног опуса швајцарског сликара понајвише је заступљен у пикторалном изразу његовог идејног следбеника Франца фон Штука. В: Rodolphe Rapetti, *Symbolism* (Paris: Flammarion, 2005), 47.

26 Frohne, „A Kind of Teutonic Florence“, 78.

27 Културни трансфер, као синтагма која је у новије време скована у научној апаратури, представља својеврстан културолошки дијалог, а неретко је поистовећиван са терминима попут „утицај“, „интертекстуалност“, који су у старијој литератури

били означавани антитетичким распојавањем концепата „центар“ и „периферија“. В: Fuhrmeister and Thielemans, „Introduction“, 7.

28 Јованов, *Стеван Алексић*, 33–34.

29 Овен Чедвик, „Велика Британија и Европа“, у *Оксфордска историја хришћанства 2. Хришћанство од 1800*, прир. Џон Макманерс (Београд: Цлио, 2005), 5–61.

30 Игор Борозан, „Приказивање невидљиве стварности и представљање слепог жене у ликовном делу Ђорђа Крстића“, у *Симболизам у свом и нашем времену*, ур. Јелена Новаковић (Београд: Филолошки факултет, Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, 2016), 527.

ког погледа на религију.³¹ Такав приступ био је негован нарочито у европским протестантским круговима. Тако је утицајан немачки теолог Фридрих Шлајермахер (Friedrich Schleiermacher, 1768–1834), инсистирајући на индивидуалној религиозности, негирао постојање црквених догми. Полемишући о спони између религије и знања, у основи религије препознао је емоције.³² Сличне идеје, посредством Шлајермахеровог утицаја, биле су доступне и у Француској. Едуар Шуре (Eduard Schuré, 1841–1929) је 1899. године публикувао спис *Les grands initiés*, који је представљао уплив протестантских полазишта и корпуса херметичког знања. Шуреово дело, путем немачког превода, било је доступно широј јавности,³³ те је имало одјека и у уобличавању религиозне слике у XIX веку. Сличан референтни оквир, који је почивао на профанизацији верског садржаја,³⁴ утицао је на дефинисање слике религиозне садржине и у српском културном миљеу. Наиме, претпоставка о уобличавању религиозног сликарства као историјске истине неговала је научни приступ библијском наративу, а настала је као последица напуштања сложеног догматског тумачења сакралних тема, карактеристичног за барокну визуелну културу.³⁵ Одбацивањем

хијератичности барокних представа у корист наративног тока историјског догађаја,³⁶ од слике религиозне садржине очекивало се да буде једноставна и разумљива свим верницима.³⁷ Идеал историзоване сакралне слике подразумевао је и потрагу за аутентичним представљањем библијске тематике, што је резултирало скоро потпуним брисањем граница између религиозног и историјског сликарства.³⁸ Такав приступ визуализацији хришћанског садржаја је пуноћу свог израза пронашао у оквирима тзв. оријентализирајућег библијског сликарства. Појава овог феномена, који је почивао на захтеву за археолошки прецизним приказом библијских догађаја,³⁹ била је подстакнута историјско-теолошким истраживањима Свете земље. Као водећи познаваоци Истока, Фридрих Штраус (David Friedrich Strauß, 1808–1874) и Бруно Бауер (Bruno Bauer, 1809–1882) су својим студијама о Оријенту поставили темеље чувеној књизи Ернеста Ренана (Ernest Renan, 1823–1892) *Живот Исусов* (*Vie de Jesus*), публикованој након ауторовог боравка на Блиском истоку 1863. године.⁴⁰ „Ја сам своју књигу писао са савршеном хладноћом историка,

31 Игор Борозан, „Од историјске потврде до симболичке визије: представе Вероникиног убруса у сликарству XIX века“, *Саопштења РЗЗСК* XLVIII (2016): 175–176. У даљем тексту (Борозан, „Од историјске потврде“).

32 Hans H. Hofstätter, „Faith and Damnation. Religious Depiction in Symbolism“, in *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870 – 1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds (Munich: Prestel, 2000), 131.

33 Ibid.

34 Борозан, „Од историјске потврде“: 174.

35 Мирослав Тимотијевић, „Религиозно сликарство

као историјска истина.“ *Саопштења РЗЗСК* XXXIV (2002): 378–379. У даљем тексту (Тимотијевић, „Религиозно сликарство“).

36 Ibid., 377.

37 Ibid., 361–388.

38 Ibid.

39 Katalin Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting and the Sacred Realism of the Fin – de – Siècle“, in *Munkácsy in the World*, ed. Ferenc Gosztony (Budapest: Hungarian National Gallery – Szemimpex Kiadó, 2005), 72. У даљем тексту (Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting“).

40 Alan C. Braddock, „Painting the World's Christ: Tanner, Hybridity, and the Blood of the Holy Land“, *Nineteenth – Century Art Worldwide*, Vol. 3, No. 2 (2004): 10.



Слика 2. Бруно Пиглхајн, *Распеће Христово или Јерусалим на дан Христовој распећа*, 1886.

(Kafanke, "Kunst, Religion und Politik")

Figure 2 Bruno Piglhein, *The Crucifixion of Christ or Panorama of Jerusalem at the time of the Crucifixion*, 1886.

сматрајући као једини свој посао запажање најфинијег и најтачнијег прелива истине⁴¹, записао је Ренан у уводном тексту студије, сублимирајући основне премисе научно утемељеног оријентализма. Истим идеалима водили су се и уметници који су се упућивали у Свету земљу, с циљем верног репродуковања библијских тема, као и доследног представљања физиономије и одеће источњака.⁴² Подстакнути лингвистичким, историјским и етнографским истраживањима семитских народа, сликари су посебну пажњу придавали веродостојној и готово археолошки утемељеној реконструкцији Христовог живота. Трагове сличног приступа могуће је назрети и у пикторалном обликовању *Голгоше* Стевана Алексића, те је неопходно осврнути

се на интерпретацију исте теме у делима водећих сликара који су током уметничког студијског боравка у Баварској фигурирали на минхенској уметничкој сцени. То је случај, пре свега, са угледним професором Бруном Пиглхајном (Bruno Piglhein, 1848–1894), који је 1886. године свој покушај верног оживљавања и актуелизовања Христове пасије реализовао у тзв. *Панорами распећа* (*Распеће Христово или Јерусалим на дан Христовој распећа*) (сл. 2). Упутивши се 1885. године у Палестину, Пиглхајн је, наиме, опремљен фотоапаратом, у пратњи двојице сликара, извео скице и сачинио снимке аутентичног јерусалимског крајолика.⁴³ По повратку у Минхен, захваљујући прикупљеном материјалу, оформљена је монументална *Панорама Распећа*, која је публици омогућавала

41 Ернест Ренан, *Живот Исусов* (Београд - Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића, 1921), 6. У даљем тексту (Ренан, *Живот Исусов*).

42 Sinkó, "Munkácsy's Religious Painting", 77.

43 Annabel Jane Wharton, *Selling Jerusalem: Relics, Replicas, Theme Parks* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 169–170.



Слика 3. Михаел Мункачи, *Голгоџа*, 1884, Magyar Nemzeti Galeria, Будимпешта
(Sinkó, "Munkácsy's Religious Painting")

Figure 3 Mihály Munkácsy, *Golgotha*, 1884, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest

да, седећи на платформи ротонде у коју је било смештено платно, доживи привидну тродимензионалност приказа, а уједно рекреира топографску верност Голготе и Христове крсне смрти. У светлу тежњи ка историзацији библијског садржаја, као и готово археолошкој инсценицији спаситељеве погибије, Пиглхајнова *Голгоџа*, у садејству са модерним технолошким изумом, представљала је сублимацију тезе о визуелном приказу религиозне теме као аутентичне историјске истине.⁴⁴ Такође, захваљујући њеној доступности минхенској публици крајем девете деценије XIX

века, која се подударала са Алексићевим четворогодишњим боравком у Минхену, може се претпоставити да је уметник имао прилику да се посредно или непосредно упозна са прослављеном *Панорамом*, која је могла имати реперкусије на његову визуализацију Распећа.⁴⁵ Међутим, визуелни приказ који је Алексићу могао понајпре да послужи као извор надахнућа представља слика *Голгоџа* славног аустроугарског уметника Михаила Мункачија (Mihály Munkácsy, 1844–1900), та-

⁴⁴ Тимотијевић, „Религиозно сликарство”: 361–388.

⁴⁵ Ненад Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882 - 1914)* (Београд: Филозофски факултет, 2007), 143.

кође минхенског питомца (1866)⁴⁶ (сл. 3). Мункачијево остварење (1884) је својим монументалним размерама (4,6 x 7,12 m) чинило, заједно са композицијама *Христ ђ пред Пилаћом* (1881) и *Ессе Ното* (1896), чувену *Христову ђрилоију*.⁴⁷ Настала у духу секуларне спиритуалности,⁴⁸ уметникова визуализација Распећа почивала је на премисама историзације религиозне слике, односно на тежњи да истакне историјску аутентичност јеванђеоске теме, а њене актере да заодене у веристичко рухо. Како би рекреирао историјску веродостојност Христове крсне смрти, уметник се саобразио Христу, позирајући као сопствени модел.⁴⁹ Такође, надахнут списима Ернеста Ренана,⁵⁰ у којима је потцртавана људска страна спаситељеве природе, Мункачи је, комбинујући иконографске принципе оријентализирајућег историзма у моделовању јеврејског народа са идеализацијом Христовог лика, отелотворио идеју својеврсног „сакралног реализма”.⁵¹ Међутим, поред назнака историзације би-

блијског наратива, на Алексићевој *Голгоџи* уочљиви су и трагови пикторалног израза надхнутог симболизмом, који по јаком колористичком набоју понајвише репетира Штуков приступ религиозној тематици. Служећи се јаким светлосним контрастима, на неколико верзија *Распећа* (1913, 1917), минхенски уметник је трагичност тренутка дочарао асоцијативним дејством боја, посебно наглашавајући Христово разапето тело, које као фокална тачка исијава светост, а својом светлошћу боји загаситу атмосферу тмурног окружења. *Terribilità* тренутка, осим корпоралном моториком Богородичиног тела, посебно је потцртана свођењем сцене на њене главне актере. Тежећи да ликовним језиком створи „осећај интензивног бола“, Штук је, посредством Христове погибије и Маријиног жала, представио општељудски осећај патње, вешто укотвљен у тему религиозног сликарства. У жељи да створи „чисто људске, вечно валидне“ теме, Штук је религијом инспирисаном темом наговестио универзални карактер ове слике.⁵² Управо је та тежња ка истицању универзалности хришћанских тема и симбола, као једно од општих места у симболистичком обликовању сакралног садржаја, била блиска алегоричности Алексићеве *Голгоџе*. Посредством Христове муке истакнута је универзалност људске патње и бола, те је како на Штуковој тако и на Алексићевој симболистички надахнутој композицији наглашен општељудски значај ових вечних тема у историји човечанства.

46 John R. Tait, „Michael Munkácsy. First Article,” *The American Art Review*, Vol. 2. No. 6 (1881): 235–243.

47 О култном статусу овог циклуса сведочи његова интернационална турнеја, спроведена путујућим изложбама, којом је омогућено да милионска публика контемплира Мункачијев мегаломански пројекат. Нарочито је америчка јавност с одушевљењем дочекала ова платна, дефинишући сцену *Христ ђ пред Пилаћом* као најзнаменитију слику у историји која је представљена на америчком континенту. В: Laura Morowitz, „A Passion for Business: Wanamaker’s, Munkácsy, and the Depiction of Christ,” *The Art Bulletin*, Vol. 91, No. 2 (2009): 184–193.

48 Sinkó, „Munkácsy’s Religious Painting”, 74.

49 Zsuzanna Bakó, „An Irregular Biography”, in *Munkácsy in the World*. ed. Ferenc Gosztonyi (Budapest: Hungarian National Gallery – Szemimpex Kiadó, 2005), 25.

50 Ibid., 23.

51 Ibid., 81.

52 Цитати су преузети из: Jo-Anne Birnie Danzker, „The Apotheosis of Brutality: Franz von Stuck and America”, in *Franz von Stuck*, ed. Jo-Anne Birnie Danzker (Seattle: Frye Art Museum, 2013), 21.

СЛИКА ГОЛГОТА СТЕВАНА АЛЕКСИЋА

Богат сликарски опус Стевана Алексића, поред аутопортрета и митолошких композиција, тематски и формално надахнутих културним трансфером минхенског симболизма, чинио је и извешан број религиозних слика. За разлику од сакралних тема које су настале по поруци цркве, велики део Алексићевих радова био је намењен приватним поруцима, те је одисао јаким симболистичким набојем и интензивнијим упливом уметникове имажинације. Међу њима, слика *Голгота* (*Raspeće*), из 1921. године, на којој је сублимирана повест Христовог страдањаштва, због њене полисемичне структуре је тумачена на размеђи историјског наратива, оличеног у поштовању изворног, библијског текста, и симболистичке визије наглашене субјективности. Због комплексног композиционог решења, неопходно је да се слика сагледа у ширим, европским оквирима религиозног сликарства позног XIX века, чији су постулати претрајавали и у првим деценијама наредног столећа, а посредством културног трансфера били су заступљени и у ликовном опусу домаћих сликара.

Како би се расветлило мултивалентно дејство Алексићевог платна, нужно је осврнути се и на доминантне токове у симболистичкој визуализацији Христовог лика, која се протезала од изворне, семитске физиономије до накнадно атрибуираних (европских) расних типова. У циљу разумевања симболистичког импулса који је, нарочито својим колористичким потенцијалом, прожео ову слику, потребно је размотрити социјални контекст њеног настанка, који не-

двосмислено упућује на европску културну климу у првим деценијама XX века, обележену разорним последицама Великог рата, које су на идејно-тематском плану маркирале уметников позни опус.

Према библијском предању, након Пилатове пресуде, Христ је, као цар јудејски, био подвргнут изругивању народа. Одевен у пурпурну одећу, са трновим венцем на глави, постављен у преторијум, био је мета поруге. Након тога, одведен је на Голготу, где је, заједно са двојицом разбојника, разапет на крст, на коме је издахнуо.⁵³

У ликовним уметностима, Распеће је традиционално представљало једну од сцена у циклусу Христових мука и страдања, у којој је била наглашена Христова страдањичка судбина зарад искупљења првог греха и спаса човечанства.⁵⁴ У оквирима симболистичке поетике XIX века, чин Христове смрти на крсту јављао се као једна од учесталих тема.

У Алексићевој верзији *Raspeća*, само језгро композиције чини Христово разапето тело. Иако свесно измештено у односу на централну осу слике, истицање средишњег крста, а нарочито Христовог страдањичког тела, неминовно усмерава посматрачев поглед, творећи визуелну окосницу читавог платна. За разлику од Христа, фронтално постављеног, фигуре заповедника на коњу и његовог помагача леђима су окренуте посматрачу. Простор око крста испуњен је разјареном масом народа, а подно крста Марија Магдалена, у пратњи јеврејских жена, оплакује Христову смрт.

53 Мат. 27: 31–56; Мар. 15: 20–41; Лука, 23: 26–49; Јован, 19: 17–30.

54 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. 2. *The Passion of Jesus Christ* (London: Lund Humphries, 1972), 88–89.

Читава композиција одише драматичним тоновима, а истакнути покрети насликаних фигура у првом плану потцртани су представом жене која у наручју држи дете. Изразита динамичност и страдалнички патос, дочарани наглашеном корпоралном реториком уплашене масе, визуелно употпуњују трагичност тренутка.⁵⁵

Када је пак реч о назнакама историјске аутентичности на Алексићевој *Голіоїи*, на првој верзији, из 1918. године, могуће је препознати топографске обресе источњачког града, који могу да евоцирају околину Јерусалима, а опустошена земља са слике кореспондира „сувом и суморном“ тлу Калварије.⁵⁶ Извесној оријенталној ноти доприноси и источњачка одећа у виду дугих одора, турбана и сандала, која додатно наглашава дух оријентализирајућег библијског сликарства.⁵⁷ Анализирајући Алексићев приступ библијској одредници и њеном ликовном обликовању, очито је да сликар није био у могућности да фотографише моделе у оријенталној ношњи нити да их наменски костимира у атељеу.⁵⁸ Међутим, на основу познавања Мункачијевих или Пиглахјанових интерпретација, могао је стећи увид у основне постулате оријентализирајућег историзма. С друге стране, одједи веристичког моделовања библијског садржаја само су

у назнакама заступљени на Алексићевом платну. На верзији из легата „Секулић“, наиме, трагови оријенталног града нису присутни, те је једино у детаљима са ношњи уочљив оријентализирајући екскурс. Такође, као још једна карактеристика у самом фокусу оријентализирајућег библијског сликарства, блиска Алексићевом пикторалном језику, био је ликовни третман Христовог lika. У жељи да се лик Спаситеља што више приближи обичном вернику, у европском систему репрезентације Христа, током XIX века се тежило уклањању стандардизоване семитске физиономије у корист европског, а нарочито аријевског расног типа. Такав поступак био је претежно заступљен у протестантским земљама.⁵⁹ Христов лик светле косе и плавих очију, лишен инсигнија, неретко је био смештен у савремено окружење.⁶⁰ Актуелизовањем и наглашеном субјективизацијом предмета слике проблематизовало се место догађаја из свете историје, а Христова физиономија, као у случају

55 Jasna Jovanov, „The Symbolist Vision and Historical Confirmation. *The Burning of Saint Sava's Relics* by Stevan Aleksić“, in *Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century*, eds. Lidija Merenik, Vladimir Simić, Igor Borozan (Belgrade: Serbian National Committee of Byzantine Studies, Službeni glasnik, Institute for Byzantine Studies SANU, 2016): 104.

56 Ренан, *Живої Исусов*, 183.

57 Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting“, 66 – 68.

58 Јованов, *Стеван Алексић*, 122.

59 Одједи сличних пракси били су заступљени и у пикторалној репрезентацији Христа код уметника прерафаелита. Нарочито је у опусу Виљема Холмана Ханта (William Holman Hunt, 1827–1910), као још једног од сликара који је посетио Свету земљу (први пут 1854. године), уочљив уплив библијског оријентализирајућег сликарства, а у обради Христовог lika прилагођеност европском расном типу. Опширније у: Michaela Gebelhausen, „The Religious and Intellectual Background“, in *The Cambridge Companion to the Pre – Raphaelites*, ed. Elizabeth Prettejohn (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 69.

60 E.-M. Kafanke, „Kunst, Religion und Politik. Tendenzen religiöser Malerei im 19. Jahrhundert“, in *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Bd. 7, hrs. Hubertus Kohle (München: Prestel, 2010), 301–324. У даљем тексту (Kafanke, „Kunst, Religion und Politik“).



Слика 4. Стеван Алексић, *Распеће*, 1910
(Галерија Матице српске, Нови Сад, ГМС/У 1)
Figure 4 Stevan Aleksić, *Crucifixion*, 1910
(The Gallery of Matica Srpska, Novi Sad, GMS/U 1)

чувене Либерманове слике *Дванаестто-годишњи Христ у храму* из 1879. године (Max Liebermann, 1847–1935), била је прилагођена савременом посматрачу.⁶¹ Такав

⁶¹ О својеврсном скандалу проузрокованом излагањем Либерманове слике, његовој визуализацији Христа, као и антисемитској полемици, опширније

поступак одликовао је и Мункачијеву обраду Христовог лика, која је кореспондирала аријевском идеалу, што је најучљивије на другој слици трилогије *Ессе Ното*.⁶² За разлику од Мункачијеве идеализоване представе Христовог лика, Алексићев је представљен са семитском физиономијом. Скрушеног израза лица, дуге косе и смеђе браде, Христ је овековечен у својој патњи, готово идентично као на уметниковом старијем платну, из 1910. године⁶³ (сл. 4).

Међутим, поред назнака оријентализирајућег историзма, који је тежио аутентичном представљању Христовог лика и топографије Свете земље, Алексићева *Голгоџа* истовремено одише и одјецима симболизма. Да би дочарао емоционални простор слике,⁶⁴ уметник је јарким црвеним колоритом обојио велику површину платна. У садејству са ноктуралним осветљењем загасите боје, омиљене међу питомцима минхенске Академије,⁶⁵ Алексић је дочарао драматичност и патос. Акцентованем тмурног неба прошараног муњама, истакнута је „ужареност“ ове трагичне тематике. У тренутку помрчине, уплашени народ бежи са места страдања. Динамичност ове слике, уз преваленцију црвене боје као симбола

у: Faass Martin, hrs., *Der Jesus-Skandal. Ein Liebermann – Bild im Kreuzfeuer der Kritik* (Berlin: Reiter Druck, 2010).

⁶² József Nappák and Evá Sz. Bodnár, *Munkácsy's Trilogy* (Budapest: Blende BT 1995), 50–51.

⁶³ *Распеће*, уље на платну, настало 1910. године, под инвентарним бројем 1, чува се у Галерији Матице српске у Новом Саду. Димензије су 120 x 229 cm.

⁶⁴ Катарина Амброзић, „Симболизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији“, у *Симболизам у Србији. Тилолошка проучавања*, ур. Предраг Палавестра (Београд: САНУ, 1985): 654.

⁶⁵ Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900 – 1950* (Београд: Нолит, 1973), 25.

крви и страдања,⁶⁶ омогућила је тумачење *Голгоџе* као својеврсне алегорије ратног покоља.⁶⁷ Наглашеним антиратним ставом, уметник је, следећи поуке минхенског симболизма, представама *Голгоџе* отелотворио реминисценцију на проживљене ратне године. Творећи од слике *Распеће* гранично подручје између историјски веродостојне представе, смештене у јерусалимски крајолик, и симболистичке визије, која својим патосом указује на девастирајуће дејство рата, Алексић је указао на универзалност Христових страдања као општељудске патње. Као одговор на друштвено-политичку напетост и нарастајућу милитантну атмосферу, проузроковану надлазећим ратом, уметници су свој отпор исказивали пикторалним језиком.⁶⁸ Пораженост ратном девастацијом и дехуманизацијом друштва изражавали су визуелним путем, уздижући индивидуално осећање на универзални ниво.⁶⁹ Универзалност симбола, преточе-

на у религиозни наратив,⁷⁰ означила је и Алексићев антиратни опус, а нарочито алегоричност *Голгоџе*.

Насталу у поратним годинама, *Голгоџу* је могуће сагледати као одраз Алексићевог антиратног става, у коме је, посредством најтрагичнијег догађаја у хришћанској традицији, представљена кулминација ратне кланице. Међутим, сложени алегоријски језик ове метафоре, попут симболистичке обраде религиозне теме, подразумева, заправо, њену универзалност. Патња и страдање у ратним годинама опште су место трагичних збивања читавог човечанства. Преузимањем догађаја из свете историје, Алексић је створио метафору ратних страхаота своје епохе. Сличан, антиратни став уметник је заузимао већ 1916. године. Сликаом *Велики косач* или *Персонификација смрти*, по угледу на Штуков *Рај* из 1895. године, Алексић је представио својеврсну алегорију рата. Црвени тонови слике, карактеристични за уметников позни опус, појављују се још у ратном периоду. Страдалничка тематика додатно је наглашена нагим телима жртава, обојеним у јарко црвену боју, које попут плена леже пред јахачем. Као што је Штук на својој композицији представио коњаника, који је интерпретиран као референца на Наполеона – Антихриста,⁷¹

66 О симболици боје, в: Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006), 171–172. Уп: Jovana Nikolić, „The Reception of the Mythical Past in the Art of the Serbian Symbolism. The Finding of the Head of Prince Lazar by Đorđe Krstić and Marko Murat“, in *Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century*, eds. Lidija Merenik, Vladimir Simić, Igor Borozan (Belgrade: Serbian National Committee of Byzantine Studies, Službeni glasnik, Institute for Byzantine Studies SANU, 2016): 98.

67 Јованов, *Стеван Алексић*, 85; Дејан Медаковић, *Српски сликари: XVIII – XX век: ликови и дела* (Нови Сад: Матица српска, 1968), 261.

68 Андреј Митровић, *Анијовано и лејо. Уметност у раздобљу светских ратова (1914 - 1945)* (Београд: Завод за уџбенике, 2011), 28–29.

69 Саша Брајовић и Игор Борозан, „Први светски рат и уметност: меланхолија и деструкција у делима Уроша Предића, Стевана Алексића и Петра Добровића“, у *Уметничко наслеђе и рај & Музика и ме-*

дији. Зборник радова са међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Књ. 3 (Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015): 30. У даљем тексту (Брајовић и Борозан, „Први светски рат и уметност“).

70 Борозан, „Од историјске потврде“: 176.

71 О паралели између Алексићевог и Штуковог коњаника, опширније у: Миодраг Јовановић, „Пантелић или Ридл, Алексић или Штук“, *Свеске друштва историчара уметности Србије* 11/12 (1977): 44–45. Уп: Брајовић и Борозан, „Први светски рат и уметност“: 35–36.

тако је и Алексићева слика тумачена синхроним збивањима у друштву, при чему је указивала на тријумф смрти над беспомоћним жртвама рата. На сличан начин, две године касније, инспирисан такође минхенским принцом уметником, Алексић је отелотворио *Анђела мира*. У својственом стилу Fleckmalerei-а, уметник је ликом чувара раја представио беспомоћног сведока ратних страха. Свезаних крила, покривши лице, анђео је, у сусрету са ратном кланицом, био принуђен да одложи свој мач, претворивши се у немог посматрача ратних збивања.⁷² Посредством овог сложеног механизма алегоричног садржаја, употпуњеног напетим колористичким дејством црвене боје, Алексић је, као очевидац разарања, библијски догађај употребио као параван за критичко вредновање оновремене ратне реалности.

Својим опсежним ликовним опусом, који је обиловао сликама симболистичке поетике, Алексић је третирао теме попут мита, архетипа, смрти и рата. Делујући под јаким утицајем минхенске уметничке сцене, али и културне климе баварске престонице као својеврсног града уметности, Алексић је у српско сликарство на прелому векова *пренео* нове тематске оквире. Библијске теме биле су, међутим, неговане стапањем историзације сакралног садржаја и симболистичког

обликовања религиозног сликарства. У том светлу треба сагледати Алексићеву *Голгофу* (1921) из Збирке икона „Секулић“. Изведена по узору на остварења водећих уметника симболистичког залађа, Алексићу блиских посредством Минхена, ова композиција наглашеног патоса представља међупростор сачињен од историјске аутентичности оријенталног библијског сликарства и симболистичке визије. Док првој тенденцији припада Алексићев покушај да Христовом семитском физиономијом, као и источњачком одећом насликаних фигура, симулира историјску и топографску аутентичност Калварије, другу пак чини алегоријско дејство ове страдалничке тематике. Интерпретирана кроз призму поратне епохе у којој настаје, у *Голгофи* је могуће препознати својеврсну реминисценцију на страхоте Великог рата и безнадежни вапај масе која покушава да побегне од покоља. Истакнутим црвеним тоновима слике, смештене у тамну позадину, указује се на крв, патњу и страдање. У духу секуларне спиритуалности која је обележила XIX столеће, а своје реперкусије имала у визуелној култури, *Голгофи* би било могуће тумачити као својеврсну алегорију *Passio Humanitas*, односно универзалног, све-прожимајућег осећаја патње, блиске читавом човечанству.

⁷² Јованов, *Стеван Алексић*, 160–161.

БИБЛИОГРАФИЈА

Амброзић, Катарина

„Прилози биографијама наших сликара“. *Зборник за друштвене науке Мајице српске* 6 (1954): 167–187.

Амброзић, Катарина

„Симболизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији.“ У *Симболизам у Србији. Тилолошка истраживања*, пр. Палавестра, Предраг. Београд: САНУ, 1985, 653–661.

Bakó, Zsuzanna

„An Irregular Biography“. In *Munkácsy in the World*, ed. Gosztanyi, Ferenc. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria – Szemimpex Kiadó, 2005, 13–30.

Birnie Danzker, Jo-Anne

„The Apotheosis of Brutality: Franz von Stuck and America“. In *Franz von Stuck*, ed. Birnie Danzker, Jo-Anne. Seattle: Frye Art Museum, 2013.

Борозан, Игор

„Крај века, декадентна маскарада и случај Веле Нигринове.“ *ГТБ LVIII* (2011): 63–93.

Борозан, Игор

„Симболизам и естетизација религије: Марија Магдалена Пашка Вучетића“. *ЗНМ* 21/2 (2014): 237–268.

Борозан, Игор

„Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса у сликарству XIX века“. *Саопштења РЗЗСК XLVIII* (2016): 173–186.

Борозан, Игор

„Приказивање невидљиве стварности и представљање следе жене у ликовном делу Ђорђа Крстића“. У *Симболизам у свом и нашем времену*, ур. Новаковић, Јелена. Београд: Филолошки факултет, Друштво за културну сарадњу Србија–Француска 2016, 523–542.

Braddock, Alan C.

„Painting the World's Christ: Tanner, Hybridity, and the Blood of the Holy Land“. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 3, No. 2 (2004): 1–30.

Брајовић, Саша и Игор Борозан

„Први светски рат и уметност: меланхолија и деструкција у делима Уроша Предића, Стевана Алексића и Петра Добровића“. У *Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији. Зборник радова са међународној научној скупи одржаној на Филолошко - уметничком факултету у Крагујевцу*, Књ. 3. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015, 29–44.

Büttner, Frank

„The Academy and Munich's Fame as a City of Art.“ In *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Fuhrmeister, Christian, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans. Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009, 27–42.

Gerhart, Nikolaus

„Vorwort des Rektors. ...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus.“ In *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, hrs. Gerhart, Nikolaus, Walter Grasskamp, Florian Matzner. München: Hirmer Verlag, 2008, 14–15.

Giebelhausen, Michaela

„The Religious and Intellectual Background“. In *The Cambridge Companion to the Pre – Raphaelite*, eds. Prettejohn, Elizabeth. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 62–75.

Grasskamp, Walter und Birgit Jooss

„Chronik der Akademie der bildenden Künste München 1770–2008“. In *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, hrs. Gerhart, Nikolaus, Walter Grasskamp, Florian Matzner. München: Hirmer Verlag, 2008, 532–555.

Јованов, Јасна

Стеван Алексић 1876 – 1923. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, Матица српска, 2008.

Jovanov, Jasna

„Minhen kao izвориште simbolizma u srpskom slikarstvu“. *Intertekstualnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturene komunikacije* 1 (2011): 168–191.

Jovanov, Jasna

„The Symbolist Vision and Historical Confirmation. *The Burning of Saint Sava's Relics* by Stevan Aleksić.“ In *Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century*, eds. Merenik, Lidija, Vladimir Simić, Igor Borozan. Belgrade, Serbian National Committee of Byzantine Studies, Službeni glasnik, Institute for Byzantine Studies SANU, 2016, 101–105.

Јовановић, Миодраг

„Пантелић или Ридл, Алексић и Штук“. *Свеске Друштва историчара уметности СР Србије* 11/12 (1977): 41–45.

Kafanke, E.-M.

„Kunst, Religion und Politik. Tendenzen religiöser Malerei im 19. Jahrhundert“. In *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Bd. 7, hrs. Kohle, Hubertus. München: Prestel, 2010, 301–324.

Макуљевић, Ненад

Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Макуљевић, Ненад

Црквена уметност у Краљевини Србији (1882 - 1914). Београд: Филозофски факултет, 2007.

Медаковић, Дејан

Српски сликари XVIII – XX века: ликови и дела. Нови Сад: Матица српска, 1968.

Митровић, Андреј

Аниђовано и лејо. Уметност у раздобљу свейских рајнова (1914 - 1941). Београд: Завод за уџбенике, 2011.

Morowitz, Laura

„A Passion for Business: Wanamaker's, Munkácsy, and the Depiction of Christ.“ *The Art Bulletin*, Vol. 91, No. 2 (2009): 184–206.

Nikolić, Jovana

„The Reception of the Mythical Past in the Art Serbian Symbolism. *The Finding of the Head of Prince Lazar* by Đorđe Krstić and Marko Murat“. In *Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century*, eds. Merenik, Lidija, Vladimir Simić, Igor Borozan. Belgrade: Serbian National Committee of Byzantine Studies, Službeni glasnik, Institute for Byzantine Studies SANU, 2016, 95–100.

Павловић, Антица

Збирка икона Секулић. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1967.

Rapetti, Rodolphe

Symbolism. Paris: Flammarion, 2005.

Ренан, Ернест

Живот Исусов. Београд – Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића, 1921.

Секулић, Јован

„Минхенска школа и српско сликарство.“ *ЗРМ* II (1958): 251–278.

Sinkó, Katalin

„Munkácsy's Religious Painting and the *Sacred Realism* of the Fin – de Siècle“. In *Munkácsy in the World*, ed. Gosztanyi, Ferenc. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria – Szemimpex Kiadó, 2005, 61–86.

Schiller, Gertrud

Iconography of Christian Art, Vol. 2. *The Passion of Jesus Christ*. London: Lund Humphries, 1972.

Tait, John R.

„Michael Munkácsy. First Article.“ *The American Art Review*, Vol. 2, No. 6 (1881): 235–243.

Тимотијевић, Мирослав

„Религиозно сликарство као историјска истина“. *Саопштења РЗЗСК* XXXIV (2002): 361–388.

Трифуновић, Лазар

Српско сликарство 1900 – 1950. Београд: Нолит, 1973.

Faass, Martin, hrs.

Der Jesus–Skandal. Ein Liebermann – Bild im Kreuzfeuer der Kritik. Berlin: Reiter Druck, 2010.

Facos, Michelle

Symbolist Art in Context. Berkley: California University Press, 2009.

Frohne, Ursula.

„A kind of Teutonic Florence. Cultural and Professional Aspirations of American Artists in Munich.“ In *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Fuhrmeister, Christian, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans. Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009, 73–86.

Fuhrmeister, Christian und Veerle Thielmans

„Introduction“. In *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Fuhrmeister, Chrisitan, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans. Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009, 7–14.

Hapák, József and Sz. Eva Bodnár

Munkácsy's Trilogy. Budapest: Blende BT, 1995.

Hofstätter, Hans

„Faith and Damnation. Religious Depictions in Symbolism.“ In *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870 – 1920*, eds. Erhardt, Ingrid, Simon Reynolds. Munich: Prestel, 2000, 131–153.

Hofstätter, Hans

„Symbolism in Germany and Europe.“ In *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870 – 1920*, eds. Erhardt, Ingrid, Simon Reynolds. Munich: Prestel, 2000, 17–27.

Чедвик, Овен

„Велика Британија и Европа“. У *Оксфордска историја хришћанства 2. Хришћанство од 1800*, прир. Макманерс, Џон. Београд: Clio 2005, 5–61.

Wharton, Annabel Jane

Selling Jerusalem: Relics, Replicas, Theme Parks. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Оригиналан научни рад

Предат: 8. 5. 2017.

Прихваћен: 17. 6. 2017.

BETWEEN HISTORICAL CREDIBILITY AND SYMBOLIST VISION: STEVAN ALEKSIĆ'S GOLGOTHA FROM THE SEKULIĆ ICON COLLECTION

SUMMARY

Stevan Aleksić's painting *Golgotha* from the Sekulić Icon Collection, created in 1921, is one of the most representative works among the religious paintings of this Banat artist. Aleksić's visualisation of Christ's death on the Cross is seen at the conceptual in-between space between orientalisising biblical painting and Symbolist vision. While the first pole could reflect the artist's desire to faithfully reproduce an authentic Jerusalem landscape and oriental costume, the latter could, on the formal plane, be marked with a very intense red colour, providing a rich allegoricity of meanings. Also, since it was painted in the post-war period, *Golgotha* can be interpreted as a symbol of misery and suffering in the First World War. Through visual imagery, artists like Stevan Aleksić expressed their resistance to war devastations and dehumanisation, raising individual sentiment to the universal level. By taking over the events from the sacred history, Aleksić, in fact, created a metaphor of war horrors of his epoch. Such an idea is conveyed by an angry mass of people emerging in the painting's foreground, fleeing from the site of Christ's Crucifixion, as well as through accentuated red tones symbolising blood and martyrdom.

In order to consider Aleksić's visualisation of *Golgotha* in the wider European frameworks of the Symbolist culture he was educated upon, the cultural climate of Munich is highlighted as the main pillar of Aleksić's academic education. Having been formed within the framework of the Bavarian art scene from the end of the nineteenth century, Aleksić had an opportunity to get acquainted with the works by famous Symbolist painters Arnold Böcklin and Franz von Stuck. The Symbolist poetics, which influenced the artist's religious opus, was *disseminated* by means of cultural transfer into the Serbian cultural zone. The Munich hinterland of Aleksić's Symbolism opens us a possibility of comparison with works by leading artists active in the Bavarian capital in the late nineteenth century, such as Bruno Piglhein and Mihály Munkácsy, who were likewise inspired by Christ's Golgotha. Such artistic patterns, whose appearance coincided with Aleksić's stay in Munich, may have contributed to the artist's interpretation of the same theme.

Lastly, owing to its complex allegorical effect, the painting is interpreted, in the context of war events, not only as the artist's visual commentary on war horrors, but, at the universal level, as an embodiment of *Passio Humanitas*, a tragic experience in the years of the Great War familiar to the whole Mankind.

Ана М. Самарџић
Београд

Ana M. Samardžić
Belgrade

КУЛТ ПЕСНИКА У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ XIX ВЕКА: АПОТЕОЗА ЉУБЕ НЕНАДОВИЋА НА ГРАФИЦИ ИЗ МУЗЕЈА ГРАДА БЕОГРАДА*

АПСТРАКТ: У раду је указано на истакнуто место песника и књижевника Љубомира Ненадовића у оквиру српске културе XIX века. То је учињено на основу иконографске анализе графике *Апоџеоза Љубе Ненадовића*, која се чува у Музеју града Београда. Услед неподударања музејских података и података из литературе о питању ауторства графике, изнети су аргументи којима би ово дело готово са сигурношћу могло да се припише уметнику Стевану Никшићу Лали. Уз покушај коначне атрибуције, у раду је представљено и Никшићево стваралаштво. Сагледана у контексту култа песника, који се одређеним симболима велича као значајна личност за целокупну културу једног народа, ова графика представља репрезентативан пример алегоријско-апотеозне композиције у српској уметности XIX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Љуба Ненадовић, Стеван Никшић Лала, апоџеоза, алегоријска композиција, култ песника у уметности XIX века, графика*

THE CULT OF THE POET IN NINETEENTH-CENTURY SERBIAN ART: THE APOTHEOSIS OF LJUBA NENADOVIĆ IN THE PRINT FROM THE COLLECTION OF THE BELGRADE CITY MUSEUM

ABSTRACT: The paper points out the prominent place of the poet and writer Ljubomir Nenadović in nineteenth-century Serbian culture. This is done on the basis of iconographic analysis of the print entitled *The Apotheosis of Ljuba Nenadović*, kept in the collection of the Belgrade City Museum. Due to discrepancies between the museum data and historiographic accounts over the question of authorship, it is argued that the print could be plausibly attributed to the artist Stevan Nikšić Lala. Apart from an attempt to solve problems of final attribution, the paper also provides an insight into Nikšić's opus. Seen in the context of the cult of the poet, glorified through particular symbols as an important figure for the entire culture of a nation, this print stands as a representative example of apotheosis and allegorical composition in nineteenth-century Serbian art.

KEYWORDS: *Ljuba Nenadović, Stevan Nikšić Lala, apotheosis, allegorical composition, the cult of the poet in nineteenth-century art, print*

* Овај рад је настао за потребе стручног испита у циљу стицања звања кустоса, након стажирања обављеног у Центру за документацију Музеја града Београда, у периоду од октобра 2014. до октобра 2015. године.

У Музеју града Београда, у Збирци за ликовну и музичку уметност до 1950. године, међу уметничким делима насталим у XIX веку чува се и једна графика на којој је представљена апотеоза Љубомира Ненадовића, знаменитог српског књижевника из XIX века.

Графику, којој је по доласку у Збирку додељен инвентарни број У_725, Музеј је откупио од Персиде Константиновић 1956. године.¹ Према подацима из књиге музејског инвентара, графика је рађена крајем XIX века, техником цинкографије, а њене димензије су 47 x 63 cm.² Опис гласи: „Апотеоза Љубе Ненадовића. У медаљону окружен венцем цвећа портрет Љубе Ненадовића, у старијим годинама. Испод портрета текст: ‘Љуба Ненадовић 14. септ. 1826 - 21 јан. 1895.’ У горњем десном углу ликови Његоша, Ђ. Јакшића, Војислава Илића и Б. Радичевића. Из облака израња муза персонификацирана у младој жени. При дну млада жена држи отворену књигу са именима књижевника, око ње амори и двоје деце у сеоском оделу.”³ У документацији о предмету није наведено стање у коме се графика налазила приликом инвентарисања. Иако је данас читава композиција на графици јасно видљива, неопходни су конзерваторско-рестаураторски радови како би се са ње уклонила поједина оштећења. Према подацима из књиге инвентара, аутор графике је непознат, иако би натписи на њој могли да понуде одговор.

У овом раду ће најпре бити речи о контексту у оквиру ког се могу посматрати

настанак и основна идеја композиције на графици, а потом ће се, на основу њене детаљне анализе, поставити питање ауторства овог графичког листа, изнети досадашње неподударности и предложити одговори, те на тај начин овај рад може бити полазна тачка за даље истраживање *Апотеозе Љубе Ненадовића* како са музеолошког тако и са теоријског аспекта (сл. 1).

ЉУБА НЕНАДОВИЋ И КУЛТ ПЕСНИКА У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ XIX ВЕКА

Љубомир П. Ненадовић је био значајна личност XIX века, не само у области књижевности већ и целокупне српске културе. Рођен је 1826. године у Бранковини, у угледној породици Ненадовић. Школовао се у Београду и Хајделбергу, а наука га је одвела и у Праг, Берлин, Женеу и Париз. Године 1848. постао је професор београдског Лицеја, 1850. године путовао је по Италији, Француској и Енглеској, а касније је постао дипломата, министар просвете и председник Друштва српске словесности. Неколико година провео је у Црној Гори, по позиву кнежева Данила и Николе Петровића. Од 1879. године континуирано је живео у Ваљеву и у њему је остао до смрти 1895. године.⁴

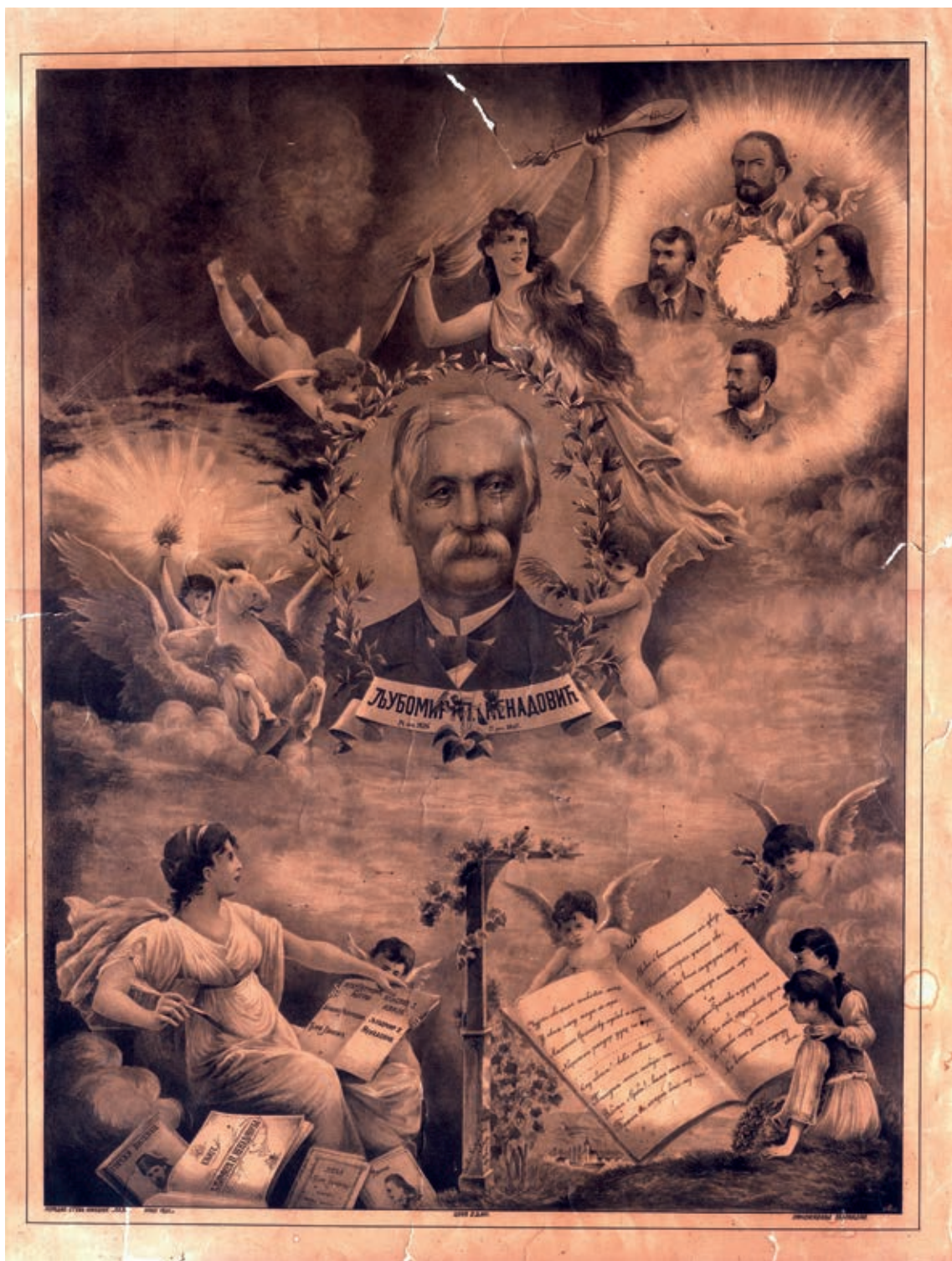
Љуба Ненадовић је имао велики утицај на српску јавност. Као један од најистакнутијих интелектуалаца уставобранитељске Србије, сматран је националним херојем

1 Књига уласка Музеја града Београда, Збирка за ликовну и музичку уметност до 1950, редни број 271.

2 Књига инвентара Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године, инв. бр. У_725.

3 Ibid.

4 Милан Ђуро Милићевић, *Поменик знаменитих људи у српској народа новијега доба* (Београд: Српска краљевска штампарија 1888), 104–106 (електронско издање).



Слика 1. Айотеоза Љубе Ненадовића (МГБ, инв.бр. У_725)
Figure 1 *The Apotheosis of Ljuba Nenadović* (BCM, Inv. No. U_725)



Слика 2. Насловна страна *Босанске виле*, посвећена Љуби Ненадовићу (*Босанска вила*, бр. 3, год. 10, 1895, 33)

Figure 2 Front page of the journal *Bosanska Vila* [Bosnian Fairy], dedicated to Ljuba Nenadović

културе.⁵ Из тих разлога је његова смрт доживљена као велики губитак за српску културу.

Српске новине на насловној страни броја 18, за 24. јануар 1895. године, доносе вест о песниковој смрти, уз некролог и биографију који почињу: „Љубомир П. Ненадовић – члан Академије Наука, српски песник и књижевник – преминуо је у Ваљеву, 21. јануара ове године у 8 часова у вече. Српска књижевност је изгубила једног свог вредног и одличног трудебника; Српско песништво је изгубило једног свог достојног свећеника; А Српство је изгубило једног свог верног и угледног сина, - Љуба Ненадовић је умр'o!"⁶ Часопис *Босанска вила* бр. 3, за 15. фебруар 1895. године, на сличан начин је одао почаст преминулом књижевнику⁷ (сл. 2). У оба чланка истичу се његов допринос књижевности и култури, његова поезија прожета *истинском филозофијом живота*, његови путописи које карактерише духовитост, његов патриотизам, дело *О Црнојорцима* и његов рад у часопису *Шумагника*.⁸

Године 1903, над гробом Љубе Ненадовића код цркве у Бранковини, „Српска деца” су подигла споменик изведен у виду пирамиде са рељефом, уметника Николе

Лукачека и Ђорђа Јовановића.⁹ Споменик и свечаност откривања 13. јула 1903. године описани су у часопису *Нова искра*: „Са источне стране споменика, а испод рељефа запис је: Љубомир П. Ненадовић – Чика Љуба – Академик и књижевник, 14. септембра 1826. год. у Бранковини. Са западне стране: 21. јануара 1895. год. у Ваљеву. Са северне стране: „Сећате се ко ту лежи,/ „Кад ограђен гроб му с' блиста?/ „Ова груда...” Не, не није./ Него бисер зрна чиста,/ Српске деце то је дар,/ Српској песми на олтар!/ Тиме љубе доброг Чики/ Тим бележе гроб песнику. Са јужне стране: „Деца су ко цвеће, коров зле су страсти,/ Истребите коров, цвет ће леп узрасти.”/ Српска деца – Чика Љуби”¹⁰ (сл. 3).

Култ хероја из културног живота, посебно песника, био је веома заступљен у српској култури XIX века. Један од првих књижевника за кога је био везан овај култ био је Лукијан Мушицки,¹¹ док је код Бранка Радичевића свакако био најинтензивнији.¹² Јован Јовановић Змај и Љуба Ненадовић такође су били веома истакнути културни радници. Ово поштовање се одразило и на српску уметност и визуелну културу XIX века и, у складу са националним романтизмом, често је добијало и облик глорификације.

За такав вид омажа, апотеоза је била најпогодније средство, посебно алегоријско-апотеозне композиције. Једна од најранијих апотеоза књижевника била је *Ајоше*

5 Ненад Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006), 113, 286. У даљем тексту (Макуљевић, *Уметности и национална идеја*).

6 „Љубомир П. Ненадовић – члан Академије Наука, српски песник и књижевник”. *Српске новине*, бр. 18, 24. јануар 1895, 77.

7 „Љубомир П. Ненадовић: српски пјесник, књижевник и академик”, *Босанска вила*, бр. 3, год. 10, 15, фебруар 1895, 33–34.

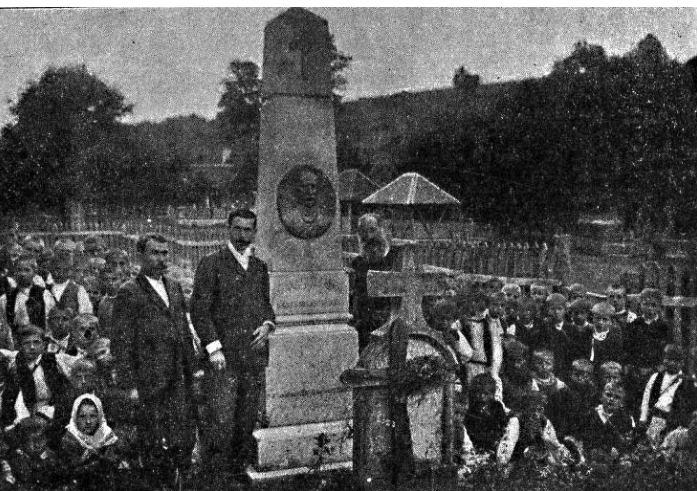
8 *Српске новине*, бр. 18, 24. јануар 1895; *Босанска вила*, бр. 3, год. 10, 15, фебруар 1895, 33–34.

9 Макуљевић, *Уметности и национална идеја*, 284.

10 „Уз наше слике”, *Нова искра*, бр. 2, 1904, 57–58; Макуљевић, *Уметности и национална идеја*, 284.

11 Макуљевић, *Уметности и национална идеја*, 113.

12 Снежана Мишић, *Култи Бранка Радичевића у српској визуелној култури крајем XIX века* (Нови Сад: Галерија Матице српске, 2009).



Слика 3. Откривање споменика Љуби Ненадовићу у Бранковини, 1903. (*Нова искра*, бр. 2, год. 6, 1904, 43)
Figure 3 The unveiling of the monument to Ljuba Nenadović in Brankovina, 1903

оза Лукијана Мушицкој, слика Димитрија Аврамовића из 1840. године, којом је уметник исказао приврженост књижевнику, али и потрешеност услед његове смрти.¹³ Потом је уследила алегоријско-апотеозна композиција Новака Радонића, *Виле крунишу Бранка*, из 1857. године, на којој је сликар представио песника у средњовековном костиму окруженог вилама.¹⁴ Том сликом започет је читав низ представа Бранка Радичевића и виле, од којих је свака на неки начин била апотеоза песника. Још једна апотеозно-алегоријска композиција показала је да је ова форма била идеално решење за глорификацију националних културних хероја. У питању је *Ајоџеоза*

Бука Караџића, слика Павла Јовановића из 1897. године, настала у време преноса Вукових посмртних остатака из Беча у Београд.¹⁵ Овој групи композиција може се додати и графика *Ајоџеоза Љубе Ненадовића*. Занимљиво је то да су многи од представљених књижевника, осим свеопштим националним заносом, били ношени и идејом о формирању српског културног пантеона,¹⁶ који је, макар на слици, приказао управо Стеван Никшић Лала, највероватније аутор и графике из Музеја.¹⁷

Када се увиди значај који је Љуба Ненадовић имао за српску културу, јасно је због чега се и идејни творац композиције ове графике определио за апотеозу са оваквим садржајем. Иако су апотеозе биле уобичајени облик омажа песницима, ова композиција, поред универзалних мотива, садржи и оне који су у блиској вези са самим песником и наглашавају његов значај као националног културног радника.

ИКОНОГРАФСКА АНАЛИЗА ГРАФИКЕ

Према поменутом опису из књиге инвентара, на графици, насталој након смрти Љубомира Ненадовића, представљена је апотеоза овог песника, што је јасно уочљиво захваљујући иконографији и натписима на њој. Композиција је смештена у вертикално постављено правоугаоно поље и заузима готово целу површину графике.

У центру композиције је портрет Љубомира Ненадовића. Песник је приказан у оделу, у старијим годинама живота, по узо-

13 Ненад Симић, *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку* (докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 1955), 181.

14 Миодраг Јовановић, *Новак Радонић* (Ада:Симпосион Новак Радонић, 1979), 57.

15 Петар Петровић, *Паја Јовановић: сисџемски каџа-лој дела* (Београд: Народни музеј, 2012), 70.

16 Макуљевић, *Умејносџи и национална идеја*, 286–287.

17 Угљеша Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала (1853–1938)”, *ГМГБ XXVI* (1979): 174–175. У даљем тексту (Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала”).

ру на једну од његових фотографија. Око медаљона са портретом је венац цвећа, који једном руком придржавају два Амора, док у другој руци држе по један мањи лаворов венац, а један Амор и палмину границу – уобичајене симболе вечне славе за овакву представу апотеозе. При дну венца који окружује портрет налази се лента са натписом „Љубомир П. Ненадовић 14. сеп. 1826 - 21 јан. 1895.” На средини ленте је љубичица.

Изнад песника стоји фигура младе жене која израња из облака, како је наведено у опису приликом инвентарисања. Њена дуга расплетена, тамнија коса, бела дугачка хаљина, облаци, гусле са прекинутим жицама у једној и платно налик на барјак у другој руци указују на то да је пре реч о вили него о класичној музи, иако је у српској уметности XIX века вила често имала улогу музе.¹⁸ На вилу указује и стих исписан на отвореној књизи у доњем делу композиције. Вила је персонификација уметникове, односно песникове инспирације и на овој графици, и чини везу између портрета Љубе Ненадовића и портрета других књижевника у горњем десном углу композиције. Она је могла да буде и алузија на Ненадовићеву песму *Славенска вила* из 1847. године.

У горњем делу композиције представљено је сунце уоквирено венцем који држи Амор, док се око сунца, унутар његових зракова, налазе портрети књижевника Петра II Петровића Његоша, Бранка Радичевића, Војислава Илића и Ђуре Јакшића,

личности које су дале изузетан допринос српској култури у XIX веку, а такође су биле узор и пријатељи Љубе Ненадовића. Његош је приказан као личност о којој је Ненадовић писао у својим *Писмима из Италије*, док су Бранко, Ђура и Војислав били песникови вршњаци и браћа по перу. Њихови портрети урађени су по стандардним представама са тадашњих графика и фотографија.

Лево од Ненадовићевог портрета приказан је Пегаз, такође један од симбола поезије. Њега је овде узјахао амор, који у десној руци држи бакљу чији се зраци пробијају кроз облаке.

У доњој зони композиције, у левом углу, налази се још једна женска фигура, која овога пута представља класичну музу. Она је у античкој одори, са покупљеном косом, седи на облаку држећи у левој руци отворену књигу са исписаним именима свих представљених књижевника, коју придржава Амор, док у десној руци има перо. Испод ње су књиге са натписима: Његошев *Горски вијенац*, са ликом владике Данила на корицама, *Књиге Љубомира П. Ненадовића*, *Дела Ђуре Јакшића* (Књига I, *Песме лирске*) и *Песме* Бранка Радичевића, са његовим ликом на корицама.

У последњој групи фигура, у доњем десном углу композиције, налазе се девојчица и дечак одевени у народну ношњу. Они седе на пропланку загледани у отворену књигу са исписаним стиховима, коју придржава Амор, док са десне стране књиге, из облака извирује још један Амор са венцем. На лицима деце, као и у највећој мери на лицима ова два Амора, уочава се сетан израз. Стихови гласе: „Чујте све жеље живота мога,/ У овом часу када се

¹⁸ Ана Самарџић, *Моћив виле у српској уметности и визуелној култури XIX века* (мастер рад, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 2015), 53–56.

мре:/ Аманет Српству љубав и слога,/ Несретни раздор дуго га тре./ Сад збогом! - Вече осећам ево,/ Последњи мени избија час:/ Збогом, о Срби! – вама сам пев’о,/ Тужан ал’ искрен беше мој глас./ Свећа с’ воштана сломи на двоје,/ Ветар потресе ужасно све:/ А српске виле снужене стоје - / Српскога народа песник мре./ На тужно Српство и у сред зиме,/ Паде из неба страховит гром/ И преби лиру – ал’ оста име/ На вечни понос народу свом.” Ове стихове је Ненадовић посветио Јовану Стерији Поповићу након његове смрти,¹⁹ а аутор графике их је овде употребио као омаж још једном преминулом српском књижевнику и њиховом творцу.

Стих „А српске виле снужене стоје”, као директна илустрација, указује на то да је фигура изнад песника заиста вила, док се стихови „Паде из неба страховит гром/ И преби лиру – ал’ оста име” очигледно односе на гусле са прекинутим жицама. Уметник је одлучио да класичну представу музе са лиром (у овом случају са громом поломљеном лиром) замени српском вилом са гулама чије су жице метафорично страдале од грома и изгубиле могућност да производе песму, као што је и за песника завршен живот у физичком облику. Међутим, сви други представљени симболи који величају песника указују на бесмртност његовог дела.

Испод отворене књиге и пропланка, у даљини се виде црква и неколико других грађевина. Реч је о Бранковини, месту пе-

сниковог рођења, али и месту у коме је сахрањен. Лево од књиге приказан је дрвени стуб уз који расте винова лоза, који дели десну и леву страну доње зоне композиције и симболично раздваја овоземљски од небеског света.

На дну стуба налази се ћирилични потпис: Стева Никшић Лала, Ниш 1895. године, док су у крајњем доњем десном углу иницијали који би се могли протумачити као латинична слова AGrh (при чему су слова А и G преклопљена). У простору између дна читаве композиције и њеног једноставног оквира у виду линије, са леве стране налази се натпис: Израдио Стева Никшић Лала, Ниш 1895; на средини је натпис: Цена 2 дин, а са десне стране: Умножавање забрањено. Ови подаци не подударају се са подацима из књиге инвентара о аутору, односно о њиховом недостатку, те стога треба поставити питање ауторства ове графике.

ПИТАЊЕ АУТОРСТВА

Према већ наведеним подацима, графика је у Музеј града Београда доспела 1956. године. Исте године је у *Годишњаку Музеја града Београда* објављен годишњи извештај, према коме је за Уметничку збирку откупљено 15 слика, али се дела не наводе поименично.²⁰ У књизи инвентара такође се не наводи име аутора, а као време настанка назначено је: крај XIX века, иако на самој графици пише да ју је израдио Стева Никшић Лала у Нишу 1895. године.

Како се ради о графици, која подразумева најпре цртеж за графичку плочу, а потом и штампу графичких листова, односно отисака, оно што је могло да дове-

19 Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала”: 189, напомена 54: одломак из песме *Смрт српског ђесника* (посвећена спомену Ј. С. Поповића 1856), строфе: 3, 12, 13 и 14. Песма је објављена у *Сабраним делима Љубомира П. Ненадовића* (Београд: Парна радикална штампарија, 1893), свеска пета, 114–117.

20 „Извештај Музеја града Београда за 1956. годину”, *ГМБ III* (1956): 656.

де у забуну је реч „израдио”. Услед другог латиничног потписа, тачније иницијала у доњем десном углу композиције, може се поставити питање да ли је Стеван Никшић, чији се потпис налази на раду, заиста био аутор цртежа или је он био задужен само за његово штампање. Мали су изгледали за то да се његов потпис јавио на два места – на самој графици, а потом и испод ње, а да он није аутор ове графике. Међутим, латинични иницијали и чињеница да су кустоси приликом инвентарисања одлучили да графику оставе без познатог аутора свакако изазивају сумњу. Додатни проблем је тај што се *Апоџеоза Љубе Ненадовића* не помиње готово нигде у литератури. Једини за сада познати текст који говори о овој графици такође је објављен у *Годишњаку Музеја града Београда* и у њему се као аутор помиње управо Никшић.²¹ Аутор текста Угљеша Рајчевић категорисао је дела овог уметника и у групи радова који су познати само из писаних извора навео је и *Портрет Љубе Ненадовића*, из чијег се описа јасно види да је реч о *Апоџеози*.²² Рајчевић је овај опис пронашао у новинама *Мали журнал*, у броју за 10. јун 1895. године, и у свом раду га преноси: „Слика Љубе Ненадовића. Добили смо на приказ слику Љубе Ненадовића, коју је израдио Стеван Никшић - Лала у Нишу. Слика је на великом и фином картону, а израђена је ванредно лепо. У средини је чика Љуба, око њега анђели држе венац, а више њега у мањем формату лебде, српски песници Његош, Бранко, Јакшић и Војислав. При дну анђели држе једну књигу, на којој пишу ови стихови... (горе наведени стихови –

прим. аут.) ...Ми би желели да свака српска кућа купи ову слику, јер ће она бити прави украс како у палати тако и у чатрњи. Тим ћемо се у исто време одужити заслужном српском књижевнику и песнику пок. чика Љуби. Цена слици 2 дин. и према изради није скупа.”²³

Рајчевић даље наводи да аутор овог новинског чланка не обавештава о томе којег је формата репродукција, где је и у ком тиражу штампана.²⁴ Ова изјава о формату, као и она са почетка текста о овој графици – да она припада групи слика „за које из писаних извора сигурно знамо да су насликане, али до нас нису дошле”, говори о томе да Рајчевић у том тренутку није био упознат са чињеницом да се *Апоџеоза* већ 23 године налазила у Музеју, иако је писао рад за *Годишњак* Музеја. Вероватно је до овакве ситуације дошло због тога што од самог почетка у инвентару није био наведен аутор графике, па су могућности за ефикаснију претрагу биле ограничене, а како је Рајчевић, колико је данас познато, први истраживач који се подробније бавио опусом Стевана Никшића Лале, могуће је да му нису биле доступне све информације. Да ли се радило о предострожности тадашњих кустоса да графику олако не припишу Никшићу, због постојања латиничних иницијала који би могли да укажу на неког другог аутора, или о неком другом разлогу, остаје отворено питање. Ако је и постојала сумња о ауторству, датовање је свакако било прецизније.

Из свега наведеног следи да је аутор графике врло вероватно био Стеван Ни-

21 Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала”: 173.

22 Ibid.

23 Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала”: 173 (цитат из *Малог журнала*, бр. 157, 10. јун 1895).

24 Ibid.

кшић Лала, најпре због тога што се његов потпис јавља на два места, као и због тога што се ова графика помиње као рад овог уметника у аутентичном извору из времена у коме је настала (*Мали журнал*). У том случају, иницијали у доњем десном углу композиције били би ознака штампарије, највероватније неке у иностранству, судећи по латиници.

Оваква пракса није била необична. Напротив, сарадња између српских и иностраних уметника графичара током XIX века била је веома заступљена, првенствено у доба романтизма. Углавном су то били мајстори из Беча, са којима су српски уметници традиционално одржавали контакт још од XVIII века. Почетком XIX века, бечки утицај је био нешто слабији услед јачања пештанског; међутим, у другој половини XIX века, Беч поново преузима примат, али упоредно са њим, у српској средини се јавља неколицина берлинских, минхенских, чешких и других иностраних графичких уметника.²⁵

У првој половини XIX века, а та традиција наставиће се и касније, српски уметници одлазе на школовање у иностранство где, поред сликања и цртања, изучавају и графику.²⁶ Графика на самом крају XIX века стагнира – државна штампарија уводи ксилографију, репродуктивну фотографију и цинкографију, али уметничка фотографија остаје без значајних аутора и остварења, а истовремено долази до велике производње и широке распрострањености олеографских репродукција.²⁷

25 Вања Краут, *Историја српске графике од XV до XX века* (Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Народни музеј, 1985), 134.

26 Ibid., 148.

27 Ibid., 185–186.

У таквим околностима, 1895. године настала је и цинкографија *Ајоџеоза Љубе Ненадовића*. Попут других графика из овог периода, она је технички изведена веома успело, а иконографски представља репрезентативан пример алегоријске апотеозе једног песника, богате симболичним детаљима.

СТВАРАЛАШТВО

СТЕВАН НИКШИЋА ЛАЛЕ

Уметник Стеван Никшић Лала је својим радом обележио крај XIX и прве четири деценије XX века. Међутим, у литератури постоји свега неколико радова који расветљавају његов опус.

Стеван Никшић је рођен у Жабљу 1853. године, али је највећи део живота провео у Нишу, у коме је највише и стварао. Као и његови отац и деда, Стеван је био официр, што му је омогућавало да често мења место боравка. Основну школу је завршио у Тителу, а потом је образовање наставио у Кадетској школи у Ријеци, а затим и на Кадетском институту код Беча. Након тога се уписао на Војну академију и завршио је у року од четири године. Тада је почела његова војничка каријера, у чину лајтнанта. Због једног сукоба са колегама, у коме је дошло и до двобоја, прекршивши војну дисциплину, побегао је у Србију.²⁸

Своју педагошку каријеру као учитељ цртања започео је у гимназији у Чачку 1883. године. Следеће године премештен је у Ниш, где је остао наредних тридесет година, од којих је највећи број провео радећи у гимназији.²⁹ Учествовао је у културном животу Ниша. Био је један од оснивача стрељачке друштине, певачких друшта-

28 Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала”: 159–160.

29 Ibid., 160.

ва и позоришта „Синђелић”.³⁰ У Нишу се 1892. године оженио Јевтимијом Дремсуз, са којом је имао осморо деце. Након рата 1913. године, са породицом је напустио Ниш и преселио се у Београд.³¹ Од Првог светског рата до пензионисања 1924. године, Лала је радио у IV београдској гимназији, Трговачкој академији, Учитељској школи и Дунавској занатској школи. Поред наставничког посла, био је и управник и секретар школе, а радио је и као судски вештак у Београду.³² Преминуо је у Београду 1938. године.³³

Када је у питању његово стваралаштво, за Никшића се може рећи да је био аутодидакт; међутим, током читавог његовог школовања пратили су га предмети блиски цртању, те је он и усавршио техничко цртање, а касније је понекад покушавао да реши и компликованије ликовне проблеме.³⁴

У поменутом раду, Угљеша Рајчевић је Никшићев опус поделио на слике, цртеже, илустрације књига, карикатуре и примењену уметност (повеће, плакате, дипломе), али се може поделити и на две групе: оригиналне цртеже (којих, осим скица, које се у највећем броју чувају у Народном музеју у Нишу, има мало)³⁵ и штампана, односно репродукована дела. Никшић се највише бавио темама из националне историје, које је углавном сликао и цртао на форматима листова намењених за декорацију просто-

рија или разгледница. Рајчевић је у свом тексту из 1979. године приметио: „Оригинали ових слика, највероватније, да нису сачувани. У овом тренутку не знамо ни за једно оригинално платно, акварел или цртеж по којем је Никшић штампао, касније, своје листове и разгледнице. Изгледа ни самом аутору ови оригинали нису били изузетно важни, јер би, иначе, били сачувани у кругу породице. Аутор је највероватније сматрао да су много важнији листови и разгледнице (не знамо у ком су тиражу штампани) који ће украшавати јавне објекте и кружити међу ликовном публиком, а које, заправо, није још ни било у срединама у којима је Никшић живео и радио (Чачак, Ниш). Није искључено да је оригинале поклањао издавачима, управо када је добијао оно што је за њега било важније и што је могло да одигра улогу, коју је он одредио.”³⁶

Ово би делимично могло да објасни и *Апотеозу Љубе Ненадовића* као Никшићево дело, како због самог формата тако и због непостојања оригиналног цртежа, већ само графичког листа. Поред тога, како сазнаје Рајчевић, већина радова, оригинала из најранијег периода његовог стваралаштва уништена је за време рата, када је порушена и спаљена кућа у којој је живео са својом породицом.³⁷ Међутим, неколико година након овог Рајчевићевог текста појавила се једна графичка плоча за насловну страну књиге *Практична фототрафија* А. Ст. Јотића, рађена по Никшићевом цртежу.³⁸ Никшић је израдио и

30 Ibid., 161–162.

31 Ibid., 162–163.

32 Ibid., 166.

33 Ibid., 167.

34 Ibid., 168.

35 Наташа Дрча, „Дела Стевана Никшића Лале у Народном музеју у Нишу”, *Зборник - Народни музеј Ниш*, год. 2, бр. 2 (1986): 132. У даљем тексту (Дрча, „Дела Стевана Никшића Лале”).

36 Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала”: 170.

37 Ibid.

38 Угљеша Рајчевић, „Цртежи Стевана Никшића Лале”, *Зборник - Народни музеј Ниш*, год. 2, бр. 2 (1986): 118. У даљем тексту (Рајчевић, „Цртежи Стевана Никшића Лале”).



Слика 4. Насловна страна часописа
Фотографски архив, 1914.

Figure 4 Front page of the journal *Fotografski Arhiv*
[Photographic Archive], 1914

насловну страну за часопис *Фотографски архив* ³⁹ (сл. 4).

Један од Никшићевих најчешће репродукованих радова је литографија *Стеван Синђелић на Чејру*. Постоји и једна верзија ове композиције, нешто другачија, штампана у бечкој штампарији С. Angerer & Göschl.⁴⁰ Почетна слова имена ове штампарије асоцирају на иницијале AG, односно GA са *Ајошеозе Љубе Ненадовића*, али је њен лого који се данас може наћи

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Дрча, „Дела Стевана Никшића Лале“: 133.

потпуно другачији од наведених иницијала, а на самој репродукцији литографије *Стеван Синђелић на Чејру* не може се уочити да ли постоји лого или иницијали и какви.⁴¹ Никшићеве значајнији радови су портрет *Бранка Радичевића*, *Храм српских бесмртника (Српски џанџеон)*,⁴² диплома Певачке дружине „Бранко“,⁴³ *Овим ћеш победити* – званична слика поводом 1.600 година од проглашења Миланског едикта⁴⁴ (сл. 5). Знатно је боља ситуација са цртежима, који су сачувани у већем броју у односу на друга дела. То су цртежи са ликовима уметникових пријатеља и познаника, попут портрета Ђорђа Јовановића,⁴⁵ затим јунака из *Ивкове славе* и других Сремчевих дела,⁴⁶ деце,⁴⁷ илустрације књига.⁴⁸

Никшићеве вештине варијају током времена, али и у зависности од композиције, и са техничког и са стилског аспекта. Његови цртежи богати су детаљима, али су готово неспојиви са сликама и графичким листовима. Технички је најуспелији у композицијама рађеним за дипломе и повеће. *Ајошеоза Љубе Ненадовића* стилски и технички највише подсећа на ове радове. Кад је у питању стил, његови радови прожети су „романтичарским, често патетичним

⁴¹ За сада остаје отворено питање да ли лого или иницијали постоје на оригиналној литографији и како изгледају.

⁴² Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала“: 172–173.

⁴³ Дрча, „Дела Стевана Никшића Лале“: 136.

⁴⁴ Ова композиција се не помиње у литератури, већ само у интернет изворима: https://sr.wikipedia.org/wiki/Стеван_Никшић_Лала

⁴⁵ Рајчевић, „Цртежи Стевана Никшића Лале“: 117.

⁴⁶ Дрча, „Дела Стевана Никшића Лале“: 132; Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала“: 175; Рајчевић, „Цртежи Стевана Никшића Лале“: 117–118.

⁴⁷ Рајчевић, „Цртежи Стевана Никшића Лале“: 117–118.

⁴⁸ Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала“: 177.

набојем”⁴⁹ и „театралном статичношћу”;⁵⁰ али и поред тога пријатно изненађују његова свестраност и упорност да се опроба у различитим стиливима и техникама, и поред очигледне недоучености.⁵¹ На појединим радовима, углавном дипломама, уочавају се и сецесијске тенденције.

Услед изненађујућих разлика између појединих невештих цртежа и слика и изузетно успешних композиција, попут *Ајоџеозе*, треба обратити посебну пажњу на Никшићеве потписе на радовима, како би се отклонила или потврдила сумња о ауторству. Готово на свим (у литератури репродукованим) цртежима налази се исти потпис – ћирилична слова С и Н, једно преко другог, док надимак Лала стоји поред, са десне стране, понекад подвучен. Исти потпис налази се и на насловној страни *Фоџо-џрафској архива* и на званичној слици поводом прославе 1.600 година од Миланског едикта, с тим што се на првој композицији, поред потписа налазе и место и година настанка. Постоји и готово исти потпис, с тим што су иницијали СН један до другог, а не преклопљени. Због недовољно квалитетних репродукција у литератури, не може се утврдити о каквим се потписима ради на другим композицијама, али када је у питању *Ајоџеоза Љубе Ненадовића*, његов потпис је знатно другачији. Овде се уметник потписао ћиричним писмом, пуним именом и презименом, при чему је за почетно слово презимена Н употребио латиницу. Читав потпис је подвучен, као и надимак Лала. Испод потписа налазе се



Слика 5. *Овим ћеш победити* – званична слика поводом 1.600 година од проглашења Миланског едикта, 1913.

Figure 5 *In this sign you shall conquer* – official illustration on the occasion of the commemoration of the 1600th anniversary of the Edict of Milan

натписи *Ниш* и 1895. година. Неретко се дешавало да су уметници имали две или више варијанти потписа, али се овакав потпис међу његовим публикованим радовима не понавља. Он је свакако, због пуног имена, очигледнији и репрезентативнији у односу на можда недовољно познате иницијале и надимак, те је уметник управо због веома успешне композиције овим потписом вероватно желео да отклони простор за сумњу.

49 Дрча, „Дела Стевана Никшића Лале”: 135, 138.

50 Рајчевић, „Стеван Никшић – Лала”: 171.

51 Дрча, „Дела Стевана Никшића Лале”: 138.

БИБЛИОГРАФИЈА

Дрча, Наташа

„Дела Стевана Никшића Лале у Народном музеју у Нишу”. *Зборник – Народни музеј Ниш*, год. 2, бр. 2 (1986): 131–142.

„Извештај Музеја града Београда за 1956. годину”. *ГМГБ III* (1956): 653–660.

Јовановић, Миодраг

Новак Радонић. Ада: Симпозион Новак Радонић, 1979.

Краут, Вања

Историја српске графике од XV до XX века. Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Народни музеј, 1985.

„Љубомир П. Ненадовић: српски пјесник, књижевник и академик”. *Босанска вила* бр. 3, год. 10, 15. фебруар 1895, 33–34.

<http://digital.nub.rs/pdf/bosvila/1895/03.pdf> (приступљено 31.10.2016)

„Љубомир П. Ненадовић – члан Академије Наука, српски песник и књижевник”. *Српске новине*, бр. 18, 24. јануар 1895, 77.

http://www.digitalna.nb.rs/sf/NBS/novine/srpske_novine (приступљено 31.10.2016)

М. С. С.

„Уз наше слике”. *Нова искра* бр. 2, 1904, 57–58.

<http://ubsm.bg.ac.rs/latinica/dokument/1122/nova-iskra-ilustrovani-list-1904>
(приступљено 31.10.2016)

Макуљевић, Ненад

Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Милићевић, Милан Ђуро

Поменик знаменитих људи у српској народа новијега доба. Београд: Српска краљевска штампарија 1888. <https://archive.org/details/pomenikznamenit00mili> (приступљено 18.4.2017)

Мишић, Снежана

Култи Бранка Радичевића у српској визуелној култури крајем XIX века. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2009.

Петровић, Петар

Паја Јовановић: системски каталоги дела. Београд: Народни музеј, 2012.

Рајчевић, Угљеша

„Стеван Никшић – Лала (1853-1938)”. *ГМГБ XXVI* (1979): 159–191.

Рајчевић, Угљеша

„Цртежи Стевана Никшића Лале”. *Зборник - Народни музеј Ниш*, год. 2, бр. 2 (1986): 117–130.

Самарџић, Ана

Мотив виле у српској уметности и визуелној култури XIX века. Мастер рад. Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 2015.

Симић, Ненад

Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку. Докторска дисертација. Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 1955.

„Уз наше слике”. *Нова искра*, бр. 2, 1904, 57–58

ИЗВОРИ

Босанска вила, бр. 3, год. 10, 15, фебруар 1895, 33–34.

Књига инвентара Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године, инв. бр. У_725.

Књига уласка Музеја града Београда, Збирка за ликовну и музичку уметност до 1950, редни број 271.

„Овим ћеш победити - 1600 година од доношења едикта 1913” Стевана Никшића Лале.
https://sr.wikipedia.org/wiki/Стеван_Никшић_Лала (приступљено 31.10.2016)

Српске новине, бр. 18, 24. јануар 1895.

Фотографски архив Стевана Никшића Лале

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/sr/3/34/Fotografski-arhiv.jpg> (приступљено 31.10.2016)

Оригиналан научни рад

Предат: 1. 11. 2016.

Прихваћен: 25. 4. 2017.

**THE CULT OF THE POET IN NINETEENTH-CENTURY SERBIAN ART:
THE APOTHEOSIS OF LJUBA NENADOVIĆ IN THE PRINT
FROM THE COLLECTION OF THE BELGRADE CITY MUSEUM**

SUMMARY

The print kept in the collection of the Belgrade City Museum is a representative example of the poet's apotheosis in nineteenth-century Serbian art and visual culture. Owing to the possibility of multiplying and greater availability to the public, the print was suitable for visual representation of national cultural ideas and personalities. The poet in general was particularly appreciated figure and common theme of such prints, hence his portrait could have adorned many homes and his character could have served as a role model. The symbolism, meaning, and even decorative elements of this picture were highlighted by the fact that it was created within the system of allegory, hence such compositions with the poet usually represented glorification. In precisely this way, the print *The Apotheosis of Ljuba Nenadović* confirms the strong cult of the poet in Serbian culture of the nineteenth century.

Although there is no mention of the author's name in the museum's documentation, the chances are that it was Stevan Nikšić Lala. This is supported by the fact that the print was signed, that it likewise bears resemblance, both technically and stylistically, to his works in the field of applied art, that it was referred to in the press as his work by the contemporaries and due to the fact that Nikšić, despite officially not having art training, visited various art centres where he could have had the chance to perfect the technique and learn various artistic tendencies.

On the other hand, as a counterweight to these arguments, the truth remains that for some unknown reason Nikšić did not appear as the author of the print in the museum's inventory records, that his signature on the print is for the time being an isolated case, that there are the initials of other potential the author or printing office, including the fact that the print itself is the direct opposite to some of Nikšić's works, mainly drawings.

Regardless of who seems to be author of the print, it enhances the quality of the group of compositions that were suitable for honouring the prominent figures of nineteenth-century Serbian culture. Its significance would certainly be even greater if the authorship of Stevan Nikšić Lala is supported by additional evidence in the future. Thus, a completely new light would be shed on his opus, as this is potentially one of his most successful compositions.

Слободан П. Селинић

Институт за новију историју Србије
Трг Николе Пашића 11/IV

Slobodan P. Selinić

Institute for Recent History of Serbia
11/IV Nikola Pašić Square

ЈОСИП БРОЗ У ЖЕЛЕЗНИКУ 1962. И 1973. ГОДИНЕ*

АПСТРАКТ: У раду су описани ток посете, унутрашњи (југословенски) и међународни контексти и најважније поруке које је Јосип Броз послао током посета фабрици „Иво Лола Рибар“ у Железнику 1962. и 1973. године. Говорио је о међународној позицији Југославије, пре свега о односима са СССР-ом, кризи југословенског друштва и привреде, систему самоуправљања и положају радника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Јосип Броз, Железник, фабрика „Иво Лола Рибар“, Београд, радници*

JOSIP BROZ IN ŽELEZNIK IN 1962 AND 1973

ABSTRACT: The paper provides a description of the course of visit, domestic (Yugoslav) and international contexts and most important messages that Josip Broz delivered during his visit to the Ivo Lola Ribar factory in Železnik in 1962 and 1973. He spoke about the international position of Yugoslavia, primarily about the relations with the USSR, the crisis of the Yugoslav society and economy, the system of self-management and the status of workers.

KEYWORDS: *Josip Broz, Železnik, Ivo Lola Ribar factory, Belgrade, workers*

Циљ аутора овог рада је да опише две посете председника Југославије Јосипа Броза Железнику и фабрици „Иво Лола Рибар“, 1962. и 1973. године. Тито је често путовао по земљи. Његове званичне посете републикама, покрајинама, градовима, регионима, фабрикама, сајмовима, позориштима... су често коришћене за слање важних политичких порука или су се де-

шавале у време значајних догађаја у земљи или свету. Тако је било и током ове две посете Железнику.

Фабрика тешких алатних машина „Иво Лола Рибар“ у Железнику је изграђена током Првог петогодишњег плана, као један од најзначајнијих индустријских објеката. Градиле су је омладинске радне бригаде. На градилишту фабрике је од априла до краја

* Чланак је део пројекта број 47027 Срби и Србија у југословенском и међународном контексту: унутрашњи развој и положај у европској/свејској заједници, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

1947. године било ангажовано око 15.500 омладинаца, уз 2.248 радника, техничара и инжењера. У рад ју је 1. јануара 1948. пустио Јосип Броз.¹

Значај фабрике се може видети из података које је 1962. изнео њен генерални директор, инж. Слободан Војиновић. До тада је било произведено више од 150.000 тона машина, уређаја и постројења, произведена је опрема за индустрију каблова, железаре, грађевинарство, у земљи је подигнуто или се завршавало 14 фабрика иверастих плоча, 15 комплетних постројења за аутоматизовану производњу машинске опеке, завршена је монтажа фабрике лепенки у Судану итд.² Према подацима са почетка седамдесетих, фабрика је за првих десет година рада произвела 750 алатних машина, 534 машине за индустрију грађевинског материјала, 124 машине за фабрике каблова у Светозареву и Новом Саду, 30.000 тона опреме за железаре у Нишкићу, Зеници, Јесеницама и Смедереву.³

Прва од ове две посете била је 29. децембра 1962. Тито је дошао да присуствује прослави 15 година рада фабрике. Међу бројним званицама, били су присутни и председник Централног већа ССЈ Светозар Вукмановић, чланови СИВ-а Милош Минић и Данило Кекић, председник ИВ Србије Слободан Пенезић, председник Народног одбора Београда Милијан Неоричић, председник Градског одбора

ССРН Београда Бранко Пешић и други. Тито је обишао постројења и одржао два говора, један радницима фабрике, а други је био одговор на здравицу на ручку у ресторану „Михајловац“. У овим обраћањима су доминирале три теме. Прво, истичући велики значај и одговорност радничке класе, изнео је погледе на развитак самоуправљања, економско стање и међунационалне односе у држави. Друго, био је пун позитивних утисака из посете СССР-у. Треће, коментарисао је изградњу Београда као главног града, посебно политику станоградње.⁴

На унутрашњем плану, криза у коју су запали југословенска привреда, партија и друштво већ је била евидентна када је Тито посетио Железник. Та криза је била видљива и из мартовске седнице ИК ЦК СКЈ и из Титовог мајског говора у Сплиту 1962. Тада је Тито говорио о спољнотрговинском дебалансу који је угрожавао углед земље. Констатован је низак стандард великог броја радника. Осуђени су политика претераних инвестиција, нерентабилна улагања, неконтролисан увоз, корупција и злоупотребе у привреди. Лични доходи су расли брже од продуктивности, привреду је оптерећивала нерентабилност, капацитети су били половично искоришћени, технологија застарела, производња скупа, незапосленост је расла.⁵

1 АЈ, фонд 114, ССОР, фасцикла 91, Омладинске радне акције...; Слободан Селинић, „Омладина гради Југославију (Савезне омладинске радне акције у Југославији 1946–1963)“, *Архив* 1–2 (2005): 87–101.

2 АЈ, фонд 837, КПР, II-1/88, Посета Железнику, Београд, 29. XII 1962.

3 АЈ, 837, КПР, II-1/226, Припремни материјал.

4 АЈ, 837, КПР, II-1/88, Посета Железнику, Београд, 29. XII 1962.

5 Љубодраг Димић, *Историја српске државности* (Нови Сад: Српска академија наука и уметности, огранак у Новом Саду), „Беседа“, издавачка установа православне епархије Бачке и Друштво историчара јужнобачког и сремског округа, 2011), 368, 401, 402, 404, 406. У даљем тексту (Димић, *Историја српске државности*); Slobodan Selinić, „Pogledi Josipa Broza na neke probleme jugoslovenskog društva šezdesetih

У таквој ситуацији, део Титовог обраћања у Железнику 1962. који је био посвећен унутрашњој политици био је мешавина тачног евидентирања неких проблема и демагошких обраћања најугроженијем слоју – радницима. Радници су били једна од категорија становника које Тито није критиковао. Када је говорио о њима, мислио је на индустријске, фабричке раднике и од њих је очекивао да буду „цемент“ југословенског социјализма, да њихово самоуправљање буде јаче од национализма и партикуларизама који су угрожавали државу. Тон пун уважавања, који је увек био карактеристичан за Титова обраћања радницима, дошао је у Железнику до пуног изражаја. Све заслуге за развитак ове фабрике приписивао је омладини, која ју је изградила, и радницима, који су у њој радили. За себе и сараднике је задржао само заслугу за избор локације. Речима да је радницима ове фабрике дошао као њихов посланик, да види да ли су они задовољни његовим радом и уобичајеним извињењем што то није урадио раније, завршен је део говора у коме су радници добили ласкава признања свог председника. У наставку су на њихов рачун такође долазиле лепе речи, али и велике обавезе, па и одговорност за судбину целе земље и њеног друштвеног уређења. Од радника је тражио помоћ у решавању економских проблема, који су се одражавали на њихов стандард. Признавао је да је до тада било „грешака“, али

их и уверавао да су се комунисти „тргли“ и да су усмерили све снаге да исправе раније грешке. Тиме се са ласкања радника прешло на пуку демагогију. Од радника је очекивао „будност према свим недостацима, критички однос према грешкама и исправљање свега онога што смета и што наноси штету колективима и заједници“. Шта се крило иза ове уопштене и празне фразе? То је за Тита значило да би требало створити такве односе у друштву који ће омогућити изградњу социјализма, а у будућности и комунизма. Ипак, није видео могућност да се привредни проблеми који су у Југославији почетком шездесетих година били евидентни, превазиђу брзо, па радницима у Железнику није обећавао да ће осетити побољшање за мање од две или три године. Ништа мање времена није предвиђао ни за поправљање система унутрашње расподеле средстава и награђивања. Зато је излаз видео у томе да се предузећа модернизују, да се квалитет производа побољша, а продуктивност повећа, како би могла да конкуришу на страном тржишту. Тито је у Железнику хвалио систем самоуправљања, правдао одлуку да он буде уведен и одавао признање радницима што су у том процесу оправдали очекивања државе, али и признавао многе слабости тог система. У Железнику је ублажио критику коју је у говору у Сплиту маја 1962. изнео на рачун руководиоца. Оптужбе против руководиоца у привреди за корупцију и криминал, изнете пред народом у Далмацији, Тито је ублажавао већ током неколико наредних седмица, а у Железнику се правдао да се критика није односила на све, већ да се радило само о појединачним, али веома драстичним слу-

godina 20. века“, у: *Tito – viđenja i tumačenja*, ur. Olga Manojlović Pintar (Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 2011), 329–346. У даљем тексту (Selinić, „Pogledi Josipa Broza“); АЈ, фонд 507, СКЈ, ИК, III/88, седница ИК ЦК СКЈ 14–16. 3. 1962; АЈ, фонд 507, СКЈ, II/22, IV пленум, 22. и 23. 7. 1962; АЈ, 837, КПР, II-1/81, Посета Сплиту и Омишу, 6. V 1962.

чајевима.⁶ Критиковао је то што се после ње прелазило у другу крајност и тежило уравниловки. Истицао је значај стручњака у фабрикама за унапређење производње, али је од њих тражио и правилан однос према радничкој класи, „јер међу грађитељима социјализма морају да постоје социјалистички односи“. Осим улоге грађитеља, радницима је дао и морално-политичку улогу. Инсистирао је на кооперацији и интеграцији, на томе да мања предузећа постану „подручне јединице“ великих тако што ће се оријентисати на специјализацију својих производа. Југословенски председник је инсистирао на економском јединству земље, на спровођењу унутрашње интеграције југословенског тржишта, на сарадњи предузећа из различитих република, да кретање капитала не остане у границама једне републике. Овакав став је морао да брани тврдњом да се тиме неће крњити права појединих националности. И у том погледу је полагао много наде у радничку класу јер је био уверен да је она на целокупној територији државе била јединствена. Самим тим је радницима дао велику улогу и у јачању братства и јединства и сузбијању „шовинистичких тенденција“, полазећи од уверења да су интереси радника свих народа били исти.⁷

И спољнополитички моменат је био веома јак у време посете Железнику 1962. Тито је био под снажним утиском побољшања односа са СССР-ом, и та чињеница је добила видљив израз у ставовима које је тада изрекао. После неколико година захлађења

у односима Југославије и СССР-а, током 1961. и 1962. године дошло је до њиховог значајног побољшања, посебно после посете министра спољних послова Југославије Коче Поповића Москви, јула 1961, и узвратне посете министра спољних послова СССР-а Андреја Громика Београду у априлу 1962.⁸ Нова етапа у југословенско-совјетским односима је дефинисана посетом Леонида Брежњева Југославији и сусретом са Јосипом Брозом Титом крајем септембра и почетком октобра 1962. Постигнута је сагласност да се они морају продубљивати на реалној основи, постепено и без илузија. Почетком децембра 1962, током посете Јосипа Броза Москви, југословенски државни врх је стекао утисак да се Совјетски Савез после Стаљинове смрти, свестан своје одговорности и снаге, определио за трајни мир, решавање међународних спорова мирним путем, елиминисање рата из међународних односа и мирну изградњу комунистичког друштва. За југословенски државни врх било је охрабрујуће сазнање да се совјетско руководство супротставља догматизму.⁹

Бољи дани у односима са СССР-ом могли су се јасно наслутити и из Титовог говора у Железнику. Из овог обраћања су избијали позитивни утисци о боравку у СССР-у. Истицао је велике резултате совјетских трудбеника и њихова „грандиозна дјела“, као и њихову дубоку веру да ће „циновским кораком ићи напријед“. Обећао је да ће Југославија односе са СССР-ом

6 Selinić, „Pogledi Josipa Broza“, 329–346.

7 AJ, 837, КПР, II-1/88, Посета Железнику, Београд, 29. XII 1962, Говор председника Тита на збору у фабрици „Иво Лола Рибар“ у Железнику.

8 Ђоко Трипковић, „Побољшање југословенско-совјетских односа 1961–1962“, *Токови историје* 3–4 (2008): 76–98.

9 Ljubodrag Dimić, „Yugoslavia and Security in Europe during the 1960s (Views, Attitudes, Initiatives)“, *Токови историје* 3 (2016): 9–42.

развијати на „реалистичкој основи, без неких претјераних очекивања“, али и да ће тежити да са СССР-ом и социјалистичким земљама има пријатељске везе и да са њима што више сарађује.¹⁰ На збору у фабрици је овако представио односе са СССР-ом: „Хрушчов и ја смо имали и разговоре у четири ока. Тамо смо и могли један другоме казати све оно што нам лежи на срцу, све оно што би требало учинити да би наши односи били правилни. Сада се неки питају о чему смо се то ми договарали и кажу да ће то сутра изаћи на видјело. У нашим разговорима, који су били прожети разумијевањем ми се нисмо договорили ни о чему другом осим да избјегавамо све оно што нас раздваја, да више не дозволимо свађе какве су биле, да постепено спречавамо разне испаде којих ће вјероватно још бити и код нас и код њих и најзад да избјегавамо ствари које се неће свидјети ни једној ни другој страни. Заједно смо се договорили да те ствари које се не свиђају ни једнима ни другима не драматизујемо, већ да реалистички прилазимо њиховом уклањању. Ја знам да не могу затворити уста сваком оном човјеку у Југославији који није пријатељ социјализма и спријечити га да нешто не избрбља. Али имам право, и ја и сви ви, да онемогућимо оне који то стално чине.“¹¹

Полазећи од става да „кад дижемо један град, треба да мислимо на то да њиме обиљежимо и наша схватања о животу и човјеку..., јер генерације које ће доћи гледаће наше градове и питаће се какве

смо ми појмове имали“, Тито је на ручку у „Михајловцу“ делио лекције, пре свега градском руководству и урбанистима, о изградњи града, посебно о стамбеној политици. Критиковао је то што стамбена изградња изгледа „сасвим модернистичка, а у ствари је сасвим назадњачка“, иако би требало да буде „модерна и функционално добра“, јер не би требало гледати само на спољне облике већ и на унутрашњу функционалност и потребе људи. Тражио је да се приликом изградње града за узор не узимају ни стари Београд, јер је „у ствари прије био село“, али ни Париз и други градови ван земље, већ да се ствара нешто ново. По њему, Београд би био „у сваком погледу модеран, лијеп, здрав и функционално добар“ ако би његови градитељи поступали „смелије и савременије“. И по овом питању је наставио са похвалама на рачун совјетске праксе, величао је стамбену изградњу у Москви, чије је станове оценио као функционалне и комфорне, док је у својој земљи често слушао критике да су собе у становима мале, да су прави „собиччи и да се у њих не могу ставити двије столице“.¹² Обратио се градским челницима: „Пошто се овдје налазе руководиоци из Београда и околине, ја им стављам на срце да о томе воде рачуна. Не бих желио да мени пребацују будуће генерације. Можда ћу се ја морати и оградити од вас, ако сувише будете слушали урбанисте са застарјелим схватањима. Ја сам за савремени начин изградње, и кућа и станова. Разумије се да се треба протегнути онолико колико је губер дуг, нарочито кад је зима. Али, може се и јевтиније и боље гра-

10 АЈ, 837, КПР, II-1/88, Посета Железнику, Београд, 29. XII 1962, Говор председника Тита на збору у фабрици „Иво Лола Рибар“ у Железнику.

11 АЈ, 837, КПР, II-1/88, Посета Железнику, Београд, 29. XII 1962, Говор председника Тита на збору у фабрици „Иво Лола Рибар“ у Железнику.

12 АЈ, 837, КПР, II-1/88, Посета Железнику, Београд, 29. XII 1962, Одговор председника Тита на здравицу.

дити... Ја замјерам руководиоцима града што су дозволили да већ буду изграђене двије фабрике близу аутопута, иако сам ја био против тога. Немојте то више чинити. На тим мјестима градите стамбене куће, лијепе зграде за одмор и за неке институције, али никако фабрике. То ја замјерам вама Београђанима“.¹³

На истом месту Тито се обрео и 29. марта 1973. Ништа од онога што је обећавао деценију раније није испуњено. Југославија је десет година касније била другачија држава, стари проблеми су остали исти, а настали су нови. Државно уређење је устројавано по узору на конфедеративно. Мада привидно и тренутно поражена на седници ИК ЦК СКЈ марта 1962, Кардељева „подалпска концепција друштва – малих заједница“, заснована на подршци републичком етатизму и конфедерализму, остала је присутна, а десетак година касније је коначно тријумфовала. Уставом из 1963. нови концепт државе је оснажен правом народа на самоопредељење и отцепљење. На Осмом партијском конгресу 1964. утрт је пут ка новој политичкој оријентацији, утемељеној на претварању југословенске федерације у конфедерацију у име самоуправног социјализма. Са функција и из политичког живота је на Брионском пленуму ЦК СКЈ 1. јула 1966. уклоњен Александар Ранковић, потпредседник Републике. Тиме су заговорници претварања Југославије у конфедерацију, на челу са Едвардом Кардељом и Владимиром Бакарићем, однели превагу. Реформа проглашена 1965. није реформисала ни привреду ни друштво. На-

ционализам и погоршани међунационални односи били су далеко већи проблем него 1962. У међувремену је на Косову и Метохији дошло до јачања албанског национализма и сепаратизма. У Хрватској је неспутани национализам, јасно најављен декларацијом о језику 1967, ескалирао 1971. Јединство државе и партије се нашло на испиту и ударом словеначког руководства на савезну владу у лето 1969. („цестна афера“). Уставним променама Србија је све више довођена у неравноправан положај у федерацији. Савезна власт је слабила, а држава је постајала прости збир шест република и две покрајине, са врло мало заједничких функција и још мање заједничких интереса. Криза југословенског друштва, државе, економије и партије била је још дубља, јаз међу републикама и између њихових врхова и СИВ-а постао је драматично већи.¹⁴

У југословенском врху, свест о проблемима у земљи је на седници Извршног бироа СКЈ 26/27. септембра 1972. преточена у „Писмо“ које су потписали Тито, као

13 АЈ, 837, КПР, II-1/88, Посета Железнику, Београд, 29. XII 1962, Одговор председника Тита на здравицу.

14 Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988* (Beograd: Nolit, 1988), III/382–389; Димић, *Историја српске државности*, 385–392; Mile Bjelajac, „Proizvođenje novih nacija, novih manjina i teritorijalna pitanja. (Koncept konkurentne države na tlu Srbije)“, u *The Shared History. Nations, States and Diasporas of the Former Yugoslavia (Nacije, države i dijaspora na prostoru bivše Jugoslavije)*, ur. Darko Gavrilović (Sremska Kamenica: Institute for Historical Justice and Reconciliation, Fakultet za evropske pravno-političke studije, 2010), 121–142; Милан Пиљак, „Брионски пленум 1966. године. Покушај историографског тумачења догађаја“, *Токови историје* 1 (2010): 73–95; Добрица Ћосић, *Лична историја једној доба. Време искушења 1951–1968* (Београд: Службени гласник, 2009), 231–256; 261–272; Radina Vučetić, *Monopol na istinu. Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka* (Beograd: Clio, 2016), 121, 122. У даљем тексту (Vučetić, *Monopol na istinu*).

председник СКЈ, и Стане Доланц, као секретар Извршног бироа Председништва СКЈ. Био је то још један у низу политичких компромиса у коме су тачно, али уопштено и у фразама, набацани проблеми. „Писмо“ је остављало простор за слободно тумачење уопштено описаних непријатеља друштва и широку акцију против њих, а Радина Вучетић га карактерише као „позив на догматизацију свих сфера живота“.¹⁵ У доста дугачком „Писму“, упућеном свим комунистима Југославије, тражено је да све организације СКЈ „реафирмишу“ курс Девог конгреса и да се одлучије боре за политику „равноправности, братства и јединства наших народа и народности“. Указивано је на недоследности и колебања у спровођењу закључака који су се односили на економску стабилизацију и превазилажење социјалних разлика које се нису заснивале на раду и јачању улоге радничке класе. Критика да су многи закључци партијских форума били уопштени и недовољно јасни, а потом различито тумачени, била је слика самог партијског врха. Тражено је доследно спровођење демократског централизма, затим крај праксе да се демократизам тумачи као могућност за „дискусије без завршнице“ и да се претвори у бирократски централизам и наметање ставова без расправе. Исказано је супротстављање дезинтеграцији СКЈ и његовој трансформацији у „лабилну коалицију републичких и покрајинских организација и раздвајање радничке класе по националној и републичкој припадности“. Велики део „Писма“ био је посвећен стању у привреди и угроженом стандарду радника. Говорено је о томе да су радни колективи у знатној

мери развлашћени монополом појединих група. Упозоравано је да „неликвидност још притискује свом тежином“, да расте број радних организација са губицима, да је доста непокривених инвестиција, а излаз из тешкоћа тражен је у порасту цена. У овом обраћању су место нашли стари позиви и никад реализоване фразе о потреби развијања предузимљивости и стваралаштва, повећања продуктивности, супротстављања притиску „потрошачке психологије“, јавашлуку, расипништву и паразитизму. Исказивана је забринутост због социјалних разлика и раслојавања друштва на богате и сиромашне. Осуђен је пасивни однос према корупцији, крађама, миту и констатовано је да судски и полицијски органи нису били „на висини задатка“. „Писмом“ је поручено да је суштина тадашње етапе револуције била у томе хоће ли радничка класа загосподарити целином друштвене репродукције и осигурати одлучујућу улогу у политичком и друштвеном одлучивању или ће ојачати снаге супротне интересима радничке класе и социјализма и самоуправљања.¹⁶

Од објављивања „Писма“ до Титовог доласка у Железник, у Србији се променило много тога. На првом месту, политички је ликвидирано руководство Републике, на челу са Марком Никезићем, а потом су појачани притисци и репресија у свим сферама јавног живота.¹⁷ Пола године после објављивања „Писма“, а дан уочи доласка Тита у Железник, Извршни биро Председ-

¹⁵ Vučetić, *Monopol na istinu*, 110.

¹⁶ АЈ, 507, СКЈ, Извршни биро ПСКЈ, IV/106, 26. седница Извршног бироа ПСКЈ одржана 26. и 27. септембра 1972. године; Dušan Bilandžić, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Glavni procesi* (Zagreb: Školska knjiga, 1979).

¹⁷ Vučetić, *Monopol na istinu*, 109–114.

ништва СКЈ је 28. марта 1973. расправљао о спровођењу задатака из „Писма“ који су се односили на привредни криминал и кршење закона у пословању са иностранством. Извитоперени југословенски привредни и друштвени систем је врвео од случајева присвајања друштвене имовине из црних фондова и фалсификата, закључивања штетних уговора уз провизију (корупција), кријумчарења, а у спољнотрговинском промету били су бројни примери лажног декларисања робе, изигравања девизног режима, фиктивног извоза или увоза робе, илегалног задуживања у иностранству итд. Филијале југословенских предузећа у иностранству биле су легло корупције, незаконитости и коришћења положаја за личне материјалне потребе. Ту појаву је Јосип Броз оштро критиковао још у говору у Сплиту 1962, али се није одмакло даље од његових јавних замерки. Партијски врх је оценио да су те филијале служиле за изигравање прописа и неконтролисано располагање друштвеном имовином јер су најчешће биле „фактичко власништво појединаца или група одговорних лица тих предузећа“. Њихови руководиоци су износили девизна средства из земље незаконитим путем и приватизовали их. На састанку Извршног бироа Председништва СКЈ је изнето да су 1972. радне организације извршиле 5.300 царинских прекршаја, да су за сваки четврти узорак робе која је узета ради хемијско-технолошког испитивања дале нетачне податке, да је у другој половини 1972. готово четвртина контролисаних предузећа кршила прописе о ценама, да су 1972. полицијски органи водили поступак у 15.000 случајева привредног криминала, те да је за кривич-

на дела привредног криминала у југословенској привреди 1971. оптужено 12.452, а 1972. 14.579 људи. Закључено је да је нужно до краја рашчистити све случајеве криминалних дела, пљачке друштвене имовине и кршења законитости, при чему би органи гоњења требало да одиграју „прворазредну улогу“. Критиковано је и то што су се банке, мимо кредитне способности, прекомерно задуживале у иностранству. Страним правним и физичким лицима су давале девизне кредите без довољно гаранције за уредну наплату. Продавале су девизе из кредитног фонда и других извора радним организацијама по већем курсу од прописаног. Власт је посебно забрињавало то што су улагања југословенског друштвеног капитала на Западу била много већа од улагања страног капитала у Југославију.¹⁸

То је била атмосфера у којој је Тито 1973. по трећи пут дошао у фабрику у Железнику. Фабрика је после његове друге посете пролазила кроз веома буран период. Иза ње су остали велики изазови привредне реформе. Непосредно после реформе 1965, фабрика је ушла у економске проблеме и пословала са губицима. Према званичним подацима, економски положај се побољшавао тек од 1968.¹⁹ У 1971. фабрика је имала око 2.500 радника. Производе је продавала у СР Немачкој, Француској, САД-у, СССР-у, Пољској, Индији, Индонезији, Румунији, Бугарској, ДР Немачкој, Мађарској и Чехословачкој. Према подацима из 1973. имала је три основна погона – ливницу, погон алатних машина и погон

18 AJ, 507, СКЈ, IV/206, 46. (проширена) седница Извршног бироа ПСКЈ, одржана 28. марта 1973, Прилози 1, 2, 8.

19 AJ, 837, КПР, II-1/226, Припремни материјал.

индустријске опреме. Основни производи су били одливци од сивог и челичног лива, специјалне агрегатне машине, хоризонталне бушилице, ексцентер пресе, опрема за металургију и индустрију грађевинског материјала, индустријске дизалице и редуктори. У марту те године запошљавала је 2.656 радника. Производња специјалних алатних машина за моторну индустрију за тржишта СССР-а и Западне Европе је ушла у мултилатерални споразум СЕВ-а према коме би „Ивола Лола Рибар“ и „Првوماјска“ испоручивали машине у вредности од 12 милиона долара годишње. Сваки шести члан колектива, њих 411, имао је партијску књижицу. У фабрици је, осим радничког савета и управног одбора и њихових комисија, постојало и осам савета организација удруженог рада и исто толико извршних одбора, са скоро 600 запослених. У фабричком ресторану су запослени имали дневни топли оброк по цени од 2,50 динара (просечна плата у 1972. је била 1.746 динара). У 1972. су на бањско и климатско лечење упућена 143 радника због отежаних услова рада. Основна брига сваког шестог запосленог је и даље било стицање крова над главом – око 400 запослених није имало решено стамбено питање. За тадашња схватања је било сасвим неприхватљиво то што њих 180 није решило стамбено питање ни после осам година рада у фабрици. При фабрици је постојао самачки хотел, у коме је било смештено 150 радника. Фабрика је имала и своје аутобусе за превоз радника. Разним видовима образовања, које је углавном финансирала фабрика, годишње је било обухваћено око 400 радника, а преко Школског центра, чији је фабрика била

оснивач, школована су претежно деца запослених и као приправници запошљавана у фабричким радионицама.²⁰

Са фабриком је растао и Железник. Од 3.000 становника после рата, који су се махом бавили пољопривредом, насеље је нарасло скоро десет пута. Имало је две основне школе, Машински школски центар, школу за образовање одраслих, Музичку школу и вртић. Ове установе је похађало око 3.000 деце и омладинаца. Растао је Железник, али су расли и изазови, потребе, захтеви и проблеми. Грађани су се жалили да је у насељу са више десетина хиљада становника постојала само једна самопослуга, да је Железник постао једно од запуштенијих приградских насеља, чији су становници стрепели од заразних болести „јер смеће, амбалажа и угинуле животиње могу се видети у самом насељу и свуда унаоколо, а нарочито у потоку који једним делом протиче крај саме фабрике, у чијој се близини налази једно од нехигијенских насеља“. За најнечистији део је сматрано насеље Зидане бараке. Указивано је и на опасност од паса луталица, посебно увече.²¹

Тито се после обиласка фабричке хале састао са руководством и групом од 70 радника. Слика која је о фабрици сервирана Титу углавном је била идилична. Заснивала се на подацима о економским успесима после тешких година привредне реформе. О раду фабрике су говорили генерални директор Слободан Лилић и председник радничког савета Живорад Милосављевић. Титове речи на почетку разговора су се уклапале у идиличну слику. Похвалио је

20 АЈ, 837, КПР, II-1/245, Информативни материјал.

21 „Железник – прљаво и слабо снабдевано насеље“, *Политика*, 23. новембар 1973, 18.

фабрику која је од „старудија из Њемачке“, са којима је после рата почела производњу, дошла до модерних машина. Био је задовољан стручном квалификацијом запослених и тражио је од управе да стручне раднике награди према способностима како не би напуштали фабрику, упозоравајући да су многи стручњаци из Југославије одлазили: „Увијек треба водити рачуна о том да стручне раднике, и то не линеарно, него према индивидуалној способности треба да награђивате, да вам не бјеже. Бјеже многи у Њемачку, тамо раде за Швабе, зараде за капиталисте, а у Југославији је несташница. У многим фабрикама је несташница стручних радника“.²²

Други део разговора је донео другачије тонове. За реч су се јавили радници и изнели председнику државе у лице све што им је годинама било на души, ширећи причу од стања у фабрици на ситуацију у целом југословенском друштву. Нису желели ништа да прећуте. Један за другим, износили су све оно што су сматрали аномалијама у друштву. Дража Марковић је забележио да је разговор протекао у „речима оштре критике које су од стране радника упућене Титу, а у његовом присуству и свим факторима у нашем друштву“. Исказивао је забринутост што је код неких говорника било захтева за егалитаризмом, уравниловком и „најобичније социјалне демагогије“, што је, у ствари, био излаз у коме су радници видели спас од све већих социјалних разлика и злоупотреба руководећих људи. „Само је неприкосновен огроман ауторитет Тита могао оставити све то без одговора“, писао је Марковић. Бојао се да таква расположења могу да доведу до огромног

притиска „примитивизма, заосталости и одбојности према стручном раду уопште. А онда је крај сваком напретку и сваком разговору“.²³

Радник Србислав Пешић је указао Титу на то да су се у фабрици трудили да запосле децу својих радника који су говорили „ја сам градио ову фабрику, ред је био да и моје дете овде ради“, али није било места за све, па се дешавало да раднике школују, да раде пар година и онда оду у Немачку, где су били боље плаћени. Пешић закључује: „не само што смо га школовали у школама, већ смо га школовали и на радном месту (...) и онда кад је требало заједници да се одужи, онда он одлази јер га боље награђује тамо неки Немац“. Жалио се и да нису могли да реше стамбена питања свих радника, па чак ни стручних. Указивао је да фабрика није имала радничка одмаришта, а да радници од својих плата нису могли да иду на море. Машински инжењер Грујица Николић се жалио да повећање броја становника Железника није пратио комунални развој („ми практично много чега немамо, ни трговине ни објеката за културу, ни биоскопа честитог, који повремено ради“). Тражио је од града да води бригу о Железнику јер „људи који раде и живе у Железнику, они паре остављају у градску касу“. Жалио се да су средства из привреде одлазила у непроизводне организације, наводећи пример великих камата које је убирала Београдска банка. Тита је уверавао да у радним колективима има милионе људи који га подржавају и који се не слажу са дотадашњом политиком и траже да се односи у друштву измене у ко-

22 АЈ, 837, КПР, II-1/245, Реч на почетку разговора.

23 Dragoslav Draža Marković, *Život i politika 1967–1978*, Knjiga prva (Beograd: Rad, 1987), 429.

рист оних који стварају и производе и који су били у неповољнијем положају у односу на друге слојеве друштва. Радник Никола Котлаш је указао на то да су запослени у фабрици претходних година били жртве разних привредних мера, да су примали умањене личне дохотке, да се друштво није на прави начин одужило радницима. И он се жалио да многи и даље нису имали стан иако су дуго радили у фабрици, док са друге стране у земљи има „Људи милионера са викендицама, кућама, па чак милијардери. Замислите ви милијардер: 166 година треба да ради да од првог дана, односно месеца рођења сваког месеца оставља по 500.000 динара да би саставио милијарду“. Указивао је на појаве привредног криминала, проневеру друштвеног новца, док радници „одвајају од уста да би стабилизovali привреду“. У емотивном говору је нагласио да за такве преступе није довољна оставка, већ „или стрељање, на рад, па да ради као онај рудар што износи из рудника“. Титу је приговорио да је његов говор у Сплиту 1962. требало да буде прекретница, али није био. Раднике је тиштало и то што су запослени у ванпривреди лакше запољшавали своју децу системом „веза и везица“, што су примали регресе, док запослени у привреди нису имали пара да воде породице на одмор, што су руководиоци, за разлику од радника, могли да школују децу и нису морали да их шаљу на занат.²⁴ И радник Петар Батес је био без длаке на језику: „Ја сам једном приликом дискутовао на више места, где ми је дошао један друг руководиоца и рекао овако: Перо, ти не смеш тако да дискутујеш, јер може да се деси да те затворе. Ја да не бих

са њим одуговлачио овако сам му рекао: ја радим на Борверку 22 године и волим Борверк и волим да радим, а чуо сам да у Сремској Митровици има нов Борверк, а ако ме затворе ја ћу да одем тамо, али не знам где ћеш ти да одеш“.²⁵

Тито је раднике саслушао пажљиво. После оваквих оцена било је неизбежно да им се поново обрати. То, друго обраћање врвело је од демагогије, празне приче и небројено пута поновљених општих места. Смисао његових речи је био да он није био низашта крив, да је годинама био на њиховој страни, али није могао ништа да учини јер га други нису слушали. На месту на коме је 11 година раније обећао да ће се економска ситуација поправити за пар година, сада је умиривао раднике тражећи од њих да не буду нестрпљиви, тврдећи да не „иде то тако одједанпут“. Себе је бранио речима да последњих година његови ставови нису прихватани од оних од којих је требало да буду прихваћени, што је означио као разлог за смењивање српског и хрватског руководства. Да би се отклониле аномалије на које су радници указали, Тито је као предуслов поставио мобилизацију СК као организације која је способна да решава најкрупније проблеме. Тражио је да се у раду СК учини прекретница после 25 година од револуције. Осудио је „преливање“ и отуђивање средстава од индустрије и оних који их стварају. Од примедби на појаве криминала бранио се тиме да су казне до тада биле ниске и да су у закону постојале рупе: „Човјек је проневјерио лако једно 50 или 100 милиона, он иде у затвор, он се спремио за затвор. Он ће доћи за годину дана ван па ће има-

24 AJ, 837, КПР, II-1/245.

25 AJ, 837, КПР, II-1/245.

ти те паре. Њему ни унутра, у затвору није било лоше, он је добијао пакете од куће. Није опште осјетио казну друштва на себи. Јасно да је ту у законодавству била велика рупа“.²⁶

Обећавао је да ће мере усвојене дан раније бити спроведене, али не за месец или два и не без помоћи радника и СК. Одговорност за спасавање економије и земље је пребацио на раднике. Од њих је тражио да не дозволе да „Писмо“ заврши у фиоци. Осврнуо се на критику да се после говора у Сплиту ништа није променило. Себе је штитио тезом да су после њега неки руководиоци говорили „пусти нека говори, то ће проћи пар мјесеци дана па ће се заборавити, идемо по старом“. Уверавао је раднике да га је потресло то што је чуо да неки 15 година немају стан и закључио да онда није чудно што су радници одлазили, па је тражио да то питање реше, јер „људи који стварају они морају имати услове да могу и да стварају“.²⁷

Брачни пар Броз је боравак у Железнику окончао ручком који им је руководство фабрике приредило у мотелу „Липовичка шума“. Осим отворених и оштрих речи групе радника, на овај сусрет је могла да их подсећа и плакета са ликом Иве Лоле Рибара, коју су у фабрици добили на поклон.²⁸

И раније се дешавало да после Титовог јавног наступа, из свих крајева земље почну да стижу писма и телеграми подршке за изнете ставове, да се разбукта нада да је држава коначно решила да отклони нарасле проблеме и заштити обичног чо-

века и његов стандард, да стане на крај националним сукобима, проневерама државних пара, непотизму, злоупотребама и криминалу. Тако је било и после Титовог боравак у Железнику, али је такав талас сада био покренут не Титовим речима, већ речима радника. Прилог у телевизијском Дневнику и извештаји новинара са овог сусрета су привукли велику пажњу. Поново је стигао велики број писама осуде стања у друштву и подршке борцима против тог стања, али овога пута не на Титову адресу, већ на адресу радника из Железника, који су му отворено изнели оно што их је мучило. Писма подршке су стизала из целе земље (Загреб, Ровињ, Београд, Кикинда, Сплит, Битољ, Факовићи на Дрини, Славонски Брод). Радници су хваљени да су „отворено и смело“ изнели своје ставове и стварне проблеме радника, и то без улепшавања „које чине разни форуми и поједини функционери“. У писму из Борике у БиХ им је одато признање да су Титу говорили „језиком правог пролетера“. У анонимном писму из Кикинде је исказано чуђење како су радници смели да говоре тако отворено: „Многе ствари Маршал не зна и тек се зачуди када чује, али тада је касно“. Аутор се питао да ли је „Маршал“ знао да је као пољопривредна земља у којој се орало воловима и коњима, Југославија имала пшеницу „чувену одмах изнад Канаде“, а да је седамдесетих година, иако је имала тракторе, увозила храну. За радника је писао да ради поштено јер „га машина гони“, док они у „надлештви-ма“ неће бити кажњени ако не ураде посао: „Жалосна нам мајка како радимо кад већ у петак мислимо на викенд и кренемо у дванаест да избегнемо гужву, а враћамо

26 АЈ, 837, КПР, II-1/245, Реч председника Тита.

27 АЈ, 837, КПР, II-1/245, Реч председника Тита.

28 „Радничка класа треба да има контролу не само у својој фабрици него и ван ње“, *Полиџика*, 30. март 1973, 4.

се у понедељак у 8 опет кад је мање гужве, једва чекамо да спојимо наше празнике по пет дана, као одрадићемо, а ко је накнадно одрадио, нико“. Пензионисани капетан корвете Клеме Јакорчевић из Сплита је писао раднику Николи Котлашу: „Врло ме је потресло твоје излагање (...) дивео сам се док си био мој морнар у Пули, јер си био добар друг, морнар и борац у рингу. Дивео сам се и твојем излагању као и осталих твојих другова“. Грујици Николићу, Србиславу Пешићу, Николи Котлашу и Марку Бирачу је у писму из Ровиња поручено да су прави комунисти и да такве кави су они треба бирати у „народну власт“, уз пароу: „Ко не ради како ваља, нек иде с положаја“. У једном писму је упозоравано да је народ мислио да је то била последња шанса за СК да се докаже и да ће, ако и даље остане све као пре, уследити пропаст. У писму је стајало „САДА ИЛИ НИКАДА Ми желимо бити земља истинског социјализма и ко тако неће, треба му се супротставити а ако треба и за главу скратити“. Мишо Љубић је подршку радницима Железника исказивао критиком „филмација“ на које су бацане паре. Снимање ТВ серије „Просјаци и синови“ је осудио због трошкова, наводећи да је коштало 600 милиона, а да је сам „режисер Тончи Врдољак добио 30 милиона, колико наш рудар или чистач улица не заради ни за читав радни вијек“. Тражио је борбу против „фашистичких филмова, против филмација – пљачкаша радничке класе“ и у име „радног човјека“ се обрушио на Жилника и *Мистерију оранизма* Макавејева.²⁹

Титово суочавање са стварним проблемима обичних људи било је прилика

да се њихово решавање покрене са мртве тачке. Јавно изношење бројних проблема становника Железника током Титове посете имало је за последицу састанак одржан у фабрици у овом месту 10. априла. Њему су присуствовали председник Градске скупштине Бранко Пешић и потпредседници Миладин Шакић и Велизар Маслаћ, и општинско руководство Чукарице. Према писању *Вечерњих новостии* од 11. априла, после овог састанка су „Железнику испуњене жеље“, па је одлучено да се одобри 40 милиона динара кредита за изградњу станова (273 стана и 50 места у самачким хотелима), те би тако радници запослени више од 10 година добили стан. Обећано је да ће одмах почети изградња спортског центра у Железнику, да се биоскоп модернизује средствима града, општине и „Београд филма“, да се у самачком хотелу адаптира велики клуб за рад омладинске организације, да се омогући „Бетексу“ да у центру насеља подигне универзалну робну кућу, да насеље добије нову пошту и да се реши проблем насељених у нехигијенским насељима (речено је да ће се 147 породица које су имале право на нове станове уселити у њих до краја јуна, а да остали „који се годинама бесправно усељавају у баракe, шупе и аутобусе – биће принудно исељени“).³⁰

29 AJ, 837, КПР, II-1/245, Стр. пов. 449/1, 2, 3

30 „Железнику испуњене жеље“, *Вечерње новостии*, београдско издање, 11. април 1973, 9.

БИБЛИОГРАФИЈА

Bilandžić, Dušan

Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Glavni procesi. Zagreb: Školska knjiga, 1979.

Bjelajac, Mile

„Proizvođenje novih nacija, novih manjina i teritorijalna pitanja. (Koncept konkurentske države na tlu Srbije)“. U *The Shared History. Nations, States and Diasporas of the Former Yugoslavia (Nacije, države i dijaspora na prostoru bivše Jugoslavije)*, ur. Gavrilović, Darko. Sremska Kamenica: Institute for Historical Justice and Reconciliation, Fakultet za evropske pravno-političke studije, 2010.

Vučetić, Radina

Monopol na istinu. Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka. Beograd: Clio, 2016.

Димић, Љубодраг

Историја српске државности. Нови Сад: Српска академија наука и уметности (огранак у Новом Саду), „Беседа“, издавачка установа православне епархије Бачке и Друштво историчара јужнобачког и сремског округа, 2011.

Dimić, Ljubodrag

“Yugoslavia and Security in Europe during the 1960s (Views, Attitudes, Initiatives)”. *Токови историје* 3 (2016): 9–42.

„Железник – прљаво и слабо снабдевано насеље“. *Политика*, 23. новембар 1973, 18.

„Железнику испуњене жеље“. *Вечерње новости*, београдско издање, 11. април 1973, 9.

Marković, Dragoslav Draža

Život i politika 1967–1978. Beograd: Rad, 1987.

Petranović, Branko

Istorija Jugoslavije 1918–1988. Beograd: Nolit, 1988.

Пиљак, Милан

„Брионски пленум 1966. године. Покушај историографског тумачења догађаја“. *Токови историје* 1 (2010): 73–95.

„Радничка класа треба да има контролу не само у својој фабрици него и ван ње“. *Политика*, 30. март 1973, 4.

Селинић, Слободан

„Омладина гради Југославију (Савезне омладинске радне акције у Југославији 1946–1963)“. *Архив* 1–2 (2005): 87–101.

Selinić, Slobodan

„Pogledi Josipa Broza na neke probleme jugoslovenskog društva šezdesetih godina 20. veka“. U: *Tito – viđenja i tumačenja*, ur. Manojlović Pintar, Olga. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 2011.

Трипковић, Ђоко

„Побољшање југословенско-совјетских односа 1961–1962“. *Токови историје* 3–4 (2008): 76–98.

Ћосић, Добрица

Лична историја једној доба. Врме искушења 1951–1968. Београд: Службени гласник, 2009.

Оригиналан научни рад

Предат: 17. 1. 2017.

Прихваћен: 22. 2. 2017.

JOSIP BROZ IN ŽELEZNIK IN 1962 AND 1973

SUMMARY

The Ivo Lola Ribar factory in Železnik was launched in 1948 as the undertaking of Yugoslav Youth Work Brigades, being one of the most important buildings of the Five Year Plan. The factory was put into operation by Josip Broz. The Yugoslav President later visited it on 29 December 1962 and 29 March 1973. In the early sixties of the twentieth century, the illiquidity of economy, slower growth, rising unemployment, over-investment and struggles in the state leadership about ways of further development of the country were already becoming apparent. Tito's 1962 visit was strongly marked by the improvement of the Yugoslav-Soviet relations after disputes in the late fifties. Ten years later, the internal problems were similar, except that the disintegration processes in the country were much more apparent. Yugoslavia was to become a confederation, due to constitutional changes Serbia was brought into a disadvantageous position compared to the other republics, the federal government was gradually losing its constitutional and factual jurisdiction and the interethnic conflicts and republican particularisms were stronger compared to the country's integrative factors. Tito's messages during his two visits to Železnik were partly identical. In the early sixties he promised that in a few years the county would recover from the economic crisis and that the anomalies of the society and self-managed system would be liquidated. Ten years later it seemed as though time stopped. The problems were becoming more and more dramatic and Tito conveyed the same messages, taking off the responsibility for unfulfilled promises. The workers of the factory in Železnik were struck by the low standard, unresolved housing problems, evident cases of corruption, illicit enrichment of individuals, social inequality, privilege and abuse of public property, hence, in this regard, during a conversation with Tito in 1973, they openly expressed what they bothered most.

Марија А. Стошић
Музеј града Београда
Змај Јовина 1, Београд

Marija A. Stošić
Belgrade City Museum
1 Zmaj Jovina Street, Belgrade

ВАЈАР САВА САНДИЋ (1915–2016), ПОКЛОНОДАВАЦ МУЗЕЈА ГРАДА БЕОГРАДА

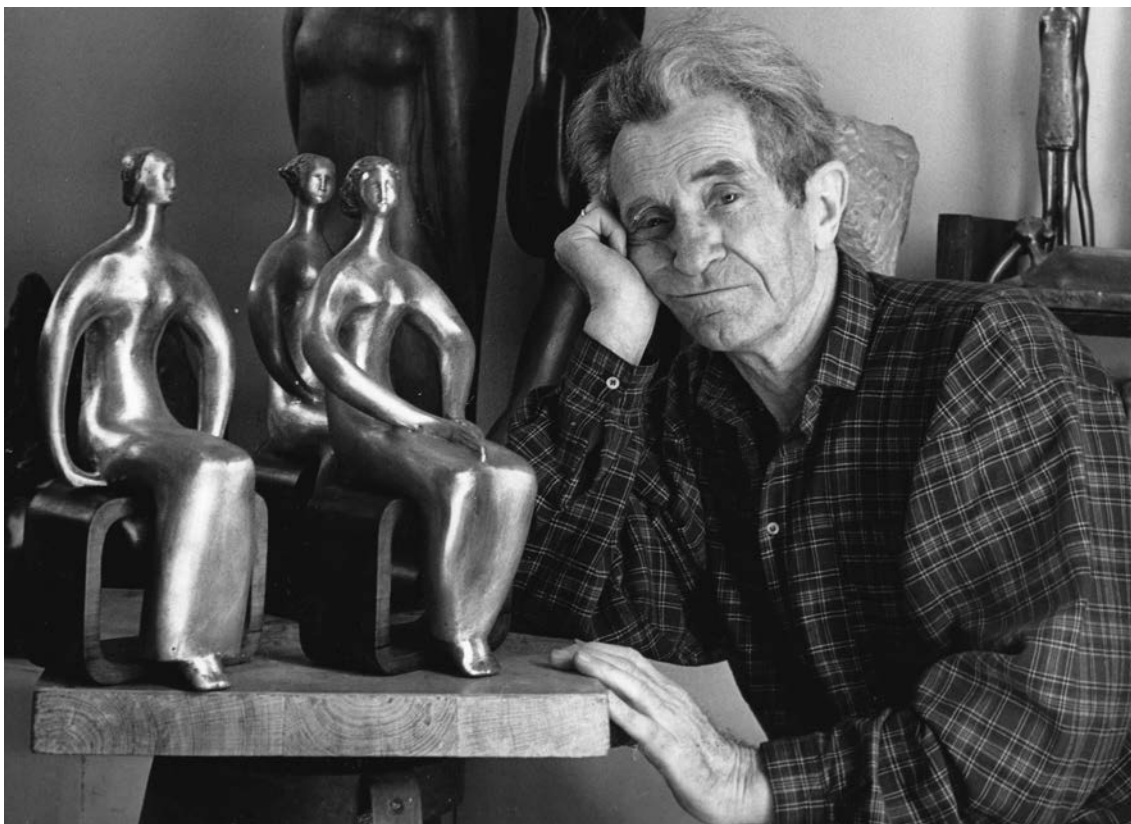
АПСТРАКТ: Стваралаштво вајара Саве Сандића може се пратити током његове више од 60 година дуге уметничке каријере. Иза себе је оставио знатан број остварења, која се налазе у бројним музејским и приватним колекцијама, у парковима и двориштима резиденција. У овом раду је представљен избор дела Саве Сандића која се налазе у разним институцијама и у јавном простору, дати су основни подаци о његовом животу и раду, као и о стилским и тематским оквирима његовог стваралаштва. Посебан осврт посвећен је поклону колекцији коју је уметник даровао Музеју града Београда 2008. године.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Сава Сандић, вајар, парковска скулптура, поклон колекција, поетски реализам, фуџурална форма, Мајсторска радионица Томе Росандића*

SAVA SANDIĆ (1915–2016), SCULPTOR – DONOR TO THE BELGRADE CITY MUSEUM

ABSTRACT: The artistic activity of the sculptor Sava Sandić can be traced throughout his more than 60-year-long career. He left a significant number of works kept in numerous museum and private collections, in parks and private-residence courtyards. The paper focuses on a selection of Sandić's works preserved in various institutions and public spaces, also providing an insight into basic data on his life and work, as well as into stylistic and thematic frameworks of his work. Special attention was dedicated to the collection presented by the artist to the Belgrade City Museum in 2008.

KEYWORDS: *Sava Sandić, sculptor, park statues, gift collection, poetic realism, figural form, Toma Rosandić's workshop*



Слика 1. Сава Сандић у атељеу (МГБ)

Figure 1 Sandić in his studio (BCM)

Један од великих дародаваца Музеја града Београда је недавно преминули вајар Сава Сандић (1915–2016). Он је, заједно са својом супругом Миром Сандић, 2008. године Музеју поклонио 39 скулптура. У Уговору о поклону 02 бр.125/2а, од 7. октобра 2008. године, закљученом између Саве Сандића и Музеја града Београда, стоји да уметник полази од жеље да трајно поклони Музеју 39 уметничких дела чији је он аутор и власник, и тим чином жели да оствари спомен о свом раду и животу у Београду. Укупно се у Збирци за ликовну и музичку уметност од 1950. године налази 40 дела вајара Саве Сандића. Један рад,

Везиља, из 1964. године, је у фонду од раније и био је излаган на изложби *Мајсторска радионица Томе Росандића*, у Конаку кнегиње Љубице 1985. године. Поред инвентарисаних предмета, саставни део уметникове заоставштине чини и велики број личних ствари, каталога, фотографија, слајдова, разгледница.

Захваљујући овом поклону, у Музеј града Београда доспели су радови уметника који није био заступљен у збиркама, те је на овај начин значајно обogaћен скулпторски фонд Збирке за ликовну и музичку уметност од 1950. године. Верујемо да је на одлуку Мире и Саве Сандића да знатан

део својих радова поклоне Музеју града Београда утицала чињеница да се у саставу Музеја налази легат Томе Росандића, једне од најважнијих личности у животу и стваралаштву Саве Сандића.

ЖИВОТ И РАД САВЕ САНДИЋА

Сава Сандић је рођен 1915. године у Зајечару, где се његова породица затекла у избеглиштву током Првог светског рата. Са очеве стране води порекло од француских досељеника из породице Санд. Његов отац, Пјер Санд, био је царински службеник. Живели су у Добановцима, у близини Београда. Мајка, Марија Крауцак, чешког порекла, била је из Алексинца. Брак са Пјером Сандом био јој је други брак. Све до почетка Првог светског рата, породица је живела угодно. Током рата, Савин отац је умро од тифуса, у болници у Београду, 1916. године. Свог сина, који се родио у Зајечару, није ни видео. Мајка Марија је остала сама са децом и након рата се преселила у Панчево, где је Сава похађао основну школу. Када је имао свега десет година умрла му је мајка, после чега је бригу о њему преузела сестра Елизабета, која га је повела са собом када се из Панчева преселила у Београд.¹

У послератном Београду долази до убрзаног развоја града и подизања нових зграда, па је настала и потреба за скулпторалним украсима. Сава је наишао на повољну климу за исказивање својих уметничких потенцијала, које је показао још у раном детињству. Први сусрет

са клесарским занатом имао је у камено-резачкој радионици Авантија Бертота, у којој је радио његов најстарији брат Петар и у коју га је довео да буде шегрт. Његов дар је врло рано примећен и Сава је често, као испомоћ, додељиван Пину Грасију, клесару, који је у Бертотијевој радионици преносио у камен скулптуре других вајара: Ђоке Јовановића, Петра Палавичинија, Симеона Роксандића, Ристе Стијовића и других. Српско вајарство, као самостална ликовна дисциплина, почело је да се афирмише тек крајем XIX и почетком XX века, са појавом наших учених скулптора који су се школовали на европским ликовним академијама, а који су свој најплоднији период остварили у Београду, у време стасавања и учења Саве Сандића. Од почетка је имао срећу да учи од најбољих. Одмах је добио прилику да ради са длетом, чекићем и каменом, и стекао је незаменљиво искуство у обликовању и познавању својства материјала. Савин први учитељ, Пино Граси, је са школовања у Сплиту познавао Ивана Мештровића и Тому Росандића. Управо је он Томи Росандићу препоручио Сандића за помоћника. За Сандића је од велике важности било то што је до тада савладао занат уметничке обраде камена јер је, по доласку у атеље Томе Росандића ради усавршавања, убрзо постао његов главни сарадник. Тома је већ био бољестан и тешко се кретао, па му је помоћ младог Саве била све потребнија. Сандић је од 1931. године свакодневно долазио у атеље Томе Росандића, услед чега се развило другогодишње пријатељство, као и специфичан однос учитеља и ученика. У кући Томе Росандића имао је прилику да се сретне са Миланом Кашанином, директором Музеја

¹ Вера Јовановић, *Сава Сандић: на раскрсници српској вајарства* (Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, Матица српска, 1990), 22-23. У даљем тексту (Јовановић, *Сава Сандић*).



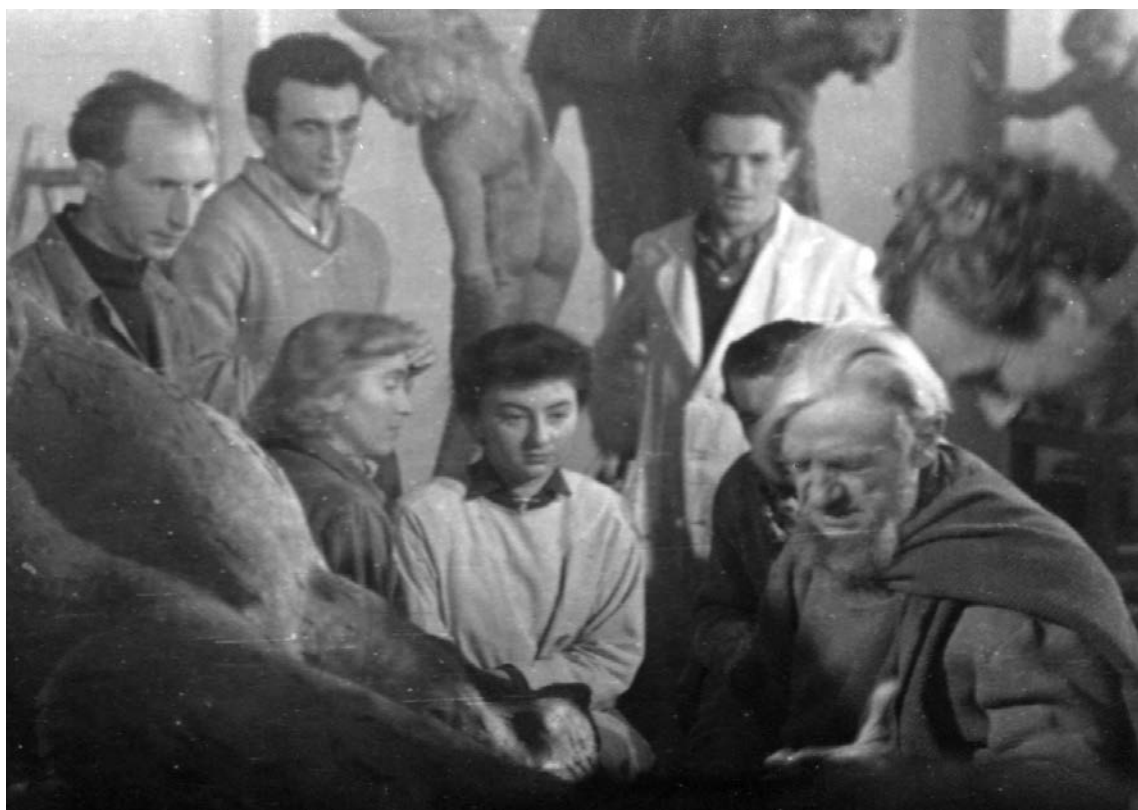
Слика 2. Сандић ради на скулптури
Играле се коњи врани (MGB)
Figure 2 Sandić working on the sculpture
Black Horses Danced (BCM)

кнеза Павла, сликаркама Зором Петровић и Лепосавом Белом Павловић, сликарима Милом Милуновићем, Иваном Табаковићем, Петром Добровићем, Игњатом Јобом, књижевницима Тином Ујевићем, Браниславом Нушићем, Исидором Секулић, Растком Петровићем. На другим седељкама се причало о најновијим догађајима у свету, новим књигама, изложбама, концертима, архитектури. Овај свет отворио је Сандићу нове хоризонте интелектуалне средине Београда тридесетих година прошлог века. Ипак, поред знатног

практичног искуства које је стекао у камернорезачкој радионици и у атељеу Томе Росандића, није пренебрегао значај званичног образовања. Године 1932. завршио је Занатску школу, а од 1934. је похађао курс фигуралног цртања Петра Добровића, на Коларчевом народном универзитету.² На уметничку академију се уписао 1939, али га је Други светски рат омео у завшетку студија, које је наставио 1948. године. На званичном конкурс је 1949. био изабран за сарадника државне Мајсторске радионице Томе Росандића.

Сандић је на почетку радио помоћне послове код Томе Росандића: конструкцију за скулптуру, месио је глину, одливао глинену пластику у гипс, грубо тесао дрво за радове у дрвету. Када је дошао у атеље, није знао да ради у дрвету и бронзи, и Росандић га је томе научио, тако да је са успехом савладао материјале који су му касније били омиљени вид изражавања. Највећи део рада на чувеним скулптурама *Играле се коњи врани*, постављеним испред Народне скупштине, урадио је Сава Сандић. Тома Росандић је извео мале скице-студије у глини, а обиман посао изливања макета у гипс, увећање гипсаних фигура до потребне величине за споменик, пренос у ливницу и, касније, постављање пред Скупштину, урадио је Сава Сандић. Целокупан рад је трајао око 14 месеци и завршен је 1937. године.

² Упознавши се са талентом младог Сандића током курса, Петар Добровић се касније zaloжио да Сава Сандић буде примљен на Уметничку академију и био му је професор. Добровић, Мило Милуновић и Тома Росандић били су оснивачи Уметничке академије 1937. године. Много година касније, 1980, Сандић је извајао *Портрети Петра Добровића*, по сећању. Данас се овај портрет налази у Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду.



Слика 3. Полазници Мајсторске радионице, са учитељем Томом Росандићем (MGB)
Figure 3 Followers of the master-workshop, with their master Toma Rosandić (BCM)

Влада ФНРЈ је 1947. године донела Уредбу о оснивању и раду државних мајсторских радионица. Вођење скулпторске радионице поверила је мајстору Томи Росандићу, док су сликарске радионице водили Мило Милуновић и Ђорђе Андрејевић Кун. Полазници Мајсторске радионице Томе Росандића примљени су на конкурс 1949. године. Осим Саве Сандића, то су били вајари: Јован Солдатовић, Олга Јанчић, Ана Бешлић, Анте Гржетић и Ратимир Стојадиновић. Као додатни вид уметничког усавршавања, они су под руководством мајстора-вајара Томе Росандића израђивали велике композиције и

наруџбине, излагали и, на крају, полагали завршни испит. Са овом групом вајара, Тома Росандић је радио 1950–1954. године, а у марту 1954, у Уметничком павиљону на Калемегдану, имали су своју заједничку *Изложбу сарадника Мајсторске радионице Томе Росандића*, са више од 60 изложених радова. Међу првим делима Саве Сандића у Мајсторској радионици био је портрет Томе Росандића. У радионици је Росандић младе свршене студенте учио техникама тестерисања дрвета, израде арматура, начинима како се припрема глина за вајање. Поступно је уводио теме које су се односиле на ликовне елементе, во-



Слика 4. Мира и Сава Сандић у атељеу (МГБ)
Figure 4 Mira and Sava Sandić in studio (BCM)

лумен, површину, хармонију облика. Од ученог професора скулптори су добијали конкретне савете о томе где треба пресећи фигуру, како окренути торзо и поставити екстремитете. Тома Росандић није коментарисао и давао сугестије на начин изражавања полазника, нити је критиковао њихове стилове и уметничке правце које су следили. У том погледу је био толерантан, а његови ученици су касније пошли различитим правцима, од фигуралне пластике до чисте апстракције и експресије.

Већ од прве године по наставку студија на Академији 1948. године, Сандић је постао члан Удружења ликовних уметника

Србије. Од тада се ређају групне изложбе у Уметничком павиљону на Малом Калемегдану, касније на другим местима у Београду, а затим и широм бивше Југославије, па и у свету, у оквиру представљања југословенске уметности. Прву самосталну изложбу Сава Сандић је имао 1953, и то *Изложбу сийне ѿласѿике у косѿи, кованом бакру и средру*, у Галерији Графичког колектива. Изложба је добила одличне критике и представила га је као врсног примењеног уметника. После ове изложбе Сандић је примљен у УЛУПУДС. Извесно време је заједнички наступао на изложбама уметничке групе „Самостални“. Група се појавила као опонент Удружењу ликовних уметника и залагала се за демократска начела југословенске културне политике. Осим заједничких излагања, није било значајних програмских и уметничких додирних тачака њених чланова. Групи „Самостални“ су, поред свих сарадника Мајсторске радионице Томе Росандића, припадали и вајари Сретен Стојановић, Илија Коларовић, Радивој Суботички, Јован Кратохвил.³

У свом уметничком изразу, осим пар јавних споменика изведених по конкурсима са јасним упутствима и захтевима израде (споменици у Врднику и Жабљу), Сандић није био под утицајем владајућег социјалистичког правца у скулптури и није следио идејно наметнута ликовна решења. Касније, када је већ стасао као вајар и када се, на преласку из педесетих у шездесете године XX века, на београдској уметничкој сцени осећао снажан уплив стилизације и сажимања форме који су водили до потпуно апстрактних уметничких облика, Сандић ни тада, а ни касније, у свом раду

³ Јовановић, Сава Сандић.



Слика 5. Уметникова кућа са атељеом на Сењаку (МГБ)
Figure 5 Sava Sandić's house and studio at Senjak (BCM)

није придавао значај уметничким трендовима, већ је неговао и развијао свој посебни стил, у правцу моделовања фигуралних облика и мотива. На првом месту, интересовали су га природа материјала, обрада фактуре и површине у којој је изражавао свој уметнички сензибилитет.

Животу и раду Саве Сандића велики допринос дала је његова дугогодишња животна сапутница и супруга, вајарка Мира Сандић (1924–2010). Венчали су се 1952. године. Током заједничког живота, оба уметника су се развила у две снажне индивидуе, које су радиле једна поред друге, а опет су, свака на свој начин,

давале различита уметничка виђења и отелотворење вајарске уметности. Мира и Сава Сандић су већи део живота провели у кући са атељеом у Улици Љубе Јовановића 6 (бивша Гаћешина), на Сењаку. До свог дома дошли су када су се 1957, у Градском одбору Београда, стекли услови за активнији приступ подршци уметницима, захваљујући наклоности актуелних политичара ка култури. Девет вајара је на великом плацу у тадашњој Гаћешиној улици изградило атеље, у којима су и становали. Скулптори су добили плацеве и повољне кредите, као и одобрење да материјал за градњу прибаве са рушевина



Слика 6. Сава Сандић у Истанбулу (МГБ)

Figure 6 Sava Sandić in Istanbul (BCM)

насталих бомбардовањем Београда у Другом светском рату. У својеврсној вајарској колонији живели су и стварали: Ратимир Стојадиновић, Ана Бешлић, Славољуб Вава Станковић, Олга Јанчић, Александар Зарин, Нандор Глид, Мира и Сава Сандић, Борис Анастасијевић и Анте Гржетић. У атеље Саве Сандића радо су долазили многи уметници, државне делегације из разних земаља, интелектуалци...⁴ Зидањем куће са атељеом, Сандић је коначно добио свој мир и место за живот и рад. Двориште је било лепо уређено, а уметник га

је сам одржавао, са кућним љубимцима и скулптурама које су га украшавале.

На њиховим породичним фотографијама, из писама и из једног документарног ТВ прилога⁵ види се да им је ова оаза пружала уточиште и мир. Сматрамо да је управо тај мир великим делом определио токове уметничког израза Саве Сандића, који је увек ишао стабилном провереном експресијом, са јасним облицима, препознатљивим, често допадљивим мотивима, без револуционарног и експерименталног

⁴ Ibid., 98.

⁵ Прилог новинарке Мира Адање Полак, емисија *Мира Адања Полак и Ви*, Телевизија Београд, март 2003.

заноса који је захватао савремену уметничку продукцију.

Велики утицај на Сандићев стилски развој имали су утисци које је доносио са честих путовања. У почетку је путовао на студијске екскурзије, са полазницима Мајсторске радионице, обилазећи Црногорско Приморје, Средњу Далмацију, Француску, Грчку, Словенију и Истру. У Паризу су 1952. боравили месец дана. За Сандића је најупечатљивија била посета Лувру, где су га нарочито импресионирале египатска и азијска уметност. Стаменост и компактност египатске скулптуре утицаће касније на затварање његових форми и тежњу ка монументалности. Египатска скулптура отвориће му посебно занимање за анималистичке представе. Стручне екскурзије су уметницима помагале да дела која су на Академији виђали на фотографијама или у репликама, коначно могу уживо да проуче. Сава Сандић је касније, са супругом Миром, често путовао у Египат, Тунис, Италију, Шпанију, Мароко, Истанбул, северну Европу, Русију... Фотографије са њихових породичних путовања, које су као део поклона такође стигле у Музеј, на свој начин говоре о спокоју једне, наизглед безбрижне, ситуиране послератне генерације уметника. На путовањима су често били у друштву других уметника и пријатеља, у групним обиласцима знаменитости.

Један, за оно време културни догађај без премца, о коме се годинама касније причало, утицао је на рад и уметнички израз Саве Сандића. У Београду је 1955, у Уметничком павиљону на Малом Калемегдану, отворена изложба чувеног вајара Хенрија Мура. Изложба је изазвала вели-

ко интересовање и узбуђење, а Сандић је испратио са великом пажњом. Од Мура је Сандић усвојио скулпторски модел женских фигура широких форми, у лежећим или полуседећим ставовима, који ће му у каснијем периоду бити чест мотив. Мурове уметничке идеје Сандићу су биле веома блиске, посебно оне које су се односиле на схватање покрета и ритма фигура у простору. Ипак, највећи утицај Мура огледа се у Сандићевом прихватању племените глатке фактуре површине скулптура, којом она добија елеганцију и монументалност. Ова стилска карактеристика највише га је одвојила од утицаја Томе Росандића и понела га у нову фазу стваралаштва, која му је донела велике успехе. Његова интимистичка, ентеријерна пластика, без великих гестова и драмских набоја, глатких и елегантних волумена, налазила је пут до купца, тако да је уметник током целог живота могао самостално да се издржава.

Сава Сандић је преминуо у 102. години, 5. децембра 2016. године, у свом дому на Сењаку.

СТИЛСКИ И ТЕМАТСКИ ОКВИРИ УМЕТНИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА САВЕ САНДИЋА

Сандић је током свог плодног стваралаштва остао веран класичним вајарским концепцијама и материјалима. Определио се за фигуралну форму, коју је развијао у свом, неколико деценија дугом уметничком раду. За Сандића је фигура живог бића, човека и животиње, изражена у природном саодносу свих појединости, била и остала једина достојна уметниковог интересовања.⁶ Иако је углавном имао добре

6 Јовановић, *Сава Сандић*, 62.

критике изложби, Лазар Трифуновић је сматрао да су његова дела „млаке температуре и разводњеног осећања [...] поред кога мирно протичу дилеме савременог човека и савременог света“ и Сандићеву уметност је сврстао у „неотрадиционализам“, конфронтирајући је експресионизму и уметности слободног облика. Ипак, др Вера Јовановић, највећи познавалац и истраживач рада Саве Сандића, сматра да се не може рећи да је једино и искључиво авангардна форма била пресудна за савремену ликовну уметност, јер није сваки човек побуњеник и револуционар.⁷ Сандић свакако није био револуционар. Био је скромна личност, водио је миран и повучен, али ипак плодан уметнички живот.

Сандић је највише представљао људску фигуру, и то најчешће женску, у разним позама и делатностима, мајку са дететом, портрете, актове, али и представе животиња. Поред пуне пластике, која му је била основни вид изражавања, радио је медаље и рељефе. Значајан сегмент његовог опуса чине дела примењене уметности, накит, разне посуде, кутије, табакере, тањира.

Стварајући у духу поетског реализма, Сандић је имао склоност ка сажимању површина и финој стилизацији. Тако су настала дела изузетне елеганције и допадљивости, која су била највише тражена код купаца и наручилаца. Другачији тон одају радови са љуспичастим, снажним структурама, у којима се виде оштар потез, интересовање за фактуру материје и однос светлости и сенке. Сандић није радио припремне цртеже за израду скулптура. Сматрао је да скулптура треба да се посматра са свих страна, па би такав припремни цр-

теж захтевао пуно времена. Такође је сматрао да се профили при раду у скулптури мењају у односу на првобитну замисао, те да нема сврхе губити време на цртање. Због тога се у поклон колекцији Саве Сандића не налази ниједан цртеж.

Посебно интересовање Сандић показује за представе жене, коју приказује у разним ставовима, у класичном схватању људске фигуре. Његове скулптуре, једноставно моделоване, садрже и монументалност и непосредност, као да одају жељу да буду разумљиве широком кругу људи. Специфичност уметничког израза Саве Сандића изграђена је на концизности, одсуству сувишних „речи“ и „гестова“, на смиривању линија, са извесном тенденцијом ка стилизовању. Његове стилизације, међутим, не воде у апстрактно него се кондензују у ненаметљиве, али узбудљиве и изражајне симболе, који зраче интензитетом и снагом унутрашњих садржаја и њихових значења. Његови облици су чисти, а волумени одмерени и масе уравнотежене. Он је тектонски јасан и логичан, стапа појединости у целине и ствара сасвим одређене ритмове и хармоније облика и волумена.⁸

Својеврсну целину у оквиру представа женских фигура чине мајке са дететом. У тим скулптурама Сандић је отелотворавао мит о мајци, који је градио у својој машини, умногоме идеализован, ван времена и простора. Мотив мајке са дететом му се несвесно наметао, на шта је вероватно утицао рани губитак мајке, која је умрла када је имао 10 година, и недостатак нежности у најранијем детињству. Ове композиције је радио у десетак различитих варијанти, али

⁷ Ibid., 111

⁸ Pavle Vasić i dr., *Sava Sandić: Skulpture* (Beograd: izdanje autora, 1981), 7.

све имају посебан емотивни однос мајке и детета, који су увек у блиским загрљајима.

Сандић је гајио велику љубав према природи и животињама, и вероватно је из ње настао знатан број анималистичких скулптура. У свом дому на Сењаку имао је одређену врсту мира и могућност да ужива у окружењу кућних љубимаца и становника оближње шуме, веверица и птица. На представе животиња, које су за Сандића биле неисцрпан извор тема, осим египатских анималистичких скулптура, којима се посебно дивио приликом посете Лувру, утицале су и скулптуре птица Ристе Стијовића.

Портрете је Сандић радио са великом љубављу и пажњом, посебно јер је највише портретисао своје блиске пријатеље и могао је да представи њихову личност. Реалистичан приступ вајању портрета је одговарао његовим афинитетима. Др Вера Јовановић овако описује присуствовање чину вајања портрета у Сандићевом атељеу: „Задовољство је посматрати скулптора у раду. Узбудљив је чин када из масе безобличне глине настаје уметничко дело. Сандић је приликом вајања портрета често запиткивао модел, а када је добијао одговор као да га је само на једно ухо чуо. Све време је радио брзо, спретно, прецизно, а као да и јесте и није био присутан. Његов поглед, иако оштар и фокусиран на одраз пред собом, као да није примећивао оно што би обичан посматрач видео споља“.⁹ Сандић је портрете радио највише у пуној пластици, у бронзи, мермеру, затим у рељефу и медаљи. Реализовао је портрете својих пријатеља, уметника, књижевника,

професора, лекара. Један од честих посетилаца Сандићеве куће, на којој је урадио декоративни мурал, био је сликар Лазар Вујаклија. Први Вујаклијин портрет, који је урађен у бронзи, сликар је потопио у Дунав, поведен чудном идејом да ће га на тај начин трајно сачувати. Остала је фотографија овог портрета. Други, гипсани, Вујаклијин портрет је поломљен у скулпторском атељеу. У поклон колекцији у Музеју града Београда налази се једна плакета у бронзи, са ликом Лазара Вујаклије.

У првом периоду стваралаштва, Сандић је више радио парковску скулптуру и јавне споменике, у зрелом добу се определио за ентеријерну пластику, док су га у последњој фази више занимали портрети. При изради портрета није експериментисао, нити разграђивао форме. У удубљењима и испупчењима на лицу и у односу светлости и сенке покушавао је да дочара карактер и психу портретисаних.

Рељефе је Сандић радио од самог почетка свог стваралаштва, још као ученик у атељеу Томе Росандића. Осим плитких рељефа у дрвету, ковао их је у сребру и бакру. Известан број рељефа правио је под лупом, показујући изузетну занатску умешност и прецизност. По поруцбини Европског комитета за атлетику, израђивао је медаље и плакете за европска атлетска такмичења. Оне су одливане и додељиване победницима. Већина малих барелефа, плакета и медаља рађена је само у аверсу, четвртастих или кружних облика, са представама животиња, актова или са портретима.

Сава Сандић је био један од ретких скулптора који није презрео примењену уметност. Велику пажњу посвећивао је из-

⁹ Vera Jovanović, *Sava Sandić: likovi savremenika* (Београд: ULUS, 2006), 14.



Слика 7. *Балерина*, 2001. (МГБ)
Figure 7 *Ballerina*, 2001 (BCM)



Слика 8. *Мезимче II*, 1972. (МГБ)
Figure 8 *Baby-of-the-family II*, 1972 (BCM)

ради накита, тањира, ћаса, кутијица, плакета и другог. За ту врсту предмета била је потребна особина коју је Сандић гајио још од најранијих дана, а то је веома добар осећај за материјале и њихова својства. Бронза, бакар, сребро, злато, морали су да се обрађују са посебним мајсторским вештинама, како би се извукле и нагласиле њихове особине, сенке, топлина, сјај.¹⁰ Будући да је био мајстор у изради ситне фине пластике, државни органи су од њега

наручивали раскошне предмете (табакере, штапове, брошеве, нарукнице, тањире), које су поклањали страним државницима и бројним делегацијама.

Већ је речено да је Лазар Трифуновић Саву Сандића сврстао у ред традиционалиста, зато што се његова уметност заснива на фигуралности. Међутим, сам Сандић није био искључив у погледу опредељења у форми изражавања. Он је сматрао да свака идеја може једнако убедљиво и снажно да се презентује фигуралном формом, као и слободним, па и асоцијативним обликом. Такође је наглашавао да између апстрактног и фигуралног израза, у основи, нема

¹⁰ Миодраг Коларић, Вера Јовановић и Зорица Мутаџић, *Мала украсна и примењена пластика, Сава Сандић* (Београд: Музеј примењене уметности 2002), 18.

суштинске и битне разлике, него само формалне и стилске. Сандић је одабрао фигуралност јер му је она највише одговарала. Док су неки сматрали да уметност по тематици мора бити ангажована, борбена и рушилачка, а по ликовном изразу нова и шокантна, више него спонтана и хармонична, други су имали у виду да уметност лежи у природи људи и да мора да подлеже универзалним законима природе.¹¹

У ретким интервјуима које је давао новинарима, Сандић је износио своје виђење уметности. О томе како је објашњавао свој уметнички пут, најупечатљивије говори чланак „Наш гост Сава Сандић. Професору у част изложба у београдском Дому ЈНА посвећена стогодишњици рођења Томе Росандића“, новинарке Мирјане Влајић, објављен у *Вечерњим новостима* 1979. године: „Наћи себе, свој специфични пут и своју праву уметничку индивидуалност, да се открију и искажу у своме делу, био је пут којим сам се кретао [...]. Никада се нисам одрекао природе у реалности и тражењима и регистрањима у оствареним делима и увек сам поштовао Дидроову мисао да нема трајних лепота мимо оних које се заснивају на односу суштине природе и да у правој уметности природа није искључиво и само предмет подражавања. Полазио сам у стварању сваког дела од унутрашњих потреба своје, то назовимо, уметничке природе, да бих у радости рада увек се трудио да идеје буду усаглашене у материјалу у коме радим. За скулптуру, мислим, то је врло важно“.¹²

11 Јовановић, *Сава Сандић*, 89.

12 Мирјана Влајић, „Наш гост Сава Сандић. Професору у част изложба у београдском Дому ЈНА посвећена стогодишњици рођења Томе Росандића“, *Вечерње новости*, октобар 20, 1979.

ПОКЛОН КОЛЕКЦИЈА СКУЛПТУРА САВЕ САНДИЋА У МУЗЕЈУ ГРАДА БЕОГРАДА

Када је 2008. године потписан Уговор о поклону са Музејом града Београда, Сава Сандић је имао 93 године. У неким познијим годинама, уметници покушавају да сагледају свој рад и допринос друштву и уметничкој средини у којој стварају. У таквим моментима, а неретко и када простор атељеа више не може да прими толико дела, често одлучују да своја остварења поклоне музејима, баштинећи их заувек на месту које заслужују. Вођен идејом да учини добро за свој град, сигурно и под утицајем свог учитеља Томе Росандића, који је кућу, легат и атеље оставио Граду Београду, Сандић је одлучио да знатан број својих скулптура дарује Музеју града Београда. Та дела представљају својеврстан пресек његовог стваралаштва. Заступљени су радови у бронзи, гипсу, тиковини, ораховом дрвету и камену, са тематским оквиром портрета, акта, представа жене, мајке са дететом, групних фигура, анималистичких скулптура. Израђени су у пуној пластици, барелефу, медаљама, од минималних до монументалних димензија. Осим репрезентативних примерака, у које спадају фигуре *Каријатиде* и *Флора*, изванредног *Аутијористе* и експресивног *Аскетe*, и неколико нежних женских фигурина (*Балерина*, *Седећа девојка*, *Девојка са ојрицом*), поклон збирка садржи и дела која су мање успелог уметничког квалитета, у које би сврстали анималистичку скулптуру *Казанова* и неке портрете на медаљама.

Поклоњена дела доспела у Музеј града Београда атрибуисана су од стране аутора, са годином настанка. Њихов хронолошки распон је од 1950. до 2003. године. Прили-



Слика 9. *Секрешар*, 2003. (МГБ)
Figure 9 *Secretary*, 2003 (BCM)



Слика 10. *Портрет сликара Лазара Вујаклије*, 1977. (МГБ)
Figure 10 *Portrait of the painter Lazar Vujaklija*, 1977 (BCM)

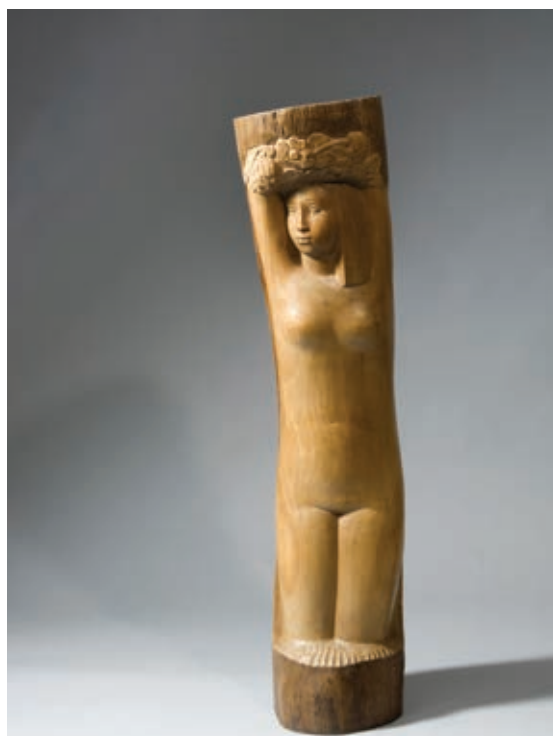
ком инвентарисања, предметима су измерене димензије и одређен им је смештај, с намером да у скорије време буду приказани јавности на изложби.

Иако је код њих приметна неуједначеност у погледу уметничких достигнућа, несумњиво је да распон тема и заступљени материјали представљају репрезентативан пресек Сандићевог стваралаштва. Највећи број скулптура изведен је у гипсу (21), од којих је један број (14) обојен, добивши тако још једну, пикторалну димензију. У бронзи је изведено 11 дела, две скулптуре већих димензија су у ораховом, а једна у маслиновом дрвету. У техници барелефа у тиковини изведена су четири дела, а једно у ексклузивном студеничком белом камену. Можемо рећи да су у колекцији заступљени сви материјали, осим племенитих метала (сребро, бакар), које је Сандић користио у раду и у којима је показао мајсторство уметничке израде и висок ниво техничког

знања. У колекцији нема дела примењене уметности, ситне пластике од племенитих метала, која су била важан део Сандићевог стваралаштва. Остварења која се налазе у колекцији Музеја припадају фигуралној пластици, којој је Сандић током целокупног стваралаштва остао веран. Разноликост тема и мотива огледа се у представама мајке и детета, жена у разним позама и делатностима, неколико портрета (у пуној пластици и у рељефу), актовима, представама животиња. Већина је мањих димензија, висине до 50 cm, и припада ентеријерној ситној пластици. Две посебне целине чине мањи рељефи и плакете. Као што је већ поменуто, два импозантна дела у ораховом дрвету, *Каријајинга* и *Флора*, својим размерама предњаче у монументалности, једно је висине 160 cm, а друго 135 cm. Групи предмета већих димензија додајемо две скулптуре изведене у гипсу, *Торзо њреље*, висине 90 cm, и *Женски њорзо*, висине 130 cm.



Слика 11. *Каријатида*, 1997. (МГБ)
Figure 11 *Caryatid*, 1997 (BCM)



Слика 12. *Флора*, 1979. (МГБ)
Figure 12 *Flora*, 1979 (BCM)

Посматрана у целини, поклон колекција скулптура Саве Сандића веома је вредна. Од изузетног је значаја то што је овим поклоном Збирка за ликовну и музичку уметност после 1950. године допуњена делима аутора који није био заступљен у знатној мери, што свакако представља допринос проучавању и сагледавању развоја српске скулптуре у другој половини XX века. Велики гест уметника допринео је испуњењу улоге музеја у баштињењу, проучавању и презентацији дела савремене уметности.

Сава Сандић је уметник чија остварења превазилазе оквире главних токова модерне уметности и подилажење укусу водећих ликовних критичара, који су

у оно време, више него данас, диктирали кретања у уметничкој продукцији. Зато његова дела и данас побуђују посебну допадљивост, емоцију која је једноставна, пријемчива и препознатљива. Захваљујући Сандићевом уметничком опусу и дугој плодној каријери, његово име је уписано у историју српске модерне скулптуре.

Изложбом *Сава Сандић: Хармонија облика и волумена – скулптуре из колекције Музеја града Београда*, представљеној од 6. априла до 14. маја 2017. године у Конаку кнегиње Љубице, у Сали под сводовима, још једном је изражена захвалност на примљеном поклону, а јавности су презентована сва дела Саве Сандића из музејског фонда.



Слика 13. Аутопортрет, 1988. (МГБ)
Figure 13 *Self-portrait*, 1988 (BCM)



Слика 14. Аскеџа, 1950. (МГБ)
Figure 14 *Ascetic*, 1950 (BCM)



Слика 15. Седећа девојка, 1986. (МГБ)
Figure 15 *Seated girl*, 1986 (BCM)



Слика 16. *Девојка са ојрлицом*, 1988. (МГБ)
Figure 16 *Girl with a necklace*, 1988 (BCM)



Слика 17. *Казанова*, 2003. (МГБ)
Figure 17 *Casanova*, 2003 (BCM)



Слика 18. *Торзо ђуреље*, 1964. (МГБ)
Figure 18 *Torso of a washerwoman*, 1964 (BCM)



Слика 19. *Женски торзо*, 1950. (МГБ)
Figure 19 *Female torso*, 1950. (BCM)



Слика 20. Изложба *Хармонија облика и волумена*, у Конаку кнегиње Љубице (МГБ)
Figure 20 Exhibition 'Harmony of Shapes and Volumes' at The Residence of Princess Ljubica (BCM)

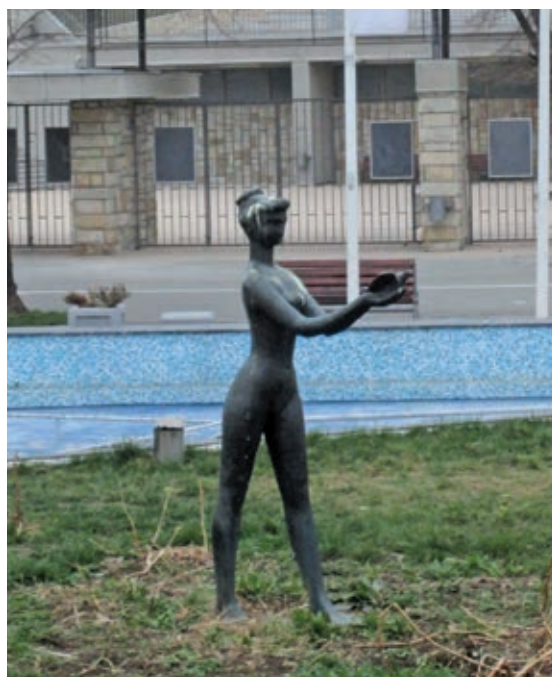
ДЕЛА САВЕ САНДИЋА У ДРУГИМ ИНСТИТУЦИЈАМА И ЈАВНОМ ПРОСТОРУ

Стваралаштво Саве Сандића може се пратити током његове више од 60 година дуге уметничке каријере, а радови који се налазе у Музеју града Београда представљају само мали део његовог богатог скулпторског опуса. Од педесетих година прошлог века до дубоке старости коју је доживео, Сандић је непрестано стварао. У више од пола века имао је неколико самосталних и више десетина групних изложби у Београду, многим градовима Југославије и у иностранству. Његове скулптуре красе музеје и приватне колекције на свим континентима. Осим Музеја града Бео-

града, његови радови се налазе у Народном музеју у Београду, Музеју примењене уметности у Београду, Музеју савремене уметности у Београду, Музеју Југославије, Народном музеју у Крагујевцу, Поклонзбирци Павла Бељанског у Новом Саду, Галерији Матице српске и другим. Председник Индонезије Сукарно је, приликом посете Београду током Првог самита не-сврстаних 1961. године, за Музеј у Џакарти понео дела Саве Сандића: *Иира I*, *Мајка и дејше* и *Размишљање*. Фигура мачке, *Чистицуница*, поклоњена је председнику Вијетнама Хо Ши Мину. Власници Сандићевих скулптура били су значајни политичари у другој половини XX века: Индира Ганди, председник Аргентине Јан Доминго Перон, председник Француске Франсоа Ми-



Слика 21. *Тобојан*, Мали Ташмајдан
Figure 21 *Playground slide*, Little Tašmajdan



Слика 22. *Пролеће*, Стадион „Ташмајдан“
Figure 22 *Spring*, Tašmajdan Stadium

теран, затим и супруге државника Раиса Горбачов, Елена Чаушеску.¹³ Генерал Шарл Де Гол је добио фигуру петла који кукуриче, названу *Зора*. Гипсана студија ове скулптуре налази се међу поклонима аутора који су стигли у Музеј града Београда. Композиција *Мајтеринсјиво*, из циклуса представа мајке са дететом, монолитна скулптура исклесана у брачком камену, дата је као поклон југословенске владе Светској здравственој организацији и налази се у њеној колекцији. Овакви уметнички предмети били су део званичних државних поклона страним делегацијама, а за самог уметника представљали су важан извор прихода. Велики број скулптура Саве Сандића је у приватном власништву;

¹³ Јовановић, Саван Сандић, 165.

то су најчешће портрети и поклони које је давао својим пријатељима.

Међу јавним споменицима и парковском скулптуром Београда можемо видети неколико дела Саве Сандића. Овде би издвојили парковску скулптуру *Тобојан* (1962), на дечјем игралишту на Малом Ташмајдану. Вероватно „најкоришћеније“ уметничко дело је камена скулптура, једина апстрактна форма коју је Сандић извео, са углачаним површинама погодним за клизеће спуштање деце у игри. Аутор му је сам дао назив, а тиме и определио његову употребну намену, која већ генерацијама увесељава децу на ташмајданском игралишту.

Мало даље, испред улаза у Стадион „Ташмајдан“, налази се Сандићева скулптура *Пролеће* или *Девојка са њишницом*, из



Слика 23. *Две жене*, плато испред Општине Панчево
Figure 23 *Two women*, plateau in front of the Pančevo City Hall

1957, чији се један одливак налазио у парку тадашњег председника СФРЈ Јосипа Броза Тита, а данас се може видети у парку Музеја Југославије, а други у Америци, у приватном парку у Вирџинији.¹⁴

У Панчеву, плато испред зграде Општине краси скулптура *Две жене* или *Композиција I*, чија се изузетна студија у гипсу, названа *Мала композиција*, налази у поклон колекцији Музеја града Београда.

Сандићеве парковске скулптуре немају идеолошке нити какве друге поруке, већ представљају спој интимизма и монументалности. Уметник је радо вајао фигуре за јавне површине, у чему је видео оживља-

вање и оплемењивање градског амбијента. У периоду велике обнове јавних простора после Другог светског рата и обележавања меморијала, Сава Сандић је реализовао два запажена споменика: *Споменик њалим борцима*, за главни трг у Врднику на Фрушкој гори (1950), и *Споменик њалим борцима и жртвама фашизма* (1953), у Жабљу у Бачкој. На овим споменицима је изражен утицај елемената соцреалистичке уметности, којој Сандић није био склон, али је очигледно следио упутства наручилаца и у томе је био веома успешан. Аутор је споменика у Кучеву и споменика *Мајка са дејетом* у Бихаћу. Сандић је више пута награђиван на конкурсима за монументалне меморијалне споменике, који нажалост нису изведени.

¹⁴ Ibid., 102.

БИБЛИОГРАФИЈА

В. (Васић), П. (Павле)

„У радионици Мајстора Томе Росандића“. *Рад*. Децембар 5, 1949.

Vasić, Pavle, Vlado Mađarić, Siniša Paunović i Aleksa Čelebonović

Retrospektivna izložba Sava Sandić svome učitelju, majstoru-vajaru Tomi Rosandiću, ур. Kaljalović, Gordana. Beograd: Dom JNA, 1979.

Vasić, Pavle, Vlado Mađarić, Aleksa Čelebonović, Siniša Paunović i Miodrag Kolarić

Sava Sandić: skulpture. Beograd: izdanje autora, 1981.

Влајић, Мирјана

„Наш гост Сава Сандић. Професору у част изложба у београдском Дому ЈНА посвећена стогодишњици рођења Томе Росандића“, *Вечерње новост*, октобар 20, 1979.

Јовановић, Вера

Сава Сандић: на расцртавању српског вајарства. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, Матица српска, 1990.

Јовановић, Вера, Љубица Миљковић, Вера Грујић, Александар Луковић и Мира Сандић

Мира и Сава Сандић: анималистичка сликарство. Београд: Удружење ликовних уметника Србије, 2004.

Jovanović Vera

Sava Sandić likovi savremenika. Beograd: ULUS, 2006.

Коларић, Миодраг, Вера Јовановић и Зорица Мутавџић

Сава Сандић: мала украсна и примењена сликарство. Београд: Музеј примењене уметности, 2002.

Mađarić, Vlado i Aleksa Čelebonović

Sava Sandić: skulpture. Beograd: izdanje autora, 1976.

Марковић, Јасна

Мајсторска радионица Томе Росандића. Београд: Музеј града Београда, 1985.

Милосављевић, Татјана

Поклон збирка Мира и Саве Сандића, вајарски радови, скулптуре, рељефи, плакете, медаље. Крагујевац: Народни музеј Крагујевац, 2008.

Новчић, Сузана

Музејске њриче, оџкуји и њоклони из Збирке уметџничких дела (2000–2010). Краљево: Народни музеј Краљево, 2011.

Поповић-Гај, Добрила и Ирина Суботић

Медаље и њлакеџе из Народној музеја и дела савремених скулџџора. Београд: НМБ, 1981.

Ристић, Вера и Вера Грујић

Мира и Сава Сандић. Нови Сад: Галерија ликовне уметности, поклон збирка Рајка Ма-музића, 2008.

Стаменковић, Славица

Скулџџура, Збирка Музеја џрада Беоџрада. Београд: Музеј града Београда, 2002.

Трифуновић, Лазар

„Путеви и раскршћа српске скулптуре“. *Уметџности* 22 (1970): 5–38.

Стручни рад

Предат: 10. 8. 2017.

Прихваћен: 20. 8. 2017.

**SAVA SANDIĆ (1915–2016), SCULPTOR – DONOR TO
THE BELGRADE CITY MUSEUM**

SUMMARY

The artistic activity of Sava Sandić can be traced throughout his more than 60-years-long career, and the works held at the Belgrade City Museum are but a portion of his impressive sculptural opus. Sava Sandić (1915–2016) was one of the great donors to the Belgrade City Museum. In 2008, he and his wife, Mira Sandić, presented 39 sculptures to the Museum, which significantly enriched the collection of the Fine and Musical Arts Department after 1950.

From the 1950s until he reached a very old age, this most gifted of all students of the famous Toma Rosandić, was constantly creating. For more than half a century he had several individual and dozens of group exhibitions in Belgrade, in many cities of Yugoslavia and abroad. His sculptures adorn museums and private collections on all continents.

With the exception of a couple of public monuments, Sandić did not succumb to then officially promoted Socialist Realist tendencies in sculpture and did not follow ideologically imposed artistic solutions. Later, when he established himself as a sculptor and at the turn of the 1960s, when the art stage of Belgrade was heavily influenced by stylization and the reduction of forms, leading to completely abstract artistic forms, neither then nor afterwards did Sandić fall under the influence of artistic trends, but instead he developed his own style. His distinctive style rested predominantly upon modelling figural forms and motifs. In the first place, he was interested in the nature of the material and treatment of the form through which he expressed his artistic sensibility. Throughout his fruitful career, Sandić remained faithful to the classical sculptural concepts and materials. He opted for figurative form, perfecting this type of expression over the course of his decades-long artistic work. For Sandić, only the figure of a living being, of man and animal, expressed in the natural interrelation of all details, had been and remained worthy of artist's interest.

Sava Sandić passed away at the age of 102 years, on 5 December 2016, in his home at Senjak.

Иван Г. Келемен

Центар за испитивање намирница
Змаја од Ноћаја 11, Београд

Ivan G. Kelemen

Centre for Food Quality Research
No. 11 Zmaja od Noćaja, Belgrade

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ СТАРИХ ЗАНАТА СА ПОДРУЧЈА БЕОГРАДА (8)

АПСТРАКТ: У раду су приказане граверска и кројачке радње на подручју Београда. Граверски и кројачки занат, за разлику од многих других старих заната, су веома заступљени, али не у смислу неговања традиционалних метода рада. У кројачким радњама данас се углавном врше поправке конфекцијских предмета, док је граверски занат у највећој мери дигитализован (дизајн на рачунарима), а гравирање директно са рачунара обавља се ласерски или CNC машинама. Производи и услуге наведених занатских радњи и даље су веома цењени, и поред тога што је тржиште преплављено јефтином конфекцијском индустријском робом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *стари градски занатлије, Београд, биографије занатлија, радионице, алати и прибор, производи, гравер, кројач*

BELGRADE'S CRAFTS AND CRAFTSMEN'S BIOGRAPHIES (8)

ABSTRACT: The paper presents the engravers' and tailors' workshops in the area of Belgrade. Unlike many other traditional crafts, engraving and tailoring are still very present today, but not in the sense of cherishing traditional methods. Tailors' workshops usually offer clothing repair services, while the craft of the engraver has now been largely digitised (design on the computer), hence the engraving is carried out by the computer controlled laser or CNC machines.

The products and services of the mentioned craft shops are still highly respected, despite the fact that the market is flooded with cheap ready-made industrial goods.

KEYWORDS: *traditional urban crafts, Belgrade, craftsmen's biographies, tools and equipment, products, engraver, tailor*

Модерно доба је скоро потпуно истиснуло занатске производе и услуге из потреба савременог потрошача. Оштра и често неравноправна конкуренција индустријских производа проузроковала је изостанак тражње, који прети опстанку традиционалних заната. Тако неповољно стање у којем се налазе занатлије није изазвано само променом укуса потрошача, ценама и неприлагођеношћу савременим тржишним захтевима већ су и недовољна брига друштва и недостатак одговарајуће подршке државе допринели изумирању традиционалних занатских вештина и заштарању многих занатских радњи.

У ужем градском језгру Београда, до данас су опстале углавном занатске радње чији се производи, захваљујући квалитету израде и породичној традицији, увек осавремењују у складу са актуелним трендовима.

У раду је предност дата занатима који су данас на подручју Београда прилично ретки и заступљени само мањим бројем радионица, а то су: граверски и кројачки. Граверски занат са ручном израдом је у ери компјутерских ласерских машина у великој мери потиснут, али је и даље незаменљив за украшавање ексклузивних производа, нарочито код лимитираних серја: оружја, новчаница, у златарству-јувелирству и часовничарству. Класични кројачки занат, услед енормне експанзије конфекцијске индустрије, уз драматично снижење цена одеће, је у великој мери маргинализован. Уочава се да је мањи број кројачких радњи успео да очува традиционални занат окретањем ка уникатним одевним предметима, скупљим од индустријских, који су самим тим постали и ствар престижа. Велика већина кројача данас се углавном бави поправком одеће.

ГРАВЕРСКИ ЗАНАТ

У оквиру граверског заната обавља се гравирање слова и разних гравура, и то ручним или машинским путем.

Реч гравура потиче од француске речи *gravure* = урезати, резбарити.

Гравирање је мануелни, механички или фотоелектрични поступак, који се састоји од урезивања цртежа или писма у метал, камен, стакло или пластичну плочу помоћу прикладног граверског алата. Ручно гравирање спаде у врло старе занате и јавља се на самом почетку људске цивилизације.

Вековима је граверски занат био у нераскидивој вези са уметношћу. Гравура је требало да пренесе одређену поруку и да буде лепо графички обрађена. Сви који су се бавили овим занатом имали су смисла за уметност. Најраспрострањеније је ручно гравирање оружја, накита, плакета, пехара, натписа, а најцењеније је код израде новца.

Длето је алат који се користи за резбање или гравирање. Састоји се од челичне оштрице углавнене у држач.¹

Према облику оштрице разликују се: ножаста, лећаста, пљосната и назупчана длета и зашиљена длета-удубљивачи. Ножасто длето је уско, троугласто, с оштрицом попут ножа. Лећаста длета су заобљена, са заобљењем на оштрици. Пљоснато длето је четвороугаоног профила, с равном оштрицом. Резбарско длето је тако да је обликом и величином оштрице и дршке прикладно за урезивање цртежа (гравура). Заобљено длето је полукружног профила, са заобљеном оштрицом.

¹ О граверском занату, по исказу Милана Јовановића, власника граверске радње „Милан М. Јовановић“.

Осим длета, у ручној гравури се користе и граверска кугла, шпиритусна лампа, камен за оштрење длета (тип арканзас).²

Машинско гравирање пантографима настало је у другој половини XIX века, а пуни процват је доживело у првој половини XX века, када је знатно потиснуло ручно гравирање, као што ће и њега крајем века потиснути нумеричко CNC (*Computer Numerical Control*) гравирање.

АРХИВСКА ДОКУМЕНТАЦИЈА О ГРАВЕРСКОМ ЗНАТУ

У грађи о занатима Историјског архива Београда, за период од почетка XX века могу се наћи документа о граверском занату, при чему се најранија односе углавном на полагање мајсторских испита. Таква је молба упућена Занатском еснафу града Београда од стране мајстора Ђорђа Миладиновића, гравера, за полагање мајсторског испита његовог ученика Светозара Недељковића, послата 11. априла 1914. године.³

Граверски мајстор Миша Голдстеин, из Чика Љубине улице 18, према архивским документима из 1927. године, био је представник гравера града Београда на Сајму занатства у Минхену.⁴

У *Адресару Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца* из 1929. године, у списковима делатности у граду Београду, наведене су три граверске радње.⁵

У Историјском архиву Београда постоји документ из 1939. године, којим се Милану Лазовићу издаје одобрење за отварање граверске радње у Београду јер поседује диплому о положеном мајсторском испиту из граверског заната у Панчеву, под бр. 22/200, од 15. априла 1936. године.⁶

Архивска документација не пружа податке о Милану М. Јовановићу, као ни о његовом мајстору Вилку Плахуту.

ГРАВЕРСКА РАДЊА „МИЛАН М. ЈОВАНОВИЋ“

У Његошевој улици број 6 налази се самостална граверска радња „Милан М. Јовановић“.

Њен оснивач је Милоје Јовановић, рођен 31. августа 1930. године у Ваљеву. Милоје је основну школу и гимназију завршио у Ваљеву. Након Другог светског рата отишао је у Војно-индустријску школу при фабрици „Крушић“ у Ваљеву, у трајању од три године. Тада је савладао рад на разним машинама и алатима. По причи Милоја Јовановића, мајстори који су их надгледали тада су откривали скривене склоности сваког питомца и усмеравали га на одређени тип заната. Они су проценили да, осим квалитетно одрађеног машинског рада, Милоје има и уметничку црту, тј. дар за цртање, због чега су га усмерили на граверски занат. Мајстор који је био одређен да га учи граверском занату био је Вилко Плахута. По причи Милоја Јовановића, његов мајстор био је врхунски ручни гравер и педагог. Задатак

2 Богољуб Белић, *Уџбеник резбарије* (Београд: „Змај Јова“, А. Терзића, 1933).

3 ИАБ, Удружење занатлија за град Београд у срезу Београдском, од 1912. до 1927. године, Књига мајсторских испита од 1912. до 1914. и од 1919. до 1927, кутија 96.

4 Исто.

5 *Адресар Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца за*

индустрију, обрш, шртовину и њољопривреду, Београд, 1929.

6 ИАБ, Удружење занатлија за град Београд у срезу Београдском, од 1935. до 1943. године, Књига мајсторских испита од 1935. до 1943, кутија 98.



Слика 1. Милан М. Јовановић испред спољног излога своје радње
Figure 1 Milan M. Jovanović in front of the window of his store

који је добио од њега био је да црта слово А. Цртао га је шест месеци и три дана. Тада му је мајстор рекао да је доста цртао слово А и да започне слово Б. То му је, како каже, побудило сумњу да ће икада стићи до краја абецедe. Мислио је, али то никада није рекао мајстору. Веровао је да мајстор зна шта ради. Тако је и било. Слово Б и остала слова абецедe цртао је још неко краће време. Мајстор му је на тај начин извежбао руку, усадио стрпљење и жељу да тежи савршенству. Током школовања је савладао технике ручног, машинског, електро и хемијског гравирања. Занатску школу је завршио као најбољи у гравирању, од 32 питомца. Уочи полагања завршног испита, мајстор га је посаветовао да не остане само у једној фабрици

већ да, док је пун снаге, обиђе што више средина и практично научи како се у њима ради. Након завршеног испита отишао је у фабрику ИКЛ (Индустрија котрљајућих лежајева) у Земуну, 1950. године, у којој је највише правио жигове за куглагере. Потом се вратио у Ваљево и наставио да ради у фабрици „Крушик“, све до 1956. године, када је отишао у Ужице, у фабрику наменске индустрије „Први партизан“, у којој је остао два и по месеца. Ту је највише гравирао кућишта за упаљаче, од којих су многи завршили у рукама тадашњих истакнутих политичара. Потом се поново вратио у фабрику „Крушик“, где је усавршио израду шаблона. После тога је краће време радио у фабрикама ИКЛ и Телеоптик.



Слика 2. Милоје Јовановић за радним столом
Figure 2 Miloje Jovanović at his worktable



Слика 3. Милоје Јовановић у радионици
Figure 3 Miloje Jovanović in his workshop

На наговор пријатеља, почео је да ради гравуру златног накита. Милоје је кратко време радио у предузећу „Алатница“, које се налазило у Улици Димитрија Туцовића у Београду. У „Алатници“ је тада радио чувени београдски ручни гравер Васе Исакљев. Потом је отишао у предузеће „Јувела“, у коме је 11 месеци замењивао колегу на боловању. Ту је гравирао накит, пехаре и часовнике. По повратку колеге, услужно је радио за „Јувелу“ још 22 године, као и за друга предузећа, и то у статусу слободног уметника који се бавио уметничком гравуром. Милоје је 1969. године од Општине града Београда добио могућност да у свом стану, у Његошевој 38, отвори локал. Затим је 1971. године добио локал у „Градићу Пејтону“ на Врачару, у коме је био током

кратог периода, а затим је отишао у Улицу Божицара Ације 23, где је боравио све до 1976. године, када се преселио на данашњу локацију.

У овом локалу је пре тога била фирма „Азбест“ из Плоча. Милоје је обучио шест ученика. Његов син Милан рођен је 1969. године у Београду. Завршио је основну и две године графичке школе, смер графички. Током школовања, практичну наставу је похађао у предузећу „Морава“, а ван наставе је код оца усавршавао технику ручне гравуре. Милан је занатску диплому из граверског заната стекао 17. јуна 1988. године, у Центру „Милан Ракић“ у Београду. По одласку Милоја у пензију 1992. године, граверску радњу води Милан. Након пензионисања, Милоје је наставио да ради



Слика 4. Милан М. Јовановић током гравирања
Figure 4 Milan M. Jovanović working at his engraving

са сином у радњи, све до смрти 14. децембра 2016. године.

У значајније послове ове занатске радње данас спада и сарадња са „Импом“ из Земунa, у оквиру које се ручно гравирају сабље које се уручују најбољим официрима по завршетку академије. Милоје је гравирао предмете који су били поклањани цару Хајле Селасију (Етиопија), председнику Сукарну (Индонезија), Насеру (Египат), Ахмеду Бен Бели (Алжир) и другима. Значајни посао је и гравирање награде Добричин прстен, који се традиционално додељује најистакнутијем глумцу.

У граверској радњи „Милан М. Јовановић“ је настављено неговање породичне традиције ручне гравуре, што је чини јед-

ном од ретких које се могу сматрати чуварем овог старог заната.

КРОЈАЧКИ ЗАНАТ

Кројачки занат обухвата израду и поправку одевних предмета. Као алат за ручно шивење користе се: игла, напрстак, маказе, шиљак, креда, сантиметар, лењир, сто за шивење и шиваћа машина. У прибор за пеглање спадају: гладило (пегла), крпа, квасило, мали и велики јастук, даска и сто за глачање. У кројачком занату су врло битни и јастуче за пробу и кројачка лутка.

Јастуче са чиодама служи кројачу приликом пробе одела, а ставља се на леву руку. Израђује се од плиша и метала.

Кројачка лутка је помоћно средство на коме кројачи врше пробе одела. Лутке се

израђују од разних материјала, као што су: картон, жице, трске итд., а споља се облажу сатеном, папиром или неком пластичном масом. Праве се у разним величинама: за децу, средње и пуне особе, а највише се употребљавају оне из средње групе јер одговарају свим величинама. Лутке могу бити и на расклапање.

У току стручног образовања, кројачки мајстор и ученик морају да се у најосновнијим цртама упознају са анатомијом човековог тела.

У кројачком занату се најпре учи како се држе игла, тело и предмет за рад. Практична обука обично почиње везивањем десног и средњег прста и напрстка. Циљ везивања прста је да се навикну руке и прсти на спретно држање игле и напрстка. Када се то савлада, на комаду тканине се вежбају све врсте бодова, којих има 12.

Особа која је савладала ове бодове почиње да помаже старијим радницима и мајсторима при раду. На почетку обично пикирају платна (костуре), пикирају доње оковратнике, ушивају дугмад, плету рупице и од вате праве рамене подметаче.

Игла се држи десном руком између палца и кажипрста, а напрстак се ставља на средњи прст. При раду, напрстком се врши притисак на иглу, која лако и у ритму пролази кроз тканину, па се затим враћа руком у првобитни положај. Иглом се равномерно понављају убоди, покретима усправно горе и доле. Код кројача, држање тела и седење при раду захтевају посебно знање и умешност. Обавезно се усправно држе горњи део тела и глава. Тело се не сме много савијати, већ се само глава мало спушта унапред, а ноге се стављају једна преко друге. Скројена тканина се ставља преко колена, левом

руком се врши притисак на њу, а десном руком, иглом и концем потребна пробадања (шивење). При шивењу се употребљава више врста бодова, већ према захтеву посла, пошто је за сваки рад, сваки шав и поруб потребна најподеснија врста бода. Бод је начин на који се игла са концем провлачи кроз тканину или се конач обавија.

Тако добијамо различите врсте бодова:

- Прошивање (фирцање) је почетни бод који се употребљава код кројења по мери, за прошивање скројених делова одеће. Овај бод је универзалан. Користи се при шивењу костура, поставе, рукава, рубова и оковратника.

- Напутни бод служи за обележавање или маркирање страна на скројеном делу одеће.

- Пикирање је врста бода при изради ревера, поруба, костура и доњих оковратника на капутима. Од правилне употребе ове врсте бода зависи и правилан пад ревера.

- Коси бод служи за пробе и поставе, као и за поставе на рукавима. Много је боље да се изводи ситније.

- Ивични бод (опшивање) се употребљава код свих шавова и рубова по скројеном делу одеће.

- Крстасти бод (преплет) се користи за учвршћивање доњих оковратника, манжетна на панталонама и за причвршћивање разних украса, нарочито код тканина које се лако осипају.

- Ланчани бод се употребљава код разних везова на народним ношњама, као украс на женској одећи.

- Бод за бодом се ретко користи јер се замењује машином. Он служи за састављање шавова, ушивање рукава и разних других делова одеће.

- Штосовање се изводи код шавова, где није пожељно да се виде.

- Штоповањем се сва оштећена места на одећи могу поправити тако да се она потом више не примећују. Код памучних и свилених тканина извлачи се влакно за удевање на оштећеним местима. Примена овог бода захтева велико знање и стрпљење јер се изводи на принципу ткања.

- Бод за прошивање рубова (дурхнад) замењује раније штеповање машином по рубу. Његова добра страна је што учвршћује спољне ивице руба, при чему се ранији штеп не види.

- Навијајући бод се употребљава за опшивање шавова и плетење рупица.

Плетене рупице се најпре обележавају на предмету на коме се раде и одређује се њихова дужина. Затим се пресеку макама или зубима, па опшију опшивеним бодом. Рупице се не секу све одједном, већ једна по једна, због осипања тканине. По опшивеној рупици се увлачи воштани гајтан по дужини, да би рупица била чврста, а затим се плете навијајућим бодом. При сваком потезу конач се вуче усправно навише, тако да рез од рупице пада равномерно. На крај сваке рупице ставља се једна петља, која се обавија концем, а служи за учвршћивање рупице. У другу врсту спадају опшивене рупице, које се израђују од исте тканине, а могу бити комбиноване и са другим материјалом.

Правилно одабирање и постављање дугмади на одећи је важно јер, осим практичности, мора да задовољи и естетску страну.

Сваки рад при шивењу је бржи и ефикаснији ако се употребљава шиваћа машина.

Изучавање рада на машини врши се поступно. Најпре се учи правилно окретање, посебно доњег, а посебно горњег точка, па онда целе машине. Када се седне за машину, обе ноге се стављају на папучу, затим се десна нога избаци мало напред и ногама се врши притисак на папучицу. Пре овога, десном руком се из рада искључују игла и чунак, и то помоћу малог виска (шрафа) на горњем точку машине. Ова направа служи да се иглењача ослободи рада, док се горњи точак покреће и конач намотава. То се чини зато да се игла не би сломила приликом неправилног покретања точка. Пошто је постао слободан, горњи точак се десном руком покреће према себи, а ногама се врши притисак на папучу и тиме оба точка стављају у покрет. Приликом окретања точка увек се пази да се не окрене унатраг, јер од тога зависи правилан рад игле и чунака. Ове вежбе се понављају све док се не изучи правилно покретање точка и машине. Потом се поставља игла, из које се претходно извлачи конач, па се испод ње поставља комад тканине, спушта се папучица и отпочиње рад на машини. Кад се научи правилан рад на машини, започиње шивење на њој.

Сваки део одеће биће добро скројен ако су све мере правилно узете и при кројењу тачно пренете на шаблон и тканину од које се одећа израђује. Важно је знати и од каквог се материјала одело кроји и шије, затим како се он понаша при раду: да ли се скупља или мења боју итд. Тканине од чисте вуне и вештачких влакана пре кројења треба изглачати врелом пеглом преко мокре крпе, а потом оставити да се осуше и тек онда кројити.

Цртање и кројење треба да се изучавају поступно, како би временом особа која учи

занат створила машту и моћ запажања о грађи и структури тела различитих наручилаца, што служи као база за успешно савлађивање заната и кројачке вештине. Црте (линије) су један од важнијих елемената при цртању кројева јер се помоћу њих изводи и само цртање, тј. кројење. При цртању великих цртежа употребљавају се: оловка, креда, сантиметар, гума и кројачки лењир, а код смањеног цртежа: оловка, перо, гума, лењир и кривулар. Оловком се изводе велики и мали цртежи. При узимању мере кројачи употребљавају два основна начина, а то су: директан и индиректан начин, тј. дељење узраста човековог тела. Циљ ових начина је да кројачу пружи потребне мере за правилан нацрт кроја. Разлика између њих је у томе што се код директног начина добијају мере директно са особе, а код индиректног половина мере груди. Код узете мере је основна њена тачност. Тачно узета мера омогућава кројачу да избегне немиле грешке, које обично доцније открије током првих проба. Мере се узимају по телу особе (наручиоца) без затезања сантиметра. Особа којој се узима мера треба да скине капут и стане природно, мирно, са рукама опуштеним уз тело. За доње капуте мере се узимају преко џемпера или прслука, а за горње преко одећа.⁷

АРХИВСКА ДОКУМЕНТАЦИЈА О КРОЈАЧКОМ ЗАНАТУ

У документацији Историјског архива Београда нађен је већи број података о кројачком занату на подручју Београда од почетка XX века.

⁷ Петар Вуковић, *Слѣручно кројење мушке одеће* (Београд: Завод за издавање уџбеника Народне Републике Србије, 1962).

Из 1912. године потиче документ којим се кројачу Тодору Елаковићу одобрава отварање приватне кројачке радње у Београду, а на основу мајсторског писма Удружења занатлија за град Београд, бр. 65, од 7. априла 1912. године.⁸

У *Адресару Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца*, у делу о Београду, кројачки занат је подељен на кројаче, којих је било 199, кројаче за даме, којих је било три, и кројачице, којих је било 87.⁹

У Историјском архиву Београда постоји документ из 1930. године, којим кројач Ханс Мартион потврђује Удружењу занатлија за град Београд да је од 15. фебруара 1930. до 2. марта 1933. године код њега кројачки занат учио Стеван Марковић.¹⁰

У архивској грађи Београда налазе се подаци о оснивачима данашњих кројачких радњи који су обрађени у овоме раду. Тако се помиње да су Михајло Машутковић и Петар Вуковић отворили ортачку кројачку радњу у Дечанској 1-3.¹¹

КРОЈАЧКИ САЛОН „МАРТИНОВИЋ“

У најужем гадском језгру Београда, у Косовској улици број 5 налази се кројачки салон „Мартиновић“. Отац данашњег влас-

⁸ ИАБ, Удружење занатлија за град Београд у срезу Београдском, од 1912. до 1927. године, Књига мајсторских испита од 1912. до 1914. и од 1919. до 1927, кутија 96.

⁹ *Адресар Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца за индустрију, обрћ, трговину и пољопривреду*, Београд, 1929.

¹⁰ ИАБ, Удружење занатлија за град Београд у срезу Београдском, од 1929. до 1934. године, Књига мајсторских испита од 1929. до 1934, кутија 97.

¹¹ ИАБ, Удружење занатлија за град Београд у срезу Београдском, од 1912. до 1927. године, Књига мајсторских испита од 1912. до 1914. и од 1919. до 1927, кутија 96.



Слика 5. Светолик Кузман Мартиновић
приликом кројења
Figure 5 Svetolik Kuzman Martinović during
tailoring activities

ника, Светолик Кузман Мартиновић, рођен је 24. марта 1930. године, у селу Липници код Лознице. Основну школу је завршио у Липници, а потом занатску школу у Лозници. Током занатске школе, Кузман је практични део наставе учио код мајстора у Бањи Ковиљачи. По завршетку школе и добијања мајсторског писма 1957. године, почео је да ради у конфекцији „Мода“ у Лозници. Одатле је отишао 1963. и отворио кројачку радњу у Лозници. Локал који је купио некада је припадао чувеној лозничкој породици Катић. У Кузмановој кројачкој радњи углавном је обављано кројење мушких одела и капута. У Лозници је имао велики број муштерија, али му се указала могућност да пређе у

Београд, што је сматрао корисним ради стицања нових муштерија. У Београд је дошао јануара 1969. године и већ у марту је постао пословођа кројачке радње у Косовској улици број 5, која је тада још била у власништву Лепосаве, супруге познатог београдског мушког кројача Михајла Машутковића. Михајло је 1919. године положио мајсторски испит из кројачког заната. Након стицања звања мајстора, заједно са Петром Вуковићем је отворио ортачку кројачку радњу у Дечанској 1-3, на месту где се данас налази Дом омладине. Значај кројачке радње Петра Вуковића и Михајла Машутковића огледао се у томе што је запамћено да су њих двојица 1924. године, у Београд из Париза донели први дворедни смокинг. Машутковић се 1926. године одвојио од Вуковића и пресељено у радњу на данашњој локацији. Зграда у којој је отворио кројачки салон била је у власништву познатог београдског фабриканта чоколаде Косте Шонде (прва чоколада произведена код нас појавила се у продаји у Београду 1897. године).

Лепосава Машутковић је кројачки салон 1974. године предала Кузману Мартиновићу, који је наставио да је води под називом Кројачки салон „Мартиновић“. Услед добре локације и традиционално угледне клијентеле, Кузман је на најбољи начин унапредио кројачки занат.

Кузманова супруга је завршила кројачки занат, тако да је она углавном шила женске костиме. Кузманов син Славиша рођен је у Лозници 1958. године. Основну школу је започео у Лозници, а последње разреде је похађао у Београду. После гимназије је уписао Правни факултет и завршио прву годину, а затим је прекинуо студије. Потом је петнаест година радио



Слика 6. Радни сто за кројење у кројачкој радњи Славише Мартиновића
Figure 6 Tailors' worktable in Slaviša Martinović's tailor's store

у фирми Југохемија. Кројачки занат је научио од оца Кузмана, који га је од малих ногу обучавао техникама овог заната. По причи Славише Мартиновића, најпре је савладао зашивање дугмади, вађење фирца и штепање платна. У значајније послове кројачке радње „Мартиновић“ спадало је шивење униформи за ЈАТ-ове пилоте и стјуардесе крајем седамдесетих и у осамдесетим годинама XX века. У овој кројачкој радњи су врло често израђивана одела за стране дипломате. По причи Славише Мартиновића, међу значајнијим поруџбинама дипломатског кора била је она за 36 одела нигеријског амбасадора.

Међу клијентима је био и Добрица Ћосић, који је на инаугурацији за председни-

ка С. Р. Југославије носио одело израђено у овој кројачкој радионици. Материјали су набављани из иностранства, углавном из Енглеске, Француске, Чешке и Мађарске. Седамдесетих и осамдесетих година XX века најчешће је узиман материјал из фабрика „Вартекс“ у Вараждину, БВК „Београд“, Штофара „Параћин“, Бача Побрдо из Словеније. Од деведесетих година XX века до данашњих дана, углавном клијенти доносе материјале за израду одела, али могу и да изаберу материјале који су у понуди у самој радњи, као што су они из Енглеске, произвођача Scabal, Dormeu, и произвођача из Италије.

По причи Славка Мартиновића, остали конструкциони елементи који се уграђују –



Слика 7. Славиша Мартиновић у пријемном делу своје кројачке радње
Figure 7 Slaviša Martinović in the reception area of his tailor's store

унутрашња међупостава, цеповина, нарамнице, појасница, лепљиво платно и други делови, набављају се од најбољих светских произвођача у Немачкој и Француској, а дугмићи једним делом у Младеновцу.

У кројачкој радњи „Мартиновић“ је као кројач радио Драган Прокић, од 1990. до 2005. године. Он је рођен 1936. године. Кројачки занат је учио у тада познатом кројачком салону у Коларчевој улици. Након положеног мајсторског испита, дуги низ година је радио у Народном позоришту у Београду. По причи Славише Мартиновића, Драган је био међу последњим мајсторима који су знали да сашију класичан фрак.

У овој радњи су била израђена конобарска одела за познате београдске ресторане. Врло је интересантна прича како је једна

старија жена донела у радњу енглески штоф који је купила пре почетка Другог светског рата у Митићевој робној кући, за одело за сина. Син је у току рата нестао, а његова мајка је све до тада тај материјал чувала у нади да ће се појавити. Кузман је одшколовао велики број ученика, од којих су неки отишли да раде у Немачку и Француску.

Кузман Мартиновић је отишао у пензију 1996. године, а наследио га је Славиша. И током пензије, све до смрти 2004. године, Кузман је непрекидно радио у радњи.

У кројачкој радњи „Мартиновић“ израђују се мушка одела, блејзери, панталоне, прслуци, капути и смокинзи, и то искључиво по мери и жељи клијента, а врше се и поправке одевних предмета. По причи Славише Мартиновића, млађи клијенти

данас најчешће траже слим-фит одела, а мало старији класична одела рађена по енглеском или италијанском типу кроја.

Данас је у радњи активно запослен само Војислав Јовановић, који је рођен 1957. године у Београду. Учио је кројачки занат у Инђији, у школи ученика у привреди, у трајању од три године. Радио је у државном предузећу „Клуз“ у Београду, све до 2005. године, од када ради у кројачкој радњи Славише Мартиновића.

Славиша Мартиновић има два сина, Немању (1982) и Марка (1985). И поред великог угледа и познатих сталних муштерија, Славишини синови нису наставили да се баве породичним занатом, него су се специјализовали за грађевину и астрономију.

МОДНИ АТЕЉЕ НМФ – „НАТАЛИЈА МОНАШЕВИЋ ФОРМА“

У Улици краља Милана број 21 налази се модни атеље НМФ Милице Саватић Гојгић. Најстарији запамћени предак који се бавио кројачким занатом била је Милица бака Наталија Монашевић (девојачко Миленковић). Наталија је рођена 1. јула 1905. године у месту Лешници, где је завршила основну школу. Одатле је дошла у Београд, где је почела да похађа занатску школу за кројача женске одеће. Практични део наставе је учила код кројача Станојевића. Након завршетка занатске школе и добијања калфенског писма, још неко време је радила код мајстора Станојевића.

Наталији и њеном супругу Константину се 1933. године родила ћерка Ранка.

Наталија је мајсторско писмо за кројача женског одела положила 12. јуна 1936. године у Београду. Године 1939. основала је кројачки модни салон „Ната“ у Београду, у Улици краља Милана број 5.

Током Другог светског рата, модни салон је радио смањеним интензитетом. Одмах након завршетка рата, у модном салону је настављен рад, али су се, услед проблема при набавци материјала, углавном вршиле поправке или су коришћене старе резерве материјала за кројење нове одеће. Већ почетком педесетих година XX века појављују се веће количине различитих типова материјала, па почињу више да се прате модни трендови, што је повећало број клијенткиња које су у то време долазиле у модни салон „Ната“. Наталија је 1963. године преселила салон у свој стан у Краља Милана број 3 (тада се улица називала Маршала Тита).

У том времену су Јованка Броз и супруге познатих личности из јавног, културног и дипломатског живота долазиле код Наталије да шију најразличитије женске одевне предмете. По причи Милице Саватић Гојгић, честе су биле ситуације у којима Наталија није вршила мерење на клијенткињи, већ је кројила у зависности од пропорције тела, што говори о њеном врхунском познавању кројачког заната. По казивању Наталијине ученице Неђе Почуче, некада су због повећаног обима посла остајали до касно у ноћ, како би клијентима завршили њихове одевне предмете.

И поред великог броја угледне клијентеле, Наталија никада није имала истакнуту рекламу за свој салон.

У зимским месецима, извешан број година породично су одлазили у Париз, где се Наталија упознавала са актуелним модним трендовима и типовима материјала који су највише коришћени при изради одевних предмета.

Од материјала најчешће је употребљавала: свилу, брокат, органдине и енглеске штофове. Материјале је сама набављала



Слика 8. Милица Саватић Гојгић на отварању своје изложбе у Националној галерији у Београду
Figure 8 Milica Savatić Gojgić at the opening of her exhibition at the National Gallery in Belgrade

или су их доносили клијенти. Углавном је шила класичне и балске хаљине и костиме. Одшколовала је три раднице. Кројачким занатом се активно бавила до 85. године. Наталија Монашевић је преминула 1994, у 89. години.

Наталијина ћерка Ранка умела је да шије и кроји, али није наставила да води салон своје мајке, него је углавном шила за своје укућане. Ранка Саватић има две ћерке, Милицу и Ивану. Милица је рођена 1963. године у Београду, завршила је основну школу и гимназију, а потом Правни факултет. Радилa је у Министарству просвете и спорта Републике Србије. Током слободног времена усавршавала је технике кројења

и шивења. По причи Милице Саватић Гојгић, свесрдну помоћ при учењу кројачког заната, након Наталијине смрти, пружила јој је њена ученица Неђа. После одласка из Министарства и набавке савременог кројачког прибора, своје стечено знање о кројачком занату и свој таленат почела је да усмерава на дизајнирање и израду уметничких модних асесоара. Оснивањем модног атељеа НМФ 2012. године настављена је породична традиција, са идејом да се обједине софистицирани дизајн и ручна израда уникатних модела марама, шалова, огртача, као и накита, и створе форме посебне уметничке вредности. Специфичност израде је у одабиру квалитетних природних материјала: свила, памук, вуна, драго камење и племенити метали, као и у дизајну који пружа вишеструке могућности ношења и комбиновања.

Сваки модел поседује могућност трансформације и мултифункционалности, лако прелази из лежерне у елегантну, из уочљиве у дискретну форму, већ према приликама, карактеру и расположењу.

НМФ модни атеље је, поводом 110 година од рођења Наталије Монашевић, организовао самосталну изложбу у Националној галерији у Београду.

Милица Саватић Гојгић је оснивањем модног атељеа НМФ – „Наталија Монашевић Форма“ наставила да негује породичну традицију овог, некада чувеног београдског кројачког салона.

КРОЈАЧКА РАДЊА ТРАЈАНА МАКСИМОВСКОГ

У београдској општини Стари град, на Булевару деспота Стефана 59а, налази се кројачка радња Трајана Максимовског.

Трајан је рођен 1. јуна 1957. године у селу Огуту. Основну школу је завршио у Трговишту, а потом је, са навршених дванаест година, почео да учи кројачки занат код тада чувеног кројача Станоја Трајковића. По Трајановој причи, Станоје је током своје каријере обучио око 40 ученика, који су касније углавном стекли звање мајстора. Трајан је три године учио кројачки занат. У почетку му је проблем био како да држи напрстак на прсту, а пекле су га очи од прашине из материјала, гушили су га облачићи паре из профајтаних штофова под великим пеглама на жар, без којих се у то време није могао ни замислити овај занат. По Трајановој причи, док је учио кројачки занат најпре је морао да савлада штафирање поруба на панталонама, а потом отварање рупица, које су се некада радиле ручно, а данас машински. Тада је још било мајстора који су читаво одело шили ручно. Тако сашивена одела била су трајнија, али не и квалитетнија од данашњих, која се углавном раде машински. Да би ученик савладао кројење, морао је доста времена да проведе у практичном учењу и да небројено пута избоде прсте у прве две године, а затим је већ постајао формиран мајстор, који је могао понешто и самостално да ради.

Трајан је након три године учења положио мајсторски испит 1975. У практичном делу имао је задатак да сашије одело за дванаестогодишњег дечака, чије је мере имао. Након положеног мајсторског испита отишао је на одслужење војног рока у Сплит, где је био ангажован као кројач, и то за шивење нових одела и униформи за официре и војнике. У том периоду често је морао да шије и кроји униформе и одела ван мере.



Слика 9. Излог кројачке радње
Трајана Максимовског
Figure 9 Exterior of Trajan Maksimovski's
tailor's store

Након одслужења војног рока, у потрази за муштеријама и бољом зарадом, Трајан је дошао у Београд 1978, где је годину дана радио у кројачкој радњи Миодрага Стојадиновића, у тадашњој Улици 29. новембра (данас Булевар деспота Стефана), на броју 48. Одатле је прешао у кројачку радњу Ми-



Слика 10. Трајан Максимовски приликом рада у својој кројачкој радњи

Figure 10 Trajan Maksimovski working in his tailor's store

лоја Милекића у Скадарској улици, где је радио четири године.

Трајан Максимовски је 1. августа 1985. године, на данашњој локацији на Булевару деспота Стефана 59а, отворио кројачку радњу.

Клијенти којима најчешће шије и кроји одела по мери су дипломате, политичари, пословни људи и сви они којима је елеганција најважнија. То су углавном млађи људи, који захтевају класичне кројеве и подлежу брзим модним променама. Амбасадори или политичари желе квалитетније сакое и блејзере, и то од квалитетних штофова.

По Трајановој причи, за једно одело му је потребно најчешће око три метра штофа, који доноси муштерија или сам мајстор

набавља, као и остале делове: цугер, два и по метра поставе, лепљиво платно, раменице, дугмад и ципзар.

Прва проба је најважнија јер се тада на муштерији обликује будуће одело, за другу пробу се уфирцају рукави и нашију џепови и крагна – све сем поставе. Уколико је све урађено како треба, трећа проба није ни потребна, убацује се постава и одело се завршава.

По причи Трајана Максимовског, одело на клијенту мора да стоји као саливено. Мајстор Трајан шије и за даме све што спада у тежу гардеробу: капуте, мантиле, костиме и панталоне.

У овој кројачкој радњи, осим шивења нових одевних предмета, врше се и поправке старих.

ЗАКЉУЧАК

Занатлије приказане у овом раду су успеле да остану присутне на тржишту луксузних уникатних производа на територији Београда, и то захваљујући континуираној посвећености висококвалитетном занатском раду, уз употребу традиционалних материјала и метода. Опредељеност за овакву тржишну оријентацију се показала као перспективан приступ свим водећим тржиштима у свету. Висококвалитетни производи ових старих заната су велики привредни и туристички потенцијал Београда.

БИБЛИОГРАФИЈА

Адресар Краљевине Срба, Хрватша и Словенаца за индустрију, обрт, трговину, пољопривреду. Београд, 1929.

Белић, Богољуб

Уџбеник резбарије. Београд: „Змај Јова“, А. Терзића, 1933.

Вуковић, Петар

Стручно кројење мушке одеће. Београд: Завод за издавање уџбеника Народне Републике Србије, 1962.

Калуђеровић, Ђуро

Конструкција мушке одеће. Апатин: МК Комерц, 1990.

Стручни рад

Предат: 29. 7. 2016.

Прихваћен: 20. 9. 2016.

BELGRADE'S CRAFTS AND CRAFTSMEN'S BIOGRAPHIES (8)

SUMMARY

The present age has almost entirely suppressed craft products and services from the list of needs of modern consumers. Harsh and often unequal competition of industrial products has caused the lack of demand threatening the survival of traditional crafts. Such unfavorable status of traditional craftsmen is not solely caused by the change in consumer tastes, price factors and lack of adaptability to modern market requirements, but likewise the insufficient attention of the society, as well as the lack of adequate state support resulting in closure of many craft shops and dying out of traditional skills.

The craft shops in the urban core of Belgrade that have survived till this day are mainly the ones that, through the quality of craftsmanship and family tradition, are trying to modernise their products relying on the current trends.

As an example of preserving traditional crafts the paper draws attention to the Milan M. Jovanović engraver's workshop and tailors' stores run by Slaviša Martinović, Milica Savatić Gojgić and Trajan Maksimovski.

The Milan M. Jovanović engraver's store has continued to nurture family tradition and hand engraving, becoming one of the few workshops that can be regarded as guardians of this traditional craft.

The Martinović and Trajan Maksimovski stores are notable for making men's suits, blazers, trousers, jackets, coats and tuxedos, exclusively to suit the needs and wishes of clients, also offering the repairs of men's and women's clothing.

Starting from 2012, the NMF – Fashion Atelier Natalija Monašević Form has continued the family tradition with the idea to combine sophisticated design and unique handmade models of scarves, shawls, robes, as well as jewelry, creating designs of special artistic value.

The Milan M. Jovanović engraver's workshop and Martinović, Milica Savatić Gojgić and Trajan Maksimovski tailors' stores have succeeded in gaining presence in the market of luxurious and unique products in the territory of Belgrade, due to continuous commitment to high quality craftwork produced with the use of traditional materials and methods. The commitment and dedication to this kind of market orientation have proved to be a promising approach in all major markets in the world. High quality products of these traditional crafts represent a great tourist potential for the city of Belgrade.

Јованка С. Веселиновић

Историјски архив Београда

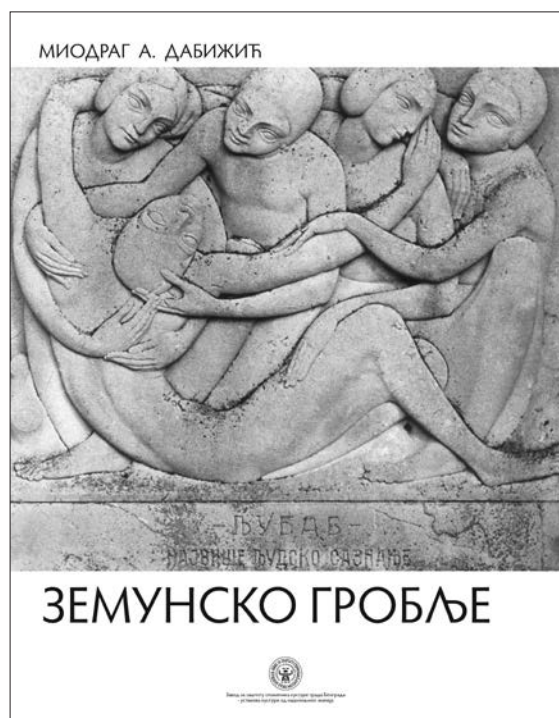
Палмира Тољатија 1, Нови Београд

ПРИКАЗ КЊИГЕ *ЗЕМУНСКО ГРОБЉЕ*

Аутор: Миодраг А. Дабижић

Издавач: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2015

ISBN 978-86-89779-24-0



Миодраг Дабижић, један од најпознатијих и најстаријих Земунца, нажалост више није са нама. Мада је доживео „лепе“ године, отишао је из живота некако изненада и нагло. Активно и до краја је учествовао у проучавању прошлости Земуна и утицао је на ширење тих знања у најширој јавности, путем медија, многобројних

јавних предавања, до написа и интервјуа у дневној штампи и часописима. Пре две године, у издању Завода за заштиту споменика културе града Београда, изашла је његова монографија *Земунско гробље*, којом је заокружио многобројне радове о свеукупном стваралаштву житеља Земуна.

Цео свој живот Миодраг Дабижић је посветио истраживању земунске историје и наслеђа, материјалних споменика и друштвено-културног живота. Тако су га доживљавали и Земунци, који су радо сретали и препознавали достојанственог господина, никад без шешира, који је увек радо и са задовољством причао о историји свог града, и то на основу не само извора и литературе већ и утисака који су се годинама сачували у његовом памћењу. Тако је и у надахнутом говору на промоцији своје књиге поручио: „Чувајте оно што је сачувано“.

Уз захвалност за све што је за нас учињено, а што ћемо, надам се, неговати и сачувати за следеће генерације, покушаћемо да, причом коју доноси у својој најновијој монографији, приближимо и покажемо шта је остало сачувано и о чему сведочи.

Монографија *Земунско гробље* је релативно обимна, садржински и тематски

уједначена књига, методолошки добро постављена и обрађена, научно фундирана и актуелна, и већ је, усуђујемо се рећи, врло добро примљена не само у научним и стручним круговима него и код најшире читалачке публике, жељне ширења својих знања о прошлости Земунa. Као и сваки други град, Земун има специфичан дух и, са културним, верским и етничким разноликостима, нешто посебно по чему га се сећају путници намерници. При томе, веома је тешко одредити шта га то чини посебним: архитектура, култура или традиција. Миодраг Дабижић је успео да испреплетену прошлост и садашњост споји у хармоничну целину и да на неувобичајени начин прикаже историју града и живот његових становника, и то преко „Вечног почивалишта на Земунском Гардошу“.

„Ту почивају људи – бивши грађани Земунa и намерници с разних страна. Сви они живећи су, радили и осећали. Многи и стицали углед, иметак, па и славу. Најзад, овде су се смирили: вечити починак нашли су на Гардошу“. Овим речима је М. Дабижић започео причу о житељима Земунa, о њиховим многобројним тајнама из дуге историје, брижљиво сакривеним вековима иза камених плоча, које ту стоје без намере да иједну открију.

У погледу композиције, књига је хронолошко-тематског карактера. Могу се издвојити две потпуно заокружене целине. У првој аутор анализира предмет својих проучавања, односно прати историјски развој гробља и покушава да утврди да ли га је у одређеном периоду обележио континуитет или дисконтинуитет. На основу обимног и студиозног архивског истраживања, систематских и темељних анализа дневника

путописаца и планова, сазнајемо да је земунско гробље на Гардошу (изнад Доњег града и Дунава), у току XVIII века постало последње почивалиште за припаднике три толерисане конфесије у пограничном граду – православно, римокатоличку и јеврејску. Од тог периода, упркос новим општедруштвеним и политичким околностима, и мењању граница самог гробља, може се у континуитету пратити његова историја.

Иако је тема књиге хронолошки прецизно омеђена начелима идеалне периодизације историје, аутор је, методолошки сасвим исправно, често свесно напуштао хронолошке, географске и садржинске оквири теме, у трагању за одговорима на постављена питања, како би се добила јаснија представа о приликама у Земуну, о мењању националне и конфесионалне структуре у насељу, о старим земунским гробљима. Тако сазнајемо да се у време турске владавине (1521–1717), на данашњем Великом тргу налазила турска богомоља и да је у њеној непосредној близини било и турско гробље. Потискивањем Турака из ових крајева 1717, повукло се и муслиманско становништво. Напуштена џамија преуређена је и претворена у католичку цркву, а некадашњем турском гробљу заувек се изгубио траг.

Старо православно гробље налазило се у близини Николајевске цркве (подигнута до 1752), да би се касније постепено „пело“ уз падине према платоу Гардоша. Аутор даје исцрпан приказ историјског развоја гробља на Гардошу, његовог ширења и стања до 1918. и од тада до наших дана. Поднасловима је обухватио следеће теме: Меморијални споменици из 1928, тзв. Руско гробље, Надгробна обележја Грка и Цинцара, Јеврејско

гробље, О отварању новог гробља 1942. године, Гробљански комплекс до 1945. године, Гробље у порти цркве Св. Димитрија, Сачувати и одржавати значајно, Старо Земунско и ново Бежанијско гробље. Аутор је у овом делу посебно обрадио цркву Св. Димитрија – Харишеву капелу.

Други део књиге посвећен је спомен-обележјима и значајнијим надгробним споменицима. Првенствено, ту морамо похвалити ауторово специфично истраживање, његов велики и дуготрајни труд, и умеће у ишчитавању натписа на надгробним споменицима. Захваљујући томе је, заједно са познатим историјским документима, исказима путописаца и усменим казивањима старијих Земунаца, добио заокружену причу о некадашњим житељима овог мултиетничког града, о њиховим биографијама и доприносима култури, науци, уметности, политици, занатству и општем друштвеном животу града и државе.

Аутор се није задржао само на ишчитавању имена већ је за сваки представљени надгробни споменик дао исцрпне податке о личностима и породици, као и о њиховом значају. На тај начин је забележио многа заборављена имена, и то не само локалног становништва већ и припадника

других националности који су сахрањени на Земунском гробљу, Руса, Грка, Цинцара, Јермена.

Аутор је исцрпно навео имена свих уметника – сликара, архитеката, вајара, као и занатлија који су допринели квалитетној уметничкој изради спомен-обележја. Поменућемо само неке знамените уметнике чија се дела још увек налазе на Земунском гробљу: сликара Павла Симића, архитекту Светозара Ивачковића, скулпторе Ђорђа Јовановића, Драгомира Арамбашића, Војна Бакића, Петра Палавичинија, Тому Росандића, Стевана Боднарова.

И у овој књизи, као и у својим претходним радовима, аутор упозорава на потребу очувања великог броја гробова значајних личности и спомен-обележја која имају историјску и уметничку вредност.

Знатан број илустрација садашњег стања и документарног материјала из ранијих периода допринео је не само лепоти књиге већ и њеној комплетности. Ако томе додамо неговани стил и језик, прецизну и јасну реченицу, добијамо књигу која је обогатила историју града, а која ће бити занимљива подједнако стручњацима, као подстицај за даља истраживања, и обичним просечним читаоцима, заинтересованим за прошлост.

Скраћенице наслова часописа

АП (н.с.) – Археолошки преглед (нова серија)

АР – Arheološki pregled

ГГБ – Годишњак града Београда

ГМГБ – Годишњак Музеја града Београда

ГСАД – Гласник Српској археолошкој друштва

ДР – Documenta Praehistorica

ЗЛУМС – Зборник за ликовне уметности Мајнице српске

ЗНМ – Зборник Народној музеја у Београду

ЗРНМ – Зборник радова Народној музеја у Београду

РВМ – Рад војвођанских музеја

Скраћенице назива установа

АЈ – Архив Југославије

АНУБИН – Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

ЗДИМ – Заоставштина Драгутина Инкиострија Медењака

ЗЗСКГБ - Завод за заштиту споменика културе града Београда

ИАБ – Историјски архив Београда

ИБ – Извршно веће

МГБ – Музеј града Београда

МГВ – Muzej grada Beograda

МПУ – Музеј примењене уметности

РЗЗСК – Републички завод за заштиту споменика културе

САД – Српско археолошко друштво

САНУ – Српска академија наука и уметности

СИВ – Савезно извршно веће

СБИ – Centar za balkanološka ispitivanja

Abbreviations

BCM – Belgrade City Museum

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
94(497.11)

ГОДИШЊАК града Београда = Annual of the
City of Belgrade / уредник Татјана Корићанац. - Књ.
5 (1958)- . - Београд : Музеј града Београда, 1958-
(Београд : Пекограф). - 27 cm
Годишње. - Је наставак: Годишњак Музеја града
Београда = ISSN 1451-284X

ISSN 0436-1105 = Годишњак града Београда
COBISS.SR-ID 5656322

Адреса редакције:
Музеј града Београда
11000 Београд, Змај Јовина 1
<http://www.mgb.org.rs>
Тел/факс: 011/3283-504

Корице: Драгана Лацмановић
Дигитална обрада: Небојша Доловачки
Лектура и коректура: Милена Богдановић
Превод на енглески: Дејан Вукелић

Годишњак града Београда LXIII-LXIV штампан је финансијским средствима
Секретаријата за културу - Град Београд