

Историја српске културе

САДРЖАЈ

Приступ књизи "Историја српске културе"- Павле Ивић

Успони и падови у средњем веку - Сима Ћирковић

Под византијским окриљем
Међу балканским државама
У борби за опстанак

Векови под турском влашћу и обновљена државност- Радош Љушић

Ратови и сеобе
Обнова националних држава
Под окриљем двају царства
У југословенској заједници

Књижевни језик као инструмент културе и продукт историје народа - Павле Ивић

Средњевековне прилике
Црквенословенски и народни језик
Руски утицај
Кретање ка народном језику
Реформа Вука Караџића
Екавица и ијекавица
Модерни књижевни језик

Средњевековна књижевност- Радмила Маринковић

Архитектура у средњовековној Србији- Војислав Кораћ

Сакрална архитектура
Фортификациона архитектура

Сликарство у средњем веку - Војислав Ј. Ђурић

И Природа особине, врсте и токови
ИИ Одлике најстаријих дела
ИИИ Од Стефана Немање до Краља Милутина
ИВ Од Краља Милутина до распада царства
В Од распада царства до пада под Турке

Средњевековна музика- Роксанда Пејовић

Српско штампарство- Павле Ивић и Митар Пешикан

Уметност од пада српских држава под турску власт до Велике сеобе - Гојко Суботић

Народна књижевност- Нада Милошевић-Ђорђевић

Лирика
Прозни облици

Народне ношње- Јасна Бјеладиновић-Јергић

Народно неимарство - Јасна Бјеладиновић-Јергић

Књижевност 18. и 19. века - Јован Деретић

Између старе и нове књижевности
Европеизација и рађање нове књижевности
Патријархална и грађанска култура
Романтизам и процват лирике
Реализам: Доба приповетке

Ликовна уметност 18. и 19. века - Дејан Медаковић

Уметност у 19. веку

Новија српска архитектура - Ивица Млађеновић

Музичко стваралаштво и извођаштво од 18. века до данас - Роксанда Пејовић

Позориште - Петар Марјановић

Библиотекарство- Десанка Стаматовић

Новинарство и публицистика - Михаило Бјелица

Књижевност 20. века- Новица Петковић

Модерна
Авангарда и међуратна књижевност
Савремена књижевност

Сликарство и вајарство 20. века- Миодраг Б. Протић

Сликарство
Вајарство у 20. веку

Графика- Миодраг Б. Протић

Наивна уметност- Ковиљка Смиљковић

Примењена уметност и дизајн- Мирослав Фрухт

Век и по српске фотографије - Зоран Глушчевић

Филм и кинематографија (1896-1993)- Дејан Косановић

Радио - Дарко Татић

Фонска уметност или Креативни вид радио-програма
О програму у целини (дистрибутивна функција радија)

Телевизија - Мирослав Савићевић

Аматеризам у култури- Василије Тапушковић

Приступ књизи "Историја српске културе"

Павле Ивић

Мало је књига које су толико потребне култури једног народа колико књиге о самој тој култури. За ширу публику најкорисније је дело сажето компоновано, питко писано, сваком приступачно, које ће културу ипак представити свестрано, не заборављајући ни једну њену битну саставницу. Таква књига, разуме се, мора се ограничити на оно најбоље и најважније и мора бити плод рада многих аутора, стручњака за најразличитије области. Задовољавајући минимум радозналости публике и пружајући јој прва обавештења, таква књига подстиче на даље тражење у области по избору читаоца. Својом многостраношћу она може привући и најпросвећенијег појединца. Макар он био и врхунски стваралац у појединој области, он ће ту наћи нових сазнања из неке друге дисциплине. Сама идеја да се напише управо оваква књига потекла је од књижевника Ђоке Стојчића, сада члана њеног Редакционог одбора.

Код нас нема велике традиције мултидисциплинарних дела која би, конвергентним напором многих стручњака, давала широке пресеке наше многолике прошлости. У средини где је мало људи сваки истакнути стручњак оптерећен је бројним обавезама које не може да избегне јер нема никога другог да прими задатак на себе. Та презаузетост кочи ангажовање на новим пословима и уједно обесхрабрује потенцијалне иницијаторе сложених подухвата. Као што кретање конвоја бродова зависи од брзине најспоријег, тако и довршење великог колективног посла зависи од аутора који је, клецајући под претешким укупним теретом, највише закаснио. Па ипак, у нашој средини изашла су у новије време два таква дела: капитално десетокњижје *Историје српског народа* у издању "Српске књижевне задруге" и књига *Сто најзнаменитијих Срба* у издању издавачке куће "Принцип". Сада им се, ево, придружује и ова кратка *Историја српске културе*, која је, срећом, прошла без већих сарадничких закашњења.

Историју културе не чини само њена прошлост него и садашњост. Штавише, ова последња, мерена критеријима релевантности за савременике и импликација за будућност, у најмању руку не заостаје за прошлошћу. Све разуђенија култура нашег времена обавезала нас је да уведемо и одељке о доменима као што су публицистика, фотографија, радио, телевизија, примењена уметност и дизајн, аматеризам. С друге стране, да би се добио неопходни оквирни контекст који култури стварају политичка и економска стварност епохе, замољена су два еминентна историчара да напишу сажет преглед српске историје. Прилозима такве врсте место је, наравно, на самом почетку текста књиге. Иза њих је дошло поглавље о језику као оруђу културе. Показало се да је књижевни језик сваког раздобља огледало усмерености културе, њеног духа и уопште духа времена. Тако мене кроз које је пролазио књижевни језик обележавају кључне тачке у периодизацији историје наше културе. Ако се удубимо у фазе кроз које су прошли, на пример књижевност или сликарство, уочићемо паралелизам основних црта развоја.

Замисао је Редакционог одбора да се ова књига преведе на неколико светских језика и објави и у иностранству. Добро ће бити да се у рукама просвећеног странца нађе делце које ће га обавестити о многоструким садржајима наше културе, некадашње и актуелне и која ће га успут поучити да оно што му сервирају медији у његовој земљи није цела истина о нама.

Одолели смо искушењу да правимо две различите књиге – за домаћег и за страног читаоца. Главни разлог за такво опредељење није тај што би стварање двоструког текста компликовало и успорило посао око књиге, него тај што смо желели да и нашем читаоцу прикажемо све оно што је вредно и по мерилима строжим од наших националних. Излагање је, дакле, подешено према визури страног читаоца; у њој преовлађује оно што ће њему изгледати занимљиво и значајно. Када се посматра из далека, све што је искључиво локална вредност губи сјај, а рељефније се истичу остварења која

својом поруком прелазе границе отаџбине. Обрађена је пажња и на пријем наших остварења у иностранству. Нису само за странце од интереса критичке оцене које су тамо доживела дела наших људи, награде које су многи од њих добили, књиге које су у свету објављене о нашој култури. Наравно, било би неупутно ићи до крајности у настојању да се говори само о ономе што је запажено у свету. Има појава које помажу да се схвати целина стварности иако оне саме својим квалитетима не израћају изнад горње граничне црте чисто отаџбинских достигнућа.

Постоји намера, до чијег остварења остаје дуг пут, да ова књига једном послужи као заметак будућег далеко опсежнијег дела, можда двотомног или тротомног, које би имало амбицију да пружи заокруженију слику, с више података и више анализе. Ту би морало бити места и за систематски напор да се појаве не само прикажу него и протумаче у својим природним узрочно-последичним уланчавањима. Можда најподеснији тренутак за почетак акције око тог програма био би када се прикупе критички одзиви на ову много скромније замишљену књигу. Уосталом, можда ће и она сама, у савршенијем виду после примедба које ће се чути, доживети нова издања.

Писању прилога који се овде објављују претходио је договор аутора о њиховом општем лику. У понеким случајевима и уредничке интервенције кретале су се у том правцу. Ипак се није тежило потпуној једнообразности прилога. Уважене су како специфичности обрађених тема тако и личне склоности писаца.

Успони и падови у средњем веку

Сима Ћирковић

- Под византијским окриљем
- Међу балканским државама
- У борби за опстанак

Под византијским окриљем

Предуслови за настанак Српског народа створени су у 7. веку, када се на тле римске провинције Далмације населио, уз друге словенске скупине, и део племена Срба. Није познато чиме су се племена тога доба међусобно разликовала, на чему се заснивала њихова индивидуалност. Извесну улогу су, свакако, играла предања о пореклу. Међу балканским Србима дуго се одржавала традиција о досељавању са севера, из "Беле Србије", одакле је потицао и најстарији владарски род.

Словени су се на Балканском полуострву разлили на великом пространству, образујући велики број малих кнежевина, које су византијски писци тог времена запажали као мноштво и описивали карактеристичним именом "Склавинија". Припадници српског племена суделовали су у развоју неколико кнежевина. Поред Србије, која се у 9. в. простирала између Саве и динарског масива, приближно између Ибра на истоку и Врбаса на западу, настале су у планинским пределима и крашким пољима области које ће дати становницима посебна имена: Неретљани, између Цетине и Неретве и на острвима Брачу, Хвару и Корчули, Захумљани, између Неретве и залеђа Дубровника, Травуњани и Конављани, између Дубровника и Боке которске. У 11. в. једно од средишта српског политичког живота било је у кнежевини Дукљи, која се простирала око Скадарског језера и долине реке Зете.

Заједно са осталим словенским племенским територијама, и ове су биле изложене покушајима потчињавања из суседства. У 7-8. в. за господаре су се наметали Авари из Паноније, док је Византија претендовала на све што је некад припадало Римском царству; од 680. словенским племенима између Дунава и планине Балкана загосподарили су Протобугари, створивши државу која ће се нагло

проширити, упијајући у себе словенске племенске кнежевине. Од средине 9. в. и Србија се нашла на путу бугарског ширења, па је постала поприште супарничких борби Византије и Бугарске. Повод за мешање пружали су многобројни сукоби међу члановима владарског рода, потомцима кнеза Вишеслава, који су се борили за власт и често смењивали на престољу.

Византија је велики успон постигла око 870, када је покрштавањем кнежевских породица отворила пут масовној христијанизацији, праћеној јаким политичким и културним утицајима Царства. Српске кнежевине биле су потчињене црквеним метрополама у Сплиту и Сирмију. Покрштавањем су потиснуте у други план неке од разлика међу племенима, пре свега оне с кореном у паганским веровањима, а отворен је пут повезивању на подлози заједничке хришћанске културе. Значајну улогу су у томе играли преводи библијских и богослужбених текстова и писма прилагођена особеностима словенског језика, глаголица, а затим ћирилица. Хришћанство је, међутим, утицало на појаву нових разлика међу Словенима услед неједнаких утицаја црквених центара под чију су јурисдикцију доспели. Веома дубоке корене и далекосежне последице имао је однос према употреби словенског језика у богослужењу. Срби су се нашли у зони у којој се могла чувати, даље развијати и прилагођавати словенска писменост.

Отпор бугарском притиску престао је 924, када је Србија потчињена, али само кратко, јер је кнез Часлав (927- око 950) непосредно после смрти бугарског цара Симеона успео да обнови српску државу. Проширио је границе до обале мора и одбио је нападе Мађара, који су се крајем 9. в. настанили у панонској низији, наметнувши се за господара затеченом претежно словенском становништву. У свом даљем развоју Срби су веома јако осетили последице византијских освајања. Преко четири деценије трајале су борбе за потчињавање Бугарске, највећег византијског супарника у борби за власт над балканским Словенима. Када су се коначно завршиле 1018. године, границе Византијског царства померене су до Дунава и Саве.

Тада је територије насељене Србима пресекла граница која одваја области под непосредном византијском влашћу, источно од линије Сирмиј (Сремска Митровица) - Рас (Нови Пазар) - Призрен, и западно од те линије, области под домаћим владарима, с традиционалним уређењем израстим из словенске подлоге. Византији потчињене територије припале су аутокефалној архиепископији у Охриду, тако да су српске земље још пре коначног расцепа цркава (1054) пресечене границом између цариградске и римске црквене јурисдикције.

У областима под непосредном византијском влашћу обновљени су антички градови као Сирмиј, Београд, Браничево, Ниш, што су постали седишта црквених и световних власти, које су преко два столећа непрекидно утицале на становништво своје околине. Северно од Саве и Дунава у Угарској краљевини слабо настањене етнички хетерогене територије добиле су насеља, утврђења, организацију власти (жупаније) и епископије.

Како је после потчињавања Бугарске притисак долазио само из Византије, нарочито из њених упоришта у Дубровнику и Драчу, седишта српског отпора образовала су се у суседству. У Дукљи (Зети) и Захумљу кнез Стефан Војислав (1037-1051) успео је да збаци византијску власт, а његови наследници Михајло (око 1055- око 1082) и Бодин (око 1082-1101) проширили су и учврстили државу mireћи се с врховном влашћу царева и повремено јој се покоравали. Од краја 11. в. већу улогу почињу играти области у унутрашњости, чије је једно језгро било у Босни, а друго код града Раса.

Откако је почетком 12. в. Угарска краљевина завладала Хрватском и потчинила византијске градове у Далмацији, почела је дуготрајна византијско-угарска борба за превласт над Балканским полуострвом. Срби су се нашли између јаким супарника, тако да су они у Босни, под владарима с титулом бана, потчињени угарским краљевима, док су они у источним областима, под влашћу великих жупана, били штићеници византијских царева. У време ратова они би се одметали и прилазили противничкој страни. У то доба биле су успостављене тешке везе између угарске и српске владарске династије.

Последњи тријумф Византије за време цара Манојла Комнина (1143-1180), када су биле потчињене и Угарска и суседна српска област, плаћен је претераним исцрпљивањем снага, па је после смрти ратоборног цара уследио дуг период кризе. Тадашњи српски велики жупан Стефан Немања (1166-1196) искористио је слабости и тешкоће Византије да прошири власт до Јужне и Велике Мораве, затим на територије данашњег Косова, равнице око Скадарског језера и приморске градове од Котора до Скадра. Под управом Немањине браће и синова нашле су се и територије некадашњих кнежевина Захумља и Травуније, тако да је српска држава обухватила простор између реке Неретве и Јужне Мораве, приближно од планине Рудника до обале Јадранског мора. Стефан Немања се повукао с престола, одредивши за наследника средњег сина Стефана, зета византијске царске породице. Замонашио се у својој задужбини манастиру Студеници, а убрзо се придружио најмлађем сину Сави, монаху, на Светој Гори. Заједнички су подигли за српске монахе манастир Хиландар, који је играо значајну улогу у каснијем развоју српске цркве и културе.

Међу балканским државама

Као царски зет и носилац титуле севастократора, Стефан Немањић (1196-1227) уживао је подршку Византије и успевао да очува Немањине тековине. А када се ситуација из темеља променила, пошто су западњачки крсташи предвођени Венецијом освојили Цариград и срушили Византијско царство, Стефан се окренуо Западу и вештом политиком отклањао опасности од Угарске, Латинског царства, обновљене Бугарске и осамостаљених господара у византијским провинцијама. У периоду превирања и наглих промена успео је да очува неокрњену државу и да јој подигне углед и ранг тиме што је од папе добио краљевску круну (1217), што му је код наследника и потомства донело славу "првовенчаног краља".

Заслугом краљевог брата Саве темељито су измењене црквене прилике у српској држави, која је имала двојаку традицију: римокатоличку у градовима на јадранској обали и њиховом ближем залеђу и византијско-православну на подручју Охридске архиепископије. Католички крајеви били су под јурисдикцијом надбискупија у Бару и Дубровнику, а у православном делу биле су епископије у Расу, Липљану и Призрену. Настојећи да за своју краљевину добије јединствени црквени оквир под домаћим старешинама, краљ је, и поред својих веза с папском столицом, подржао православне традиције земаља у унутрашњости.

У Никеји, центру малоазијских Грка, који су чували традиције цариградске патријаршије и настојали обновити Византијско царство, Сава Немањић је од цара и патријарха издејствовао образовање посебне архиепископије за српску државу. Сава је за архиепископа посвећен 1219. у Никеји, док је за његове наследнике предвиђено да се бирају и посвећују у Србији. Границе православног подручја померене су према западу и према југу све до морске обале, с изузетком старих приморских градова и њихових дистриката. Основане су нове епископије, са седиштем у манастирима, где су образовани свештеници и преписиване књиге неопходне црквеном животу. Сава II је за потребе црквених старешина обезбедио превод византијског црквено-правног зборника *Номоканона (Крмчија, Светосавска крмчија)*.

Српска краљевина и аутокефална црква представљале су оквир у коме је оживљено културно стварање добило особена обележја. То се може запазити на црквеним споменицима Рашке школе (Студеница, Жича, Милешева, Сопоћани, Градац, Ариље и др.) и на замаху преписивачке и књижевне делатности. Наслеђени језик књижевног изражавања добија црте карактеристичне за говорни језик народа, док обogaћена "библиотека" преведених и преписаних дела и жанрова добија и оригиналне српске саставе. Као и у градитељству и опремању цркава и манастира, и овде предњаче чланови династије. Стефан Првовенчани и Сава II, сваки са својим житијем светог Симеона, оца и родоначелника династије. Житија су имала важну улогу у заснивању култа, коме су касније придружени свети Сава и још неки владари који су поштовани као свеци у крилу српске аутокефалне

цркве. Култ светих владара уздизао је ауторитет династије и омогућавао да се у наставку опште хришћанске изграђује и посебна српска традиција, која ће се чувати у крилу цркве.

Упоредо с културним заокруживањем, подручја српске архиепископије продубљавала се граница према онима који су остали изван њених оквира, пре свега грађанима приморских градова и поданицима босанских банова. Израсла из српске племенске подлоге, држава босанских банова развијала се одвојено, укључујући у себе делове суседних хрватских и српских територија. Њену посебност наглашавала је "црква босанска", спорних учења и необичног уређења, осуђивана као јеретичка у православним и католичким срединама. Конфесионалне разлике и повремени сукоби банова с "рашким" краљевима водили су подвајању становника и тек је ширење Босне на рачун територија државе Немањића омогућило да у другој половини 14. в. Босна заигра значајну улогу у чувању и развијању српских традиција.

После Стефана Првовенчаног његови синови Стефан Радослав (1227-1234) и Стефан Владислав (1234-1243) играли су подређену улогу у веома сложеним балканским политичким приликама, али су успели да очувају неокрњену државу. Њихов најмлађи брат Стефан Урош II (1243-1276) покушао је да наслеђене територије прошири и према северу (Мачванска бановина) и према југу (Скопље). Трајније резултате имао је његов рад на подстицању рударства, ковању сребрног новца, јачању трговачког промета и чвршћем повезивању делова државе у јединствену целину.

Тек су Урошеви синови Стефан Драгутин (1276-1282, умро 1316) и Стефан Урош III Милутин (1282-1321) постигли знатније успехе у ширењу српске државе. Милутин је освојио северну и средњу Македонију (до града Просека, данас Демир Капије), док је Драгутин као зет и вазал угарског краља добио Мачванску бановину и Београд с његовим подручјем. Заједнички су браћа освојила од бугарских великаша територију садашње североисточне Србије, оновремено Браничево и Кучево. Српска држава се тиме привремено проширила до Саве и Дунава, чиме су створени услови да се боље населе и повежу територије поред Саве и Дунава са централним деловима Србије. Припремљени су услови да се касније тежиште политичког и културног живота премести на север.

Почетком 14. в. дотадашње тековине биле су уздрмане дугогодишњом борбом између Милутина и Драгутина, изазваном настојањем и једног и другог да српски престо осигурају својим наследницима. Династички сукоб довео је до слабљења државе и територијалних губитака у почетку владе Милутиновог сина Стефана Уроша III Дечанског (1321-1331). Освајачку политику је наставио тек његов син Стефан Душан (1331-1355), служећи се снагом ратоборне властеле и искоришћавајући унутрашње раздоре и неприлике Византијског царства. У неколико таласа освајања усмерених увек према југу, према богатим и урбанизованим византијским областима, померене су границе Душанове власти све даље: од Македоније и Албаније (1334, 1342-1345) до Епира и Тесалије (1374-1348).

Душан се у априлу 1346. крунисао за "цара Срба и Грка", пошто је пре тога српску архиепископију уздигао у ранг патријаршије. Тим променама видљиво је изразио нов положај српске државе, која је постала водећа сила на Балканском полуострву. Она се ширењем удаљавала од свога првобитног језгра, стремићи ка Цариграду, а и од својих старих традиција, идентификујући се са универзалним православним царством. Огромна држава, која се простирала од Саве и Дунава до Коринтског залив, морала се непрекидно бранити и на бојиштима и усавршавањем управе и законодавства.

Политичка експанзија карактеристична за Душаново време омогућена је стабилним унутрашњим развојем, пре свега бујањем привредног живота, из кога су напајане и владареve финансије. Захваљујући интересовању за производе српског рударства, пре свега за сребро, Србија је посредством приморских трговаца укључена у медитеранске привредне токове. Из рудника отворених до овог времена развила су се градска насеља, средишта трговине и предузетништва, које ће нарочито доћи до изражаја отварањем знатног броја нових рудника крајем 14. и у 15. веку.

У изграђивању управног система, стварању институција, уобличавању правног поретка, Србија је од Милутиновог времена била широко отворена за византијске утицаје. Душан је као цар - у организацији двора и дворских служби, система чинова и титула, рада канцеларије - свесно и доследно пресађивао на српско тле византијске обрасце. Он је на целу државу проширио управни систем који је почивао на "кефалијама", владаревим намесницима у градовима и областима.

Душаново царство састојало се од веома различитих територија. Неке су имале византијско право и уређење, друге нису никад биле под непосредном византијском влашћу, једне су живеле по византијским законима, друге по обичајном праву. Уједначавању уређења и усавршавању функција државне власти требало је да допринесе царева законодавна делатност, чији је главни плод био Душанов *Законик* (1349, 1354). Две стотине чланова *Законика* регулишу разноврсну тада актуелну правну материју и делују као мост између ученог византијског и српског обичајног права. Законодавац полази од велике неједнакости у друштву у коме насупрот повлашћеној властели стоји простран и хетероген сталеж себара, снажно намеће улогу државне власти у обезбеђењу јавног реда и искорењивању разбојништва, али се мири с јурисдикцијом господара властелинства, аутономних општина и група с посебним правима.

Културне тековине овог периода показале су се трајније од резултата освајачких подухвата. Од Милутиновог времена у градитељству и ликовним уметностима влада угледање на цариградске узор, што води појави српско-византијског стила. У преписивачкој, преводилачкој и књижевној делатности повећава се број жанрова, међу којима су неки, као преводи византијских светских хроника и правни приручници, служили популарисању царске идеологије.

Освајачка политика прекинута је после изненадне Душанове смрти (1355). Уместо јаке царева власти, за време Душановог наследника Стефана Уроша (1355-1371) превагу су добили великаши, намесници у појединим областима, који се постепено претварају у самосталне господаре. Развој државе кренуо је супротним правцем, и то тако да су прво отпадали они делови који с последњи освојени. Душанов полубрат Симеон Урош Палеолог прогласио се за цара и засновао је у Тесалији посебну државу, која се одржала до 14. в. Од Душанових намесника потекле су породице локалних господара у Епиру и јужној Албанији. Они, међутим, нису имали везе са српском државом.

У борби за опстанак

Преокрет је имао утолико теже последице што су нешто раније на европском тлу стекли упориште Турци Османлије. Њима насупрот стајале су уместо јединствене и моћне Душанове државе територије разједињених и завађених обласних господара. Први на путу турског ширења нашао се господар града Сера и његове области деспот Јован Угљеша, чији је брат Вукашин, господар територија у западној Македонији, постао 1365. савладар цару Урошу, са старом српском краљевском титулом. Браћа су покушала да сузбију Турке, али су у бици на Марици (26. 9. 1371) претрпели пораз и погинули. Турци су ојачали, појас њихових вазала проширио се до Македоније, где су били Вукашинови синови, и до граничне области Србије и Бугарске, где су Душанови сестрићи Дејановићи (Драгаши) имали своју територију.

Великаши из централних области ојачали су и наставили гложење око територија. Све више се истицао кнез Лазар Хребљановић (1362-1389), господар области од Новог Брда до Крушевца, који је постепено проширивао власт до Саве и Дунава. Његов сусед жупан Никола Алтомановић (1363-1373) учврстио се у раније формираној области од западне Србије до морске обале и угрожавао све своје суседе. Захваљујући старијим и новијим освајањима, почев од долине Неретве ширећи се према истоку, све важније улоге међу српским великашима преузима босански бан Твртко, који је био рођак Немањића и који је по томе основу полагао право на српски престо. Заједно са кнезом Лазаром

поразом је 1373. Николу Алтомановића, проширио власт до Полимља и Боке и крунисао се 1377. за краља Срба и Босне.

Господари средишњих области дошли су под удар Турака. После више локалних судара, покушали су да се супротставе Турцима кнез Лазар, његов зет Вук Бранковић и краљ Стефан Твртко II (1353-1391), који је послао помоћни одред. У крвавој бици на Косову пољу 15. јуна 1389. погинули су кнез Лазар, турски владар Мурат и хиљаде ратника с обе стране. У каснијој историјској традицији ова битка је запамћена као судбоносни пораз и крај српске државе.

Турци су се убрзо опоравили, наметнули врховну власт Лазаревим наследницима, а од 1392. и Вук Бранковић, који је постао водећа личност док га 1397. Турци нису збацили и затворили. У новом турском освајачком таласу освојене су дотадање вазалне области у Македонији (1395). Преокрет је донео тек турски пораз код Ангоре (1402) у рату с Монголима. Уследиле су унутрашње борбе међу претендентима на турски престо које су омогућиле балканским државама предах од неколико деценија самосталног развоја.

Син кнеза Лазара Стефан Лазаревић (1389-1427) успео је да се учврсти у наслеђеним областима и да постепено окупи преостале територије некадашње српске државе. Од византијског цара добио је 1402. титулу деспота, коју су српски владари носили до краја самосталног државног живота. Прихватио је врховну власт угарског краља и добио Београд и Мачву, око којих су се Србија и Угарска дуго спориле. Положај су му отежавали сукоби с братом и сестрићима, синовима Вука Бранковића. После помирења 1411. њихове области су сједињене, а Вуков син Ђурађ одређен је за наследника свога ујака. Други Стефанов сестрић, Балша III, последњи из данашњег Балшића, завештао му је пред смрт своју земљу. Тако је и Зета, мада окрњена, јер су део посели Венецијанци, ушла у састав српске државе, чиме су отклоњене последице дуготрајне расцепканости. Држава српских деспота простирала се од Саве и Дунава до Шар-планине и Скадарског језера, а имала је тежиште на северу, где су јој близу границе биле престонице, у Београду за време Стефана Лазаревића и у Смедереву за време Ђурђа Бранковића (1427-1456).

Упркос недаћама и двоструким вазалским обавезама, према Угарској и Турској, деспоти су успевали да обезбеде држави унутрашњу стабилност, привредни просперитет и последњи културни процват. Уз активне старе руднике отворани су нови, привлачећи више но икада раније трговце и увећавајући владаре приходе. Градови су уз своје привредне и управне функције све више добијали улогу друштвених и културних средишта. Ктиторске и градитељске традиције Немањића прихватио је већ кнез Лазар, а за њим и наследници и великаши тог доба. Уметнички споменици груписани су у северним областима и носе заједничка обележја Моравске школе. У књижевности и преводилачкој делатности изразито је интересовање за историјске теме.

Краткотрајни просперитет Деспотовине почивао је на несигурним темељима, јер тадања Србија није имала снаге да одбрани самосталност. Укљештена између Угарске и Турске, зависила је од њихових међусобних односа. У једном периоду непријатељстава Србију су били освојили Турци (1439), али је она ратом 1443. и миром 1444. обновљена. Међутим, последње раздобље самосталности било је веома кратко. Откако су под Мехмедом II (1451-1481) Турци почели систематски освајати вазалне државе, Србија је сваке године (1451-1459) била изложена нападима, који су је сужавали, док 20. VI 1459. није пало и Смедерево. Убрзо затим пале су и српске територије у оквиру босанске државе (1463-1465). Најдуже су се одржале, све до 1496. године, зетске планинске области, зване од овог времена Црна Гора, под локалном династијом Петровића, која је чувала старе традиције и симболе. Њена јединствена културна тековина била је ћирилска штампарија при Цетињском манастиру (1493-1496).

Турским освајањем из темеља су се изменили услови за развој српског народа. Искорењена је династија с највећим делом племства, разорене су световне институције, тако да је континуитет

одржавала једино црква, која је имала могућности да делује, али у сиромаштву и неупоредиво тежим околностима. Доспевши у оквире исламског теократског царства, Срби су, као и други потчињени народи, били изложени трајном притиску да се прилагоде османлијском друштвеном поретку и државном и правном уређењу. Османско царство толерисало је припаднике других вера, хришћански поданици су сматрани за штићенике султанове, али пут друштвеног успона био је отворен једино онима који би прихватили веру освајача. Од првих почетака па све до краја турске власти појединци или групе из различитих слојева српског друштва примали су ислам, некада да би олакшали свој положај и сачували имовину, некада да би добили места у војном или управном апарату.

Исламизација је најчешће била маргиналан процес, праћен отуђењем, често и удаљавањем из српске средине, оних који би променили веру. Изузетно су се у појединим областима образовале компактне исламизоване масе, које су биле подвојене од средина својих сународника не само другом вером него и пратећим културним разликама (имена, ношња, исхрана, амбијент, ритуали којима је уоквирен људски живот од рођења до смрти итд.). Иако су остали у истој средини и сачували свој језик, они који су прихватили ислам променили су однос према историјским традицијама, а подвојеност је појачана неједнаким ставом према Османском царству.

Непосредно по освајању, земље су биле подељене турским ратницима, међу којима је неко време било и хришћана, део је резервисан за султана и високе достојанственике (рудници и тргови).

Уведена је управна подела на санџаке, нахије, кадилуке, са центрима у градским насељима, која су због војних посада, чиновника и турских занатлија брже од сеоских насеља добијала оријентални изглед и исламски карактер.

Турском освајању претходиле су и следиле велике сеобе, које су и Србе одводиле далеко од некадашњих матичних области. Прелазили су у суседне области Подунавља, населили области данашње Војводине и ту су до пада Угарске (1541) одржаване државне традиције под титуларним деспотима Србије (Бранковићи, Бериславићи, П. Бакић). Делом су и насилно пресељавани и превођени с турске на хришћанску страну и укључивани у одбрамбени систем (Војна граница) који је уобличен у 16. веку. Доспели су у Далмацију, Хрватску, Славонију, алпске области, удаљене делове Угарске, Ердељ. У неким областима српски насељеници били су малобројни и ретко насељени, па су каснијим временима асимиловани од бројнијих и гушће насељених колониста довођених из страних земаља.

Раштркани на огромном простору, подељени између супарничких царстава, Срби су били повезани јаком историјском традицијом и јединственим оквиром Српске православне цркве. Патријарси и сабор нестали су убрзо после турског освајања, митрополити и епископи бирани су од локалних сабора, а именована су добијали од султана. Тек 1557. обновљена је Пећка патријаршија, обухватајући огроман простор са преко 40 митрополија и епископија. Цркви су припадале и значајне судске надлежности у области брачног права и наслеђа. Иако је црква изгубила највећи део имовине, ипак је успевала да врши своју мисију издржавајући се од малих прилога великог броја верника. Упркос званичној забрани да се граде нови хришћанске богомоље, подигнут је под турском влашћу знатан број цркава и манастира.

У градитељству, као и у ликовним уметностима, очуване су традиције из средњег века, а стари споменици су служили као узор. Упркос неповољним условима остала је жива преписивачка и књижевна активност, и многа значајна дела сачувана су захваљујући преписима насталим у турско доба. Временом су области племенског друштва у планинским подручјима данашње Херцеговине и Црне Горе, заклоњене од непосредног турског мешања и притиска, постале најбољи чувари средњовековних традиција. Племенски прваци су заједно са црквеном хијерархијом 16. в. живо радили на организовању борбе против турске власти и заносили се идејом о обнављању српског краљевства.

Затишје после устанка и покрета против турске власти на прелазу из 16. у 17. век испуњено је било за време патријарха Пајсија (1614-1647) интензивном културном делатношћу, чији је општи смисао одржавање и наглашавање континуитета. Ревносно се сакупљају и преписују стари текстови, сам патријарх Пајсије пише *Житије цара Уроша* и заснива његов култ, обнављају се цркве и живопис. Карактеристичним плодовима пајсијевске обнове припада и млађа прерада Душановог законодавства, која више чува успомену на стару српску државу него што утиче на актуелни правни живот у 17. веку

Векови под турском влашћу и обновљена државност

Радош Љушић

- Ратови и сеобе
- Обнова националних држава
- Под окриљем двају царства
- У југословенској заједници

Ратови и сеобе

Турском освајању Балкана и Подунавља претходиле су и пратиле га сеобе српског народа. Оне су биле усмерене оним правцем којим су продирали Турци. Срби су се селили пред најездом Турака јер нису хтели да падну под њихову власт, па су тражили заштиту код суседних хришћанских држава, којима су добро дошли за насељавање на опустелим пограничним просторима. Пошто су покорили српске државе, и Турци су насељавали Србе на опустелим рубним подручјима своје државе, посебно њихов сточарски део, иначе лако покретљив.

Сеобе проузроковане појавом Турака почеле су средином 15. и трајале су до почетка 19. века. Оне су ослабиле српско средњовековно етничко језгро, али су га знатно прошириле на северу и западу, допирући до Темишвара, Арада, десне обале Мориша, Сегедина, Будима, Крижеваца, Горског Котара и Жумберка. Од већег значаја биле су сеобе на простору јужне Угарске (Банат, Бачка, Срем, Барања), Славонија, нарочито западне, северозападне Босне, Баније, Кордуна, Лике и континенталне северне Далмације. На тим просторима Срби су се одржали, док су северније и западније углавном ишчезли.

Током 16. и 17. века српско становништво селило се у таласима; један од њих познат је као Велика сеоба (1690). У свести народа остала је још један сеоба тог значаја, она из 1737. године, али нешто слабијег интензитета. Осим што су биле масовне, ове су се сеобе од претходних разликовале по томе што су тада Србе предводили њихови патријарси, Арсеније ИИИ, односно Арсеније ИВ.

Ратови Турске против Угарске, Аустрије и Млетачке републике, вођени најчешће на оним просторима где су живели Срби, били су бројнији од 15. до 18. века. Супарништво Турске и Аустрије, док се Русија није примакла Балкану, у другој половини 18. столећа, било је пресудно и за Србе. Они су живели на просторима оба царства, као и у претходно поменуте две државе (Угарске до 1526. и Млетачке републике до 1797), и учествовали су у њиховим ратовима - у свим војскама. У пограничним крајевима оба царства, изузимајући крајње источне границе, Срби су чинили већинско становништво, организовано у одбрамбеним службама. Код Турака био је то серхат, код Аустријанаца Војна граница. Турци су знатно мање пажње поклонили пограничној служби, док су Аустријанци од ње направили војну установу, која је постојала од 16. до друге половине 19. века, играјући значајну улогу у историји западних и северних Срба. И изван подручја Војне границе, у тзв. Провинцијалу, живели су Срби, али су се њихове обавезе, права и друштвени статус разликовали. Срби су између Саве и Драве уживали извесну самоуправу, захваљујући Српском статуту (Статута Валацхорум, 1630), а у јужној Угарској захваљујући низу привилегија добијених деведесетих година 17. века.

У великим ратним сукобима - Дуги рат (1591-1606), Кандијски рат (1645-1669), Бечки рат (1683-1699), као и у ратовима за Србију (1716-1718, 1737-1739, 1788-1791) - Срби су сатирали себе учествујући у војскама оба царства и Млетачке републике. Они на северу и западу веровали су да бране хришћанство и да ће уз његову помоћ обновити државу, док су Срби с југа били присиљени од Турака да се боре у њиховим редовима. Поменути ратови остављали су за собом пустош и анархију, погодну за појаву хајдучије, која није престајала за све време турске владавине на српским просторима. Донекле је с хајдучијом слична борба ускока у приморским областима. Наиме, ускоци су с подручја под влашћу Аустрије или Венеције "ускакали", тј. упадали на турску територију.

Процес исламизације био је знатно успорен и није био масован, али није престајао до 19, а на југу до почетка 20. века. На рубним српско-арбанашким подручјима, нарочито после сеобе из 1690. године, ову појаву заменио је процес арбанашења српског живља. На западу, посебно у Далмацији и приморју, покатоличавање није престајало, док се северније оно испољавало у виду унијаћења (Марча, Жумберак). У Далмацији оно није престајало чак ни у првој половини 19. века.

С нестанком средњовековних држава Српска православна црква постала је најзначајнија установа Срба. Бринући о свом народу, она је дошла у сукоб с Портом. Патријарси који су тражили помоћ на западу уморени су у Цариграду, док су други били принуђени да се селе с народом у суседно Хабсбуршко царство. Осим што је бринула о вери и обичајима, Српска црква је одржала у свести народа традицију негдашње државности. Кад је Порта ферманом укинула Пећку патријаршију 1766. године, на подручју Турског царства васпостављена је црквена власт Васељенске патријаршије, с Грцима епископима, осим у Цетињској митрополији. У повољнијим приликама радила је на територији Аустрије Карловачка митрополија, која је 1848. године уздигнута у ранг Патријаршије. Када је у новом веку обновљена српска држава, црквена организација делила је њен међународни положај, па је од 1832. постојала аутономна, а од 1879. године аутокефална Београдска митрополија. Тек пошто је остварено државно јединство Срба, било је могуће црквено уједињење у Српској патријаршији (1920).

При крају Бечког, одн. Морејског рата, Црногорци су изабрали 1697. године за владика Данила, који је увео обичај да за живота именује наследника, чиме је кући Петровића Његоша осигурао владичанску митру, потом кнежевску и краљевску титулу. Цетињске владике били су носиоци црквене власти, али су се постепено изборили и за световну (теократија), носећи се дуго, до 1830, с гувернадурима, световним поглаварима подржаваним од Млечана. Дуга верска традиција, уврженост цркве у народу, подршка Русије и углед куће Петровић Његош давали су предност владикама над гувернадурима, али се на крају схватило да је сврсисходније за државу да на њеном челу буде монарх уместо црквеног поглавара.

Тадашњу Црну Гору чиниле су четири нахије - Катунска, Ријечка, Црмничка и Љешанска. Владика Данило морао је издржати неколико турских напада и тражити од Русије заштиту, што ће у њеној спољној политици постати традиција. У другој половини 18. века појавила се једна занимљива личност, Шћепан мали, који се представљао као руски цар Петар ИИИ и тако успео да привремено потисне црногорског владика.

Прве значајне кораке у оснивању државних институција, чиме је пала под удар племенска анархија, учинио је митрополит Петар И (1784-1830). Он је био присиљен да клетвом мири племена, а одлуком Збора на Цетињу (1796), познатом као Стега, објединио их је у борби против Турака. Обједињени и измирени, не само што су пружили успешан отпор скадарском везиру Мехмед - паши Бушатлији већ су га исте године поразили у биткама на Мартинићима и Крусима. Потом је Скупштина у Стањевићима донела *Законик општи црногорски и брдски* (1798, допуњен 1803) и основала Правитељство суда црногорског и брдског, тзв. Кулук. Осим сарадње са србијанским устаницима, у ово доба дошло је до краткотрајног уједињења с Боком которском (1814).

Његов наследник, Петар ИИ (1830-1851), познатији је као песник и културни прегалац него као владика и господар Црне горе. Укидањем гувернадурства престало је двовлашће па је владика основао Правуљетствујушчи сенат црногорски и брдски и завео оружане органе власти - капетане, гвардију и перјанике.

Београдски пашалук, после укидања Пећке патријаршије, све више је постајао средиште Српства, око кога су Турска и Аустрија водиле три последња рата. На том простору је током друге половине 18. столећа, настала јединствена друштвена установа, позната као кнежевинска самоуправа. Она је пружала Србима локалну самоуправу на три нивоа - у селу, кнежевини и нахији. Иако заснована на правним актима Порте, она није обједињена на нивоу пашалука, услед анархије која је захватила ове просторе.

Обнова националних држава

Оставши без Пећке патријаршије и кнежинске самоуправе, а под незапамћеним терором јаничарских одметника - дахија, око 400.000 Срба у Београдском пашалуку побунило се 1804. године против насиља и терора. Тим устанком започето је доба које је познато и као српска револуција. Предвођени Ђорђе Петровићем (1762-1817), познатијим као Карађорђе, устаници су брзо растерали и побили дахије, јаничаре и спахије и ослободили цео пашалук. До ослобођења Београда (почетком 1807) они су извојевали више победа над јаничарима и царским војскама - Иванковац (1805), Мишар (1806), Делиград, Лозница, Варварин - организовали државну управу и прописали јој уређење, с јаким војним обележјем. Државну организацију оличавали су вожд, Народна скупштина, Правуљетствујушчи совјет, судови, војне и цивилне локалне старешине. Устаници су правно уређивали државу уставним актима 1805, 1808. и 1811. године.

Срби су прешли границе Београдског пашалука с намером да ослободе своју браћу у Турској и уједине се са Старом Србијом, Црном Гором, Херцеговином и Босном. Њихов циљ била је обнова српског средњовековног царства, а рачунало се и на уједињење са Србима из Аустрије ако би прилике биле повољне. Ова идеја била је тада нереална и постаће остварива век касније. Устаници су истовремено стварали државу и радили на уздизању просвете и културе. Више учених Срба из Аустрије прешло је у Србију, међу њима познати књижевник Доситеј Обрадовић, који је помогао Ивана Југовића да отвори Велику школу (1808) и бринуо се о васпитању Карађорђевог наследника, сина Алексе.

Руска помоћ устаницима била је велика, па је устанак запао у кризу када је Русија, пред Наполеонову најезду, склопила мир с Турском у Букурешту (1812). Године 1813. огромна турска војска разбила је устанике и успоставила своју власт у Београдском пашалуку.

Српско-турски рат није тиме био завршен. Обновљен је наредне године неуспелом Хаџи-Продановом буну, а 1815. новим устанком. Њега је водио други вођ Срба, Милош Обреновић (1783-1860, кнез 1815-1839, 1858-1860), који је после неколико неуспелих битака склопио мир с великим везиром Марашли Али-пашом. Тиме је завршен ратни период српске револуције (1804-1815). У мирнодопском периоду револуције Срби су коначно изградили и уредили државу, која је хатишерифима из 1830. и 1833. године стекла пуну аутономију и према Турској била у вазалној, одн. трибутарној зависности. Потом је кнез Милош приступио укидању феудализма (1835), за будући живот Срба значајном одлуком, која је битно усмерила српску заједницу ка грађанском друштву. Кнежевина Србија припојила је 1831/1832. године тзв. шест нахија, које је ослободио још Карађорђе, па је укупно имала 37.511 км², а затим је стекла право да има наследне владаре и била је уставно уређена (1835. и 1838).

Период од 1835. до 1878. године представља време у којем се друштво српских сељака борило за независну државу. Истовремено су институционализоване државна управа, култура, просвета, а у привреди су се, поред трговине и занатства, јавили почетни облици индустријализације и банкарства. У доба уставобранитељске владавине Кнежевина је добила *Грађански законик* (1844) и *Начертаније* (1844), национални и државни програм, који је израдио један од највећих српских државника Илија Гарашанин. Држава је указивала просвети све већу пажњу мада је основно образовање постало обавезно тек 1882. године. упоредо с основним и средњим школама, основан је Лицеј (1828), од ког је настала Велика школа (1863), и касније Универзитет (1905). Поред неколико културних установа, као што је Народни музеј, Срби су тада, оснивањем Друштва српске словесности (1841), поставили темеље будућој академији наука и уметности.

Српски државници били су уверени да не могу лако и брзо изаћи из заосталости, проистекле услед вековног робовања Турцима, па су од тридесетих година 19. века редовно слали даровите младиће да наставе студије у познатим универзитетским центрима. Тако су Србија, а потом и Црна гора добиле врсне стручњаке из свих области науке, културе и политике. Већ прва генерација државних стипендиста, углавном деце са села, враћала се у земљу са знањем и достојанством европски образоване господе, што је временом бивало све израженије. Српска држава придавала је напретку науке велики значај, па су у њој, потом и у Југославији, поникли научници светског гласа, као што су били Јован Цвијић, Милутин Миланковић, Слободан Јовановић. Научници којима су биле потребне скупе лабораторије остајали су у иностранству и тамо постизали врхунске резултате у својим струкама - Никола Тесла, Михајло Пупин и други.

У овом периоду на српском престолу сменило се више владара из обе династије - Обреновића и Карађорђевића. Када су се Обреновићи учврстили на престолу, Србија је за друге владавине кнеза Михајла (1860-1868) знатно проширила свој утицај изван српског етничког простора и постала стожер Првога балканског савеза, склопљеног с Црном Гором, Грчком, Румунијом и политичким организацијама Бугара и Хрвата. Тиме се Србија афирмисала као предводник у борби против Турске, стекавши велики углед код балканских народа.

Владавина Милана Обреновића (кнез 1868-1882, краљ 1882-1889) спаја овај период с народним (1878-1918). тј. с временом постојања независне грађанске државе, која се изборила за српско и југословенско уједињење. Устанак у Херцеговини и Босни не само да је увукао Србију и Црну Гору у рат с Турском већ је изазвао велику источну кризу, у чије су се решавање уплеле велике силе. Берлинским миром Србији је призната независност и територијално проширење на југоистоку, на четири округа, па се Кнежевина од тада простирала на 48.303 км².

Разочаран у Русију, кнез Милан се окренуо Аустро-Угарској, склопивши с њом Тајну конвенцију (1881), а она је прва признала његово проглашење за краља (1882). Осим што су изграђене прве железничке пруге и њима повезана Аустро-Угарска с Турском, одн. Европа с Азијом, за његове владавине Србија је водила један неуспешан рат с Бугарском (1885). Формалним оснивањем трију политичких странака (Радикалне, Напредне и Либералне), политички живот у Србији није се више могао одвијати према Уставу из 1869, па је 1888. године донет нов устав, један од најбољих у Европи, који је омогућио парламентарну владавину.

Владавину краља Александра (1889-1903) пратиле су бројне уставне, парламентарне и друге дворске кризе. На размеђу 19. и 20. века Србија је имала нешто више од два милиона становника, и била је војно и економски опорављена. Владаочев "лични режим", и посебно његова женидба Драгом Машин, дворском дамом његове мајке - краљице Наталије, изазвали су велико незадовољство, које се завршило убиством краља и краљице.

Нововековни српски владари долазили су на престо млади, осим краља Петра Карађорђевића (1903-1921), који је ставио круну на седе власи. Он је у иностранству сачекао да се врати Устав из 1888.

године, уз мање измене, да би на њему положио заклетву и држао се његових начела током целе владавине. Парламентарна демократија дала је обележје његовој владавини. Пошто је издржала тежак царински рат с Аустро-Угарском, који ју је принудио да се од трговине стоком преоријентише на индустрију прераде меса и њен извоз, Србија је још једном окупила балканске државе у савез и рат против Турске, уз прећутни благослов Русије. У Првом балканском рату (1912) Турска је поражена од Србије на Куманову и Битољу, Црногорци су освојили Скадар, а Бугари Једрене, и једни и други уз помоћ србијанске војске. Ослободивши Вардарску Македонију и присајединивши је себи, Србија је захватила 87.800 км². Нарушивши договор, два су савезника и суседа, Србија и Бугарска, међусобно заратили. У Другом балканском рату (1913) Србија је поразила Бугарску, чиме су њихови односи знатно и задуго нарушени.

Малена, слабо насељена, економски неразвијена, без путева, са сточарством као основном привредном делатношћу, Црна Гора је с напором стварала државну организацију и управу. Важан моменат у томе била је одлука Данила, наследника владике песника, да одбије владичанску митру и прогласи се кнезом (1852). Уместо владике и господара, Црна Гора је добила световног владара, који је кратко владао, издржавши два рата с Турцима (1852, 1858). У међувремену донео је *Општи земаљски законик*.

Црногорска држава коначно се изградила за време владавине књаза и краља Николе (1860-1918). Почетни период његове владавине значајнији је у том погледу. Црна Гора је прво била поражена у рату с Турском 1862, али је потом забележила знатан успех у рату 1876-1878. године. Берлински конгрес признао јој је независност и знатно територијално увећање (Никшић, Колашин, Жабљак, Спуж, Подгорица, Бар, док су Плав и Гусиње замењени за Улцињ). Апсолутистичка владавина књаза и краља Николе није ублажена доношењем *Општег имовинског законика* (1888), нити Устава (1905), којим није био уведен парламентарни облик владавине. На појаву политичких странака владар је одговорио прогласом Црне Горе за краљевину (1910). У Првом балканском рату Црна Гора се проширила у плодне области Рашке и Метохије, досегавши 14.443 км². На том простору живело је око 350.000 становника, углавном српске народности. Ову територију она је задржала у оквиру СФРЈ, без Метохије (13.812 км²).

Под окриљем двају царства

Када су ратови Аустрије против Турске изгубили својство одбрамбених, а добили обележје освајачких, измениле су се делимично улога и значај Срба у њој. Њима се поклањало све мање пажње, а стечена права и привилегије су сужавани. Осим што је укинута Потиско-поморишка војна граница средином 18. века, двама правним актима знатно су сужена српска аутономна права (Регуламент 1770, Деклараториј 1779). Србима је уместо политичке остала само црквено-школска аутономија. Оснивањем Матице српске (1826) Срби у Аустрији добили су најзначајнију културну институцију, која није престајала с радом до данашњих дана. Када је из Пеште пренета у Нови Сад, овај град постао је културно средиште Срба у јужној Угарској. Државне и друштвене прилике у Аустрији биле су, у односу на Турску, знатно повољније за развој црквених, културних и просветних институција Срба.

Потоња делатност Срба у Хабсбуршкој монархији имала је за циљ повратак политичке аутономије на просторима где су они живели у компактним масама, пре свега на простору јужне Угарске, касније Војводине. већа тада Срби су постали важан политички фактор у супарничким односима Беча и Пеште. У таквим приликама састао се Српски сабор у Темишвару (1790), који је изабрао Стевана Стратимировића за митрополита и захтевао територијалну аутономију. Срби у јужној Угарској имали су још дав оваква изборно-расправна сабора, оба одржана у Сремским Карловцима, 1848. (познат као Мајска скупштина) и 1861. (Благовештенски сабор). Осим територије ("Војводине српске"),

тражена је унутрашња самоуправа и њој сходни органи власти - патријарх, војвода, скупштина (сабор), законодавство, суд, грб, застава, језик...

Беч је био присиљен да попусти Србима, после сукоба с Мађарима у револуцији 1848?9. године, па је посебним актом прогласио Војводство Србију и Тамишки Банат као посебну област независну од Угарске. Ову област чинили су делови Бачке, Баната и источног Срема, и она је била непосредно потчињена Бечу. Војводина је била кратка века (1849-1860) и није задовољила српске жеље, посебно зато што је уобличена тако да Срби у њој нису били у већини.

Преуређењем Хабсбуршке монархије на дуалистичкој основи (1867 - Аустро-Угарска), које је пропраћено Хрватско-угарском нагодбом (1868), није решено на задовољавајући начин чак ни хрватско питање, а камо ли словенско и српско. Уједињена омладина српска и Српска народна слободоумна странка, које су тада настале, држале су се опозиционо према нагодбењачкој политици и неговале су идеје о српској узајамности и уједињењу. Душа и стожер тог покрета био је Светозар Милетић. Срби у Хрватској први су увидели, средином друге половине 19. века, да им таква политика не доноси предности, па су прихватили преуређење монархије, после чега се осетио политички и привредни напредак, а Загреб је преузео од Новог Сада улогу српског политичког центра у Аустро-Угарској. Покушај српског нотабилитета у јужној Угарској да усмери српску политику у правцу прихватања дуализма није дао резултате. Почетком 20. века српске и хрватске демократске странке приближиле су своја политичка гледишта Ријечком и Задарском резолуцијом (1905) и успоставиле тзв. српско-хрватску коалицију. Тиме је у Хрватској ударен најсолиднији основ за будућу југословенску политику и будућу државну заједницу.

Српско-бугарско-грчки спорови око Македоније чинили су срж балканске политике друге половине 19. и почетка 20. века. Иако је брига балканских држава о хришћанима у Турској (Србије и Црне Горе о Србима) била знатно појачана (отварање конзулата, помоћ школама и манастирима и сл.), њихов положај није се битно поправио. Исељавање српског становништва с простора Старе Србије у Краљевину Србију није престајало. Кад су младотурци вратили уставни поредак Царству, српски народ почео се национално и политички организовати (1908), а за средиште је одабрао Скопље, негдашњу престоницу Српског царства. Да би могли политички деловати, пристали су на име Срби Османлије. Србија, да би заштитила српски живаљ, осим помоћи у постављању Срба на владачanske столице, била је принуђена да упућује оружане чете и оружје тамошњем становништву, ради одбране од арбанашког насиља и бугарске четничке активности. Слободу ће му донети српска војска 1912. године, после победе у Првом балканском рату.

Конзервативизам босанског беговата запажа се у редовном одбацивању реформи, што их је невољно и благо спроводила Турска царевина. Укидање јаничарског реда и капетанија оставило је мање трага од ломљења босанског беговата средином 19. века, чега се латио српски потурчењак Омер-паша Латас. Тиме није поправљен положај хришћанског становништва, православних Срба и католичких Хрвата. Немири и буне у Босни и Херцеговини учестали су у 19. веку и водило их је српско становништво, подржавано од обеју српских држава. Од свих немира најзначајнији је устанак из 1875, који је трајао до 1878. године. Исход је био сасвим неочекиван за покретаче устанка - Србе; уместо уједињења са српским кнежевинама, ову провинцију Турске - Европа је подарила Аустро-Угарској на управу одлукама Берлинског конгреса. Аустро-Угарска ју је прво окупирала (1878), а потом анектирала (1908), уз велико опирање српског и муслиманског становништва и српских држава. Срби православни и муслимани, дуго су се борили да стекну црквено-школску и вакуфско-меарифску аутономију коју су остварили тек почетком 20. века, после чега су приступили оснивању својих националних и страначких организација. Аграрно питање, извор скоро свих немира, ни Аустро-Угарска није успела да реши.

Успеси српске војске у балканским ратовима будили су српски дух и понос код сународника у Хабсбуршкој монархији, као ни један догађај до тада. Влада у Бечу одговорила је укидањем црквено-

школске аутономије Србима у јужној Угарској. Долазак аустроугарског престолонаследника у Сарајево на маневре заказане на највећи српски празник - Видовдан схваћен је као провокативни гест усмерен против српских националних интереса. Уместо добродошлице, престолонаследника и његову супругу дочекали су пуцњи преданог националног борца, припадника организације Млада Босна, Гаврила Принципа (1914). Тиме су и онако затегнути аустроугарско-српски односи доведени до усијања па је моћни сусед поставио Србији захтеве који су грубо кршили њена суверена права. Чим је добила негативан одговор, Аустро-Угарска је објавила рат Србији.

Аустроугарски напад одбила је српска војска, наневши непријатељу више пораза, од којих су најзначајнији на Церу и Колубари (1914). Када су аустроугарску војску подупрле немачке трупе, и када је Србију с леђа напала Бугарска, Србија и Црна Гора поклекле су пред надмоћнијим непријатељем. Не хтевши да потпишу капитулацију, краљ Петар, скупштина, влада, војска и део народа повукли су се, под тешким чак трагичним околностима, преко албанских планина на Јадранско и Јонско море (1915). И краљ Никола напустио је Црну Гору, која је била принуђена да потпише капитулацију. Подржавана од западних савезника, српска војска успела је да се реорганизује, попуни добровољцима и отвори Солунски фронт.

У југословенској заједници

Нишком декларацијом (1914) Србија је прогласила свој ратни циљ - уједињење Срба, Хрвата и Словенаца, што је израђено договором између српске владе и Југословенског одбора на Крфу 1917. године. пробојем Солунског фронта (1918), српска војска пошла је у ослободилачки поход све до Алпа. Истовремено су проглашавале уједињење са Србијом Војводина (25. 11) и Црна Гора (16. 11), да би 1. децембра 1918. године регент Александар Карађорђевић свечано објавио настанак нове државе на Балкану - Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца с подручја бивше Хабзбуршке монархије.

Из Првог светског рата Србија је изашла с огромним губицима - око 1,300.000 људи, одн. 28% целокупног становништва. Од те демографске катастрофе Србија се више није могла ваљано опоравити, а већ у другом светском рату (1941-1945) српски народ је доживео исту судбину, с нешто већим губицима, али тачан број ни данас није познат. Биолошка катастрофа била је на помолу, као једна од последица опредељења једне државе и једног народа за западне демократије и слободу.

Краљ Александар (убијен 1934. у Марсеју), с напором је одржавао државно јединство Краљевине СХС, односно Југославије (од 1929), заводећи чак и диктатуру која је потрајала неколико година. Прва Југославија, иако је кратко постојала, два пута је доносила устав и два пута се управно организовала и децентрализовала, испрва на области а потом и на бановине. Тиме се постепено напуштало централистичко уређење државе и утирао пут ка федерализму. Оснивањем Бановине Хрватске (1939) издвојене су две националне целине - словеначка и хрватска. Избијање Другог светског рата спречило је стварање треће националне јединице, српске, од преосталих територија, зашта се посебно залагао Српски културни клуб. Замисао о трима федералним јединицама почивала је на идеји обједињења троименог народа Срба, Хрвата, Словенаца. У Другом светском рату, пошто су окупирали Југославију, нацисти су основали марионетску Независну Државу Хрватску, простревши је далеко изван "повијесних" и етничких граница. Она се брзо претворила у велику гробницу српског народа западних крајева, над којим је извршен масовни геноцид.

Из Другог светског рата Југославија је изашла територијално увећана и с потпуно измењеним друштвеним уређењем - поставши најпре "народна" а потом "социјалистичка" република. За све време постојања друге Југославије, с учесталим променама уставних и законских норми, више прилагођаваних председнику државе Јосипу Брозуну Титу него народу, ту је државу одликовало федералистичко уређење, са шест република (Словенија, Хрватска, Босна и Херцеговина, Србија, Црна Гора, Македонија). Осим у Словенији, Срби су живели у свим осталим републикама, и то је

била једна од најчвршћих спона државног јединства. У федерализовању државе отишло се корак даље кад су у СР Србији издвојене две покрајине. Срби су, осим територијално, били још економски, духовно и национално разједињени. Том погубном политиком по српске интересе, подстицаном споља, вештачки је одржавано вишенационално јединство и државна заједница.

У првој Југославији није било препрека за културни рад и интеграцију српског, хрватског и словеначког народа. У другој Југославији, поред старих, проглашени су нови народи (македонски, црногорски, па чак и муслимански) и они су, с националним мањинама, равноправно уживали сва, са становишта комунистичке идеологије допустива, национална, културна и просветна права. Комунистички режим, нарочито у свом почетном периоду, гушио је слободу културног стваралаштва, а подстицао идеолошки обојен тзв. социјалистички реализам. Политички притисак на културу делимично је ублажен тек шездесетих година, што се одмах осетило у свим сферама ове делатности.

Кад су уједињени југословенски народи започели процес претварања федералне у конфедералну државу, при чему би и аутономне покрајине Србије добиле иста права као републике, српски политичари, иако чланови једине комунистичке партије, подржавани пре свега од Срба у покрајинама, супротставили су се овој замисли. Конфедералне снаге, подржаване споља, од истих оних сила које су ратовале против Србије и Југославије у оба светска рата, биле су јаче и снажљивије од снага које су радиле на очувању југословенске заједнице, али су још биле оптерећене већ компромитованом комунистичком идеологијом. Тако је започет распад СФРЈ на републике, праћен крвавим грађанским ратом (1991). Када је међународна заједница прихватила неправично начело да се границе једне суверене државе могу мењати, а границе њених делова не могу, сахрањена је друга Југославија, при чему су велики делови српског народа издвојени из српске државне заједнице, коју чине Србија и Црна Гора. Србима предстоји мукотрпан пут к новом уједињењу.

Књижевни језик као инструмент културе и продукт историје народа

Павле Ивић

- Средњевековне прилике
- Црквенословенски и народни језик
- Руски утицај
- Кретање ка народном језику
- Реформа Вука Караџића
- Екавица и ијекавица
- Модерни књижевни језик

Језик је основно оруђе културе сваког народа. У њему се одражава појмовни свет којим је овладало неко друштво, али он уједно утиче на могућности даљег развоја културе, олакшавајући комуникацију у неким правцима и отежавајући је у другим релацијама, чиме се развој у знатној мери усмерава. Поближи увид у прошлост српског књижевног језика показује да се не само у речничком фонду језика и његовој синтакси него и у његовој морфологији и гласовима огледају све битне промене у оријентацији српске културе. те се промене тичу димензија као што су клерикална или световна оријентација, источна или западна (са даљим подкатегијама византијска; руска и немачка; француска; англоамеричка), аристократска (елитистичка) или народњачка.

Језик којим говоре Срби најчешће се у науци назива српскохрватским. Њиме се служе осим Срба и Хрвата и словенски муслимани у Босни и Херцеговини, као и у Санџаку (некада Новопазарском),

одн. Старој Рашкој (појас дуж већег дела садашње границе између Србије и Црне Горе), а у прошлости је било и других етничких група које су говориле тим језиком, а нису имале ни српско ни хрватско опредељење. Хрвати називају тај језик хрватским а Срби српским.

Средњевековне прилике

Српскохрватски језик припада словенској групи, једној од три највеће гране индоевропске језичке породице, уз романску и германску. Словенски језици су узајамно знатно разумљивији од романских или германских. У раном средњем веку разлике међу словенским језицима биле су релативно незнатне, вероватно мање од оних између данашњих немачких дијалеката у Швајцарској. У седмој деценији 9. века два учена Византинца из Солуна, браћа Константин (доцније у калуђерству Ћирило) и Методије, који су одлично познавали словенски говор околине свога града, превели су, по наредби византијског цара Михајла, најважније хришћанске верске књиге на словенски. До краја десетог века језик тих превода постао је богослужбени и књижевни језик већине Словена, у простору од Јадранског и Егејског мора до севера Русије. Основни корпус апстрактних термина, верских, филозофских и психолошких, у који су се биле улиле тековине развоја грчке мисли током античког периода и раног средњег века, добио је тако једним потезом адекватне словенске преводе. Тако су и Словени овладали појмовним арсеналом који је много раније латински преузео из грчког, а касније западноевропски језици из латинског.

Старословенски језик творевина солунске браће, ушао је тако у породицу великих сакралних и књижевних језика хришћанске Европе, напоредо са грчким и латинским. Ван хришћанског света сличну су улогу играли хебрејски, класични арапски и санскрит.

Константин (који је пред смрт, примајући монашки чин променио име у Ћирило) и Методије измислили су и посебан алфавет којим су исписали своје преводе. Тај алфавет, познат данас под именом глагољице, садржао је близу четрдесет слова. Тадашњи гласовни инвентар словенских језика био је далеко богатији од онога у грчком, а глагољица је за све те гласове имала различита слова. Ускоро је глагољица код православних Словена замењена азбуком која је касније прозвана ћирилицом. Она је уствари тадашње грчко унцијално писмо допуњено са четрнаест посебних слова за словенске гласове којих није било у грчком. Тиме је створен инструмент културе далеко подеснији од латинице, која је настала адаптацијом грчког алфавета за латински језик још у античко доба, али су јој недостајала слова за посебне гласове каснијих европских језика, што је писменост тих народа оптеретила многим проблемима, колебањима и недоследностима. Излаз се најчешће тражио у томе да се један глас обележава групом од два или три слова. Тако се познати шуштави консонант у енглеском означава са *sch*, у француском са *ch*, у италијанском са *sc*, или *sci*, у немачком са *sch*, у шведском са *sj*, у пољском са *sz* итд., док ћирилица има *једно* слово за тај глас, и то *исто* свугде где се та азбука употребљава.

Црквенословенски и народни језик

Заједнички црквени језик и заједничка азбука у Бугара, Срба и Руса омогућили су лако прелажење књижевних и учених дела из једне средине у другу, тако да се у знатној мери може говорити о заједничкој књижевности. Током времена језици тих народа развијали су се дивергентно, али је језик богослужења и књижевности остајао у основи исти. Додуше, појавиле су се и у њему извесне разлике и у изговору, као у средњевековном латинском у западноевропским земљама, али су се код Словена те разлике одразиле и у писању. Замена извесних вокала другима у живом говору била је праћена одговарајућом заменом словних знакова. Будући да саме гласовне промене нису биле свуда једнаке то је створило неколико тзв. редакција црквенословенског (сада више не старословенског) језика - руску, бугарску, српску. Тим интервенцијама малог домета није оштећена узајамна разумљивост текстова нити је умањена огромна предност пространог културног тржишта.

Заједнички књижевни језик Срба, Бугара и Руса учвршћивао је припадност свих тих народа православном културном кругу, увек отвореном према грчком утицају. С грчког се преводило много, а једном настали преводи, исто као и оригинална дела словенских аутора, циркулисали су по целом православном словенском свету. Међу главним преводачким радионицама налазили су се словенски манастири на Светој Гори од којих је српски, Хиландар, био задужбина Стефана Немање, родоначелника најзначајније српске средњовековне династије. То је превођење обогаћивало српкословенски књижевни језик, у који су улазили неологизми сковани по моделу грчких речи, махом оних апстрактног значења. Словенски аутори и сами су развили, и широко практиковали, умеће да стварају такве речи. Изражајни потенцијал црквенословенског језика стално је растао и достигао је веома висок ниво у области религијских и апстрактних тема. Био је изванредно оспособљен за свечано изражавање, за реторске фигуре и стилске арабеске, у складу са тадашњом византијском поетиком. Позајмљеница је у том језику било врло мало. Преводиоци и аутори, очигледно поштујући идеал чистоте језика, по правилу нису преузимали грчке речи него су их замењивали преведеницама.

За разлику од латинског, црквенословенски језик није био сасвим неразумљив онима који га нису посебно учили. Одступања српског, руског и бугарског народног језика од црквенословенског расла су током времена али су у средњем веку само у ограниченој мери смањивала разумљивост. Та чињеница није била само предност. Она је допринела да закасни појава књижевности на домаћем језику, која је знатно раније и с неодољивом снагом пробила себи пут у земљама где је сакрални језик био латински.

Ипак, постоји домен у којем је народни језик био широко заступљен и у средњовековној писмености у српским земљама. То су повеље владара и магната и други световни правни документи, такви као законици. Сврха тих списа захтевала је да они буду савршено јасни свакоме, како би се избегли несигурност и спорови око тумачења. Уз то су ти текстови били пуни појединости из животне свакидашњице које се нису могле добро исказати црквеним језиком, сиромашним управо у тој значењској области. Правни текстови откривају изненађујуће разуђену терминологију правног, друштвеног и привредног живота. Области у којима су доминирале речи домаћег порекла и оне у којима су преовлађивале позајмљенице биле су јасно разграничене. Правни изрази, укључујући терминологију феудалног друштвеног устројства, били су по правилу словенски, наслеђени из давнина или настали на српском тлу. Позајмљенице из грчког господариле су у терминологији црквеног живота, контрастирајући тако с терминологијом саме религије, доследно словенском. У привредном домену било је, осим грчких речи, и доста романских, нарочито међу називима мера и монетарних јединица. Изразит је и контраст између трговине, чији је интернационални карактер видљив и у терминологији, и пољопривреде, у којој осим домаћих готово и није било других речи. У рударству, којим су се у оно време бавили насељени Немци, тзв. Саси, преовлађивали су немачки изрази.

У многим повељама, нарочито у даровницама манастирима, налазимо уводне одељке исписане црквеним језиком, у којима се бираним речима излаже и мотивише ктиторова интенција да учини богоугодно дело. О Богу сте могли говорити, и Богу сте се смели обраћати, само посвећеним црквеним језиком. Профани језик био је прихватљив само када је реч о профаним темама. Уствари употреба оба језика у истом тексту показује да се они нису сматрали различитим језицима, већ функционалним варијантама истог језика. Често се догађало и да се реч или облик из црквеног језика унесе у контекст народног језика.

Око 1400. године правописна норма у српским књигама знатно је измењена у тежњи да се архаизира и приближи грчким узорима. Иза тог наговештаја хуманизма ипак није дошло до ширег усвајања тог покрета; путеве к њему ускоро је пресекла турска инвазија.

Све до 15. века једини друштвени слој са ширим образовањем било је свештенство. У његовим рукама налазила се не само религијска књижевност него и ерудиција, Чланови клера су се у свакодневной богослужбеној пракси служили црквеним језиком и били су једини који су потпуно и неусиљено владали тим језиком. То је учвршћивало њихову надмоћ на пољу културе и њихов снажан утицај у друштву уопште. Кад је реч о књижевном језику, основну оријентацију код Срба у средњем веку давала је црква.

Па ипак, у том раздобљу се јавила и књижевност на народном језику. То су били преводи витешких романа, намењени забави феудалаца. Таква је лектира била привлачнија за своје читаоце ако је изложена на језику који ће они разумети без напора. Од 15. века романима се придружују и летописи, историјски списи лаичке садржине. Најзад, народни језик је без сумње био изражајни медиј усмене књижевности, за коју имамо доказа да је у средњем веку цветала иако не располажемо записаним текстовима.

Османлијска инвазија није изменила затечене односе у књижевном језику. Сачувале су се и напоредност црквеног и народног језика, и претежна улога црквеног. Карактеристично је да је у српским штампаним књигама из 15, 16. и 17. века заступљен једино црквенословенски језички израз. У ствари, турска владавина је конзервирала средњовековно стање. Уколико је и било промена, оне су ишле у корист црквеног језика, што одговара приликама у српском друштву. Пошто је уништено политичко вођство српског народа, црквени поглавари остали су једини његови вођи.

Промена је настала у другој четвртини 18. века, и то прво међу Србима на земљишту Хабзбуршког царства, које је крајем 17. и почетком 18. века преотело до Турске највећи део подручја средњовековне Угарске, и затекло ту и бројно српско становништво, укључујући и управо приспеле избеглице из земаља које су остале под Турском.

Руски утицај

Аустријске власти обилато су искоришћавале Србе као војнике, али су истовремено вршиле притисак на њих да приме црквену унију с Римом. Том притиску одупирала се црквена хијерархија, која је и у Аустрији остала једино вођство Срба толерисано од државе. Православну цркву је на мучан начин спутавао недостатак црквених књига неопходних за богослужење и за верско образовање свештенства. Аустријске власти намерно нису допуштале штампање српских књига, што се показало као тешка грешка. У улози заштитнице православља појавила се Русија. За потребе српске цркве увожене су, често тајним каналима, црквене књиге из Русије, с којима је дошла и руска редакција црквенословенског језика. Од године 1726. почели су долазити, на иницијативу српских митрополита, руски учитељи, који су, природно, учили младе српске клерике оној верзији црквеног језика коју су сами познавали. Убрзо је руска редакција тог језика и званично постала језик српске цркве, истискујући традиционалну српску редакцију. Промена у језику одговарала је промењеној културној политици: и даље је у српској култури главну реч водила српска црква, али сад с изразитом оријентацијом к Русији. Нови језик је произашао из те оријентације, а уједно је био и главно оруђе њеног спровођења.

Независно од интенција српских црквених власти, у дугој половини 17. века из Русије су се почели преносити и други садржаји осим верских. Русија, која је од времена Петра Великог била отворена према западноевропској култури, постала је посредник преко којег је та култура продирала у средину српског грађанског друштва, насталог током 18. века у хабзбуршким земљама. То је омогућило одступања од норме црквенословенског језика. С једне стране, приликом адаптације руских текстова за српске потребе остајале су неизмењене многе руске речи којих није било у црквенословенском. Чак су и поједини српски аутори почели писати тадашњим руским књижевним језиком, намењујући своја дела и српским и руским читаоцима. Раширило се и схватање о

заједничком "славенском" књижевном језику, који би обезбеђивао веома пространо културно тржиште.

Кретање ка народном језику

Ипак, показало се да су то илузије. И црквенословенски и руски језик били су сувише удаљени од живог српског говора; шири слојеви публике слабо су разумевали текстове написане тим језицима. Развој је незадрживо кренуо у правцу приближавања књижевног језика народном. Године 1768. Захарије Орфелин прокламативно је увео у српски књижевни језик мешавину црквенословенског и народног језика, у којој је увек било места и за специфичне руске речи. Тај језик, касније назван славеносрпским, сједињавао је у себи изражајне могућности двају или чак трију језика, али је био оптерећен двама тешким слабостима, које су се показале фаталним за његов опстанак. Од нормалних књижевних језика он се разликовао тиме што је био хаотичан. Уместо граматичких правила царовала је произвољност; субјективном нахођењу аутора било је препуштено да изабере српски, црквенословенски или руски облик. Таквом изражајном инструменту недостаје у исти мах интелектуална прецизност и естетска префињеност. Уједно, тај је језик патио од тога што га је велики део публике недовољно разумео. Многе речи биле су Србима непознате, а знатан је и број речи чије се значења у црквенословенском и руском разликује од оних у српском. Уз то црквени језик није имао лексички фонд за реалност свакодневног живота у оновременој средњоевропској цивилизацији, а руски се у српској средини нигде није могао чути, нити се учио у школама. Са слабљењем притиска за прихватањем црквене уније нестало је разлога за зазирање од културе европских неправославних народа, а напоредо с јачањем грађанског staleжа постепено се лаицизирано српско друштво на подручју Аустрије, а за њим и његова култура. Наместо далеке и слабо познате Русије улогу узора све више је преузимала Европа, пре свега земље немачког језика, утолико пре што је то био доминантан језик у Хабсбуршкој монархији, без којег се није могло напредовати ни у војној ни у чиновничкој каријери, ни у трговини ни у занату. Удео народне компоненте у славеносрпском књижевном језику стално је растао.

Године 1783, Доситеј Обрадовић, централна фигура српске књижевности 18. века, изашао је с новим језичким програмом. Надахнут идејама европске просвећености, он је књижевном језику пришао утилитаристички. Тај је језик морао бити безусловно разумљив читаоцу, чак и женама, које је тадашње школовање заобилазило. Залажући се, у теорији и пракси, за народни језик у књижевности, он је оставио нетакнуте оне црквенословенске и руске речи, махом апстрактних значења, које нису имале еквивалента у народном језику Срба. Његови следбеници наставили су правцем који је он означио. Почетком 19. века у српској књижевности остала су практично само два језичка израза: славеносрпска мешавина и народни језик какав је увео Обрадовић. Руски књижевни језик више није био у употреби код српских писаца, а црквенословенски је постао веома редак ван богословских и богослужбених књига. У складу с променама у српском друштву и култури, српски књижевни језик поново је доживео преображај. Његов лик више није одређивала црква, него грађанство, а основна оријентација сада је била ка другим деловима Европе, а не к Русији.

Реформа Вука Караџића

Године 1814. у књижевнојезичку арену улази необично даровит и уз то смели и борбени самоук, сељачки син Вук Караџић, који је прешао у Аустрију као избеглица из Србије после слома Првог српског устанка. Он је у себи носио неугасли дух тог устанка заједно с богатом фолклорном традицијом српског сељаштва. За Караџићев даљи животни пут одлучан је био сусрет с великим бечким славистом, Словенцем Јернејем Копитаром, понесеним романтичарским одушевљењем за аутентични народни дух, отеловљен у чистом народном језику и у фолклору. По Копитаровом наговору Караџић је приступио објављивању народних умотворина и обради језичког материјала. Његов *Српски рјечник* с граматиком из 1818. ударио је темељ новом типу књижевног језика, чије је

полазиште сељачки говор, а не градски. У својим каснијим радовима Караџић је одредио нов став према црквенословенском језичком наслеђу. Оно се смело задржати само у најнужнијој мери, и то стриктно прилагођено гласовној и обличкој структури српског језика. Караџић је коренито реформисао и српску азбуку избацујући из употребе сва она затечена ћирилска слова која у српском народном говору нису одговарала неком посебном звуку. Увео је правопис у којем написана реч прецизно одсликава изговорену, по начелу "један глас, једно слово".

Екавица и ијекавица

Отпор Караџићевој реформи био је врло јак. Конзервативни црквени поглавари бранили су православно наслеђе оличено у црквенословенским речима и традиционалним ћириличким словима, а већина књижевника и велики део грађанства "отменост" којом се дотадашња пракса издизала над говорним навикама простог народа. И дијалекат којим је Караџић писао изазвао је оштра реакција. У дотадашњој књижевности доминирао је екавски новоштокавски дијалекат североисточних крајева, у којима су се налазила најважнија културна, политичка и привредна средишта оновременог Српства: цела Војводина и највећи део дотад ослобођене Србије, док је Караџић писао својим родним ијекавским говором, раширеним у западној Србији, у Босни и Херцеговини, у Црној Гори и међу Србима у Хрватској, Славонији и Далмацији.

Испочетка је изгледало да Караџићеве реформе не могу успети. Ипак, он је стекао велики углед у иностранству, па и међу Србима, највише захваљујући збиркама српских народних песама које је сабрао и објавио. У домовини је у четрдесетим годинама 19. века он постао идол романтичарске омладине, која је у народној поезији налазила инспирацију за своје ватрено родољубље. Противљење конзервативаца било је за младе само разлог више да се одушеве пркосним новатором Караџићем. Утицај свештенства у српском друштву и даље је опада, а на тлу Аустрије напредак просвете ширио је круг заинтересованих за демократизацију културе. У сазвучју с духом Караџићевог борења био је и народњачки менталитет, који је давао тон у новој српској држави, створеној устанцима сељачких маса против Турака 1804. и 1815. године. И најзад, Караџићева азбука и његов правопис били су очигледно надмоћни над затеченом баштином (и данас Караџићев граfiјски систем спада међу најадекватније у свету). Почетком шездесетих година његова реформа преовладала је у пракси, а 1868. влада у Србији укинула је последње ограничење употребе његовог типа ћирилице.

Победа Караџићеве реформе значила је доследну секуларизацију књижевног језика и његову потпуну демократизацију отварањем према језику села. Језик је стао на чисто српску основицу, еманципујући се од историјске повезаности с другим православним Словенима. Све се то одлично уклапало у општу културну оријентацију Срба у оно време.

Природно је што је у књижевном језику Срба остало много мање црквенословенског наслеђа него код Руса или Бугара. Српске земље су не само западније смештене него је и њихов велики део припадао претежно католичкој Аустрији.

У једном погледу Караџићева победа остала је непотпуна. Србија и Војводина, са чврсто укоревеном књижевном традицијом, нису се показале спремне да екавски лик свог књижевног језика замене ијекавским, док је у ијекавским областима Караџићев књижевни језик прихваћен без измене. Уз то је Караџић, доследно веран фонетском начелу, искључио из употребе ћирилско слово за онај стари словенски вокал чији је различити развој по дијалектима створио контраст између екавског и ијекавског изговора у новоштокавском дијалекту. Тиме је онемогућено да се устали јединствен граfiчки лик за српски књижевни језик, без обзира на постојање двају различитих изговора. Тако су створене и до данас коегзистирају две верзије српског књижевног језика, што се показивало као извор проблема, културних и политичких. Део тих проблема произашао је из чињенице да су Хрвати у 19. веку прихватили, додуше постепено, у етапама, Караџићев ијекавски говор као темељ свога

књижевног језика, иако је тим идиомом говорио веома мали део Хрвата. Овим потезом постигнуто је књижевнојезичко уједињење Хрвата, који су се дотада служили регионалним књижевним језицима. Уједно је омогућено да хрватско национално опредељење продре у пределе који су дотад имали само регионалну свест, а по језику су били неупоредиво ближи Карацићевом српском говору него хрватском кајкавском наречју, које је до 30-их година 19. века имало статус књижевног језика у Загребу.

Оваква хрватска језичка политика, често праћена изјавама о језичком, па и етничком јединству Хрвата и Срба, створила је нову констелацију у српскохрватском језичком простору: ијекавска верзија карацићевског књижевног језика учврстила се крајем 19. столећа код Хрвата, захвативши и пре тога босанскохерцеговачке муслимане и Србе у западним крајевима, укључујући ту и Црну Гору, смештену на југозападу, а екавска верзија у Србији с Војводином, која је до 1918. улазила у састав Угарске.

Модерни књижевни језик

Одбацујући на непотребно ригорозан начин црквенословенско наслеђе, па и понеке касније уведене обрте који су чинили гипкијом реченицу писаца у раздобљу које је претходило, српски књижевни језик је у извесним појединостима учинио кораке уназад. Добитак који је донела победа Карацићевих идеја био је ипак много већи. Рашчишћен је терен за спонтан, неусиљен развој књижевног језика. Од тада тај развој тече у правој линији, простим ширењем поља изражајних могућности, без модификација или напуштања онога што се већ налази у језику. Лексика се богати творбом нових речи, махом од домаћих, словенских корена, развијањем нових нијанси значења постојећих лексема, али и широким прихватањем позајмљеница. Оријентација српског књижевног језика претежно је космополитска, као на пример руског и пољског или енглеског, а за разлику од неких других словенских и несловенских језика, у којима преовлађују пуристичка настојања. И главна разлика између српске и хрватске варијанте књижевног језика тиче се веће спремности Срба да прихвате страну реч, насупрот склоности Хрвата да је преведу кованицом. Главнину страних речи усвојених у 19. и 20. веку чиниле су оне интернационалне, изведене из грчких и латинских корена, често тек у новије време. Структурална сличност српског језика са два велика класична језика омогућава да се такве речи сразмерно лако уклопе у језик. Осим тога, у првим деценијама 20. века примљено је много француских речи, док међу онима усвојеним после Другог светског рата доминирају енглеске.

Ширење изражајних могућности књижевног језика ишло је напореда с појавом и разгранавањем разноврсних нових професија и с напретком привреде, науке и технике. Увођење сваког новог појма уносило је и реч која је означавала тај појам. Тај је процес ишао природно, углавном неометан неким политичким обзирима или пуризмом филолога. Пред крај 19. века јавио се, прво у есејистичкој прози, тзв. београдски стил, чији су протагонисти били писци широке културе, одлични зналци многих језика и светске књижевности. Они су дефинитивно унели урбани дух у књижевни језик, овога пута удружен са спонтаношћу и елегантном лакоћом изражавања. Српска реченица под пером тих људи стекла је нову гипкост, у знатној мери под утицајем француских узора. Правцем који су они означили ишло се и даље. Каснији развој је доносио и све већу стилску диверсификацију. Разиграна машта појединих писаца водила их је у експерименте, не само литерарне већ и језичке, док су други неговали сажет, прецизан израз у којем је све било функционално и ништа излишно.

У југословенској држави, створеној 1918. године, изменио се однос Срба и Хрвата према заједничком књижевном језику. У 19. веку Хрвати су били ти који су форсирали идеју јединства, језичког као и другог, а кад је уједињење остварено, показало се да им је оно било потребно ради решења њихових тада актуелних проблема, и да њихов крајњи циљ није изградња и учвршћивање заједничке државе, него издвајање из Југославије. У складу с тим, хрватски лингвисти почели су да негују разлике, а не више сличности. Срби, који су идеју о јединству о јединству били озбиљно схватили, дочекивали су

овакав став са чуђењем. Поборници сецесије, који су управо међу хрватским језичким стручњацима имали јака упоришта, оснажени нарочито после Декларације о називу и положају хрватског књижевног језика (1967), приказивали су хрватској публици залагање за заједништво као српски унитаристички притисак. Проглашен је хрватски књижевни језик као посебан ентитет, а расправе око тога послужиле су за психолошку припрему политичког одвајања. Масовно су коване нове речи како би се хрватски књижевни језик што више разликовао од српског. На српској страни таквог понашања није било. Српски лингвисти руководили су се свешћу да језичко заједништво значи шире културно тржиште и богатију културу, и осим тога да се мењањем језичке норме и уношењем мноштва нових речи уноси забуна у публику чије се језичке навике искорењују и замењују другима. Тиме је развој књижевног језика код Срба сачуван од екстремизма и штетних заокрета. Политички и ратни догађаји 1991. и 1992. године раскинули су државно јединство на подручју српскохрватског језика. Хрватску је заплуснуо нов талас вештачког стварања језичких разлика према Србима, најјачи после оног у доба усташке тзв. Независне Државе Хрватске под нацистичким окриљем 1941-1945. Ипак, на српској страни сличних промена у језику није било а постојећа атмосфера у српској јавности даје повод за уверење да их неће ни бити. С друге стране, код Срба у западним крајевима, пре свега оних у Републици Српској (на територији бивше Босне и Херцеговине), на делу је јака тенденција да се учврсти културно јединство Срба, што значи да се смањи ионако невелике разлике у књижевном језику између тамошњих Срба и оних у Србији.

Средњевековна књижевност

Радмила Маринковић

До примања хришћанства Срби су имали јединствену културу дуге традиције и снаге која је потицала из једнакости и сличности с бројним словенским племенима. Постојао је један језик и један поетски систем, којим су усмено изражаване све потребе племенског живота. Током сеоба и настањивања на Балкану, развијала се историјска свест која је рађала усмену епiku, прозну и поетску.

Сустрет са хришћанском културом упознао је Србе с потпуно различитим поетским системом, који се стотинама година развијао на хебрејско-хеленским основама и исказивао језиком који се сматрао светим. Настаће културни тип са два вида, старим традицијским и усменим, и новим, хришћанско-цивилизацијским и писменим. Међу њима настају различити облици контакт, мешања и прожимања, док се не успостави културни склоп који почива на оба вида културе и на њиховом продуктивном односу. Они не долазе у колизију јер имају јасно раздвојене функције у друштву.

Писана српска књижевност у средњем веку представља посебан књижевни систем, и што се тиче типологије, и поетике, и књижевних жанрова, тај систем је наставак и даље развијање старословенског наслеђа, створеног за новохристијанизоване Словене на рановизантијским узорима, а на светом словенском језику - старословенском, који је наднационалан, као и литература њиме писана, те се брзо и лако шири међу Словенима. Најпре су преведени обредни и библијски текстови, а ускоро и друга дела неопходна за развијен хришћански живот, међу којима и велика дела хришћанске поезије, реторике и догматике. Али, и сва остала знања из тадашњих наука, историјска, земљописна, медицинска, улазе у овај општи словенски фонд, а исто тако и поучна и забавна лектира медитеранско-азијског света, као што су чувена *Књига о Варлааму и Јоасафу*, *Стефанит и Ихнилат*, *Физиолог*, легенде о Алексију Божјем човеку, о светом Ђорђу, прича о човеку који је своју душу продао ђаволу, прича о премудром Акиру, циклус прича о Соломону и друге приповетке као и веома развијена апокрифна продукција. Све, дакле, дела која су се у исто време ширила Европом на њој заједничком латинском језику. Посредством ове литературе Срби су, заједно с осталим православним Словенима, улазили у широк круг европско-медитеранске културе, на овој лектури се васпитавали у хришћанској религиозности и стицали сва тада потребна знања из разних области. Била је то у пуном смислу речи "литература посредница", како је назива Д. С. Лихачев.

Али ова литература, која је Словене образовала и била им лектира, неће у потпуности утицати на њихово оригинално стварање. Када буду обрађивали своје, словенске теме, они ће користити само онај ужи вид те литературе, оне жанрове и ону поетику којима се слави светачки култ, јер су први јунаци словенске књижевности били творци словенске писмености и књижевног језика, Ђирило и Методије и њихови словенски ученици, које је млада словенска црква сматрала светитељима. Те обредне врсте јесу: хагиографија, хомилетика, химнографија, или, према словенским називима: житије, похвала, служба. У ствари, то су - проза, реторика, поезија. Чињеница да су прва дела словенске продукције обрађена у канонским облицима обредне књижевности и да је језик литературе обредни, свети језик Словена, одредила је карактер даљег словенског књижевног стварања. То је духовна литература, озбиљна, мисаона, етичка, она поставља суштинска питања човекове егзистенције. С друге стране, третирајући истините догађаје она је историјски одговорна. Старословенска књижевност постала је словенска класика с богатим светом идеја, разрађеном поетиком и поетским језиком. Она ће бити модел за словенске националне књижевности у средњем веку, у првом реду за српску књижевност. Све што се у српској писаној књижевности оригинално ствара, остаје у том систему: у оквиру обредних врста - ванобредни садржаји, у систему створеном за верске потребе изражава се свака нова садржина.

Овим системом књижевних жанрова нису се могла изразити индивидуална људска осећања и световне теме, те су жанрови усмене поезије, епске и лирске, и усмене нарације, приповетке и предања, допуњавали систем писаних жанрова. Зато у средњем веку српска писана књижевност није изградила љубавну поезију, упркос везама са западноевропском књижевношћу где је овај жанр био развијен.

Поетско виђење прошлости кроз епске ликове народних јунака морало је у усменом систему бити веома развијено, морало је постојати јака потреба за поетизацијом историје, кад је такво схватање преузела и писана књижевна продукција. Свети Сава започиње серију српских биографија причајући о свом оцу Стефану Немањи као о оцу народа и сликајући један патријархалан однос између владара и поданика. Оригинално српско књижевно стварање бавиће се потом највише описивањем живота и подвига славних људи, њима ће бити даровани светитељски венци, и они ће постати узор моралног живљења, чега у тој мери и у тако систематичној доследност нема код других народа. Тако је створена српска биографија као битна карактеристика и посебност српске средњовековне књижевности.

Формирање српске биографске књижевности дуготрајан је процес он почиње с потребом династије за светородним пореклом, које треба да буде потреба легитимитета за укључивање у хришћанску васељену. Тада ће се, као и код других европских народа, појавити свети предак и славиће се његов светачки култ. Први такав српски светац јесте зетски кнез Владимир, идеалан хришћански владар, који неправедно страда у династичким борбама око власти (1016). Он припада типу кнеза мученика, који се јавља у раним хришћанским државама феудалне Европе, при сукобима старих племенских и нових хришћанских схватања. Код Словена такви су чешки кнез Вацлав (убијен 1022) и руски кнежеви Борис и Гљоб (убијени 1015). Настала средином 11. века, словенска легенда о светом Владимиру сачувана је само у латинском преводу проширена причом о љубави заробљеног Владимира и племените царске кћери Косаре, несумњиво узета из усмене поезије.

Тип кнеза мученика искоришћен је да би се изградио лик кнеза победника. У историји манастира Ђурђевих ступова обрађен је лик ктитора, Стефана Немање, кога зла и неправедна браћа прогоне због његове ктиторске делатности, али га патрон манастира, свети Ђорђе, спасава и помаже му да се уздигне на престо. Ова ратничко-хагиографска повест ушла је у Немањин проглас из 1171. године као доказ легалности и његовог преузимања великожупанског престола српских земаља и поморских.

Другачији лик владара насликан је у Немањином прогласу о абдикацији из 1186. године, који је потом ушао у оснивачку *Хиландарску повељу* (1198), где представља Немањину аутобиографију. Ту

Немања најпре излаже своју државотворну теорију о власти која је његовим прецима и њему дата од Бога да би штитили српски народ. Тиме се власт обезбеђује и Немањиним наследницима, те ће ова теорија остати доминантна државна мисао свих немањићких владара. У двојној композицији Немања свој владарски подвиг излаже набрајањем ратних успеха и старањем о цркви, а морални подвиг кроз изнијансирану исповест о својој души и одлуци да се замонаши под именом Симеон. Тако је лик владара постао недељив спој успешног ратника и високо духовне личности, те ће од тада владарски подвиг у српској литератури бити приказиван као нераскидиво јединство ратничког и моралног подвига.

Немањина аутобиографија основ је за уметничко уобличавање његовог лика код двојице његових синова и биографа, Сава и Стефана, који су, сваки на свој начин, настојали да успоставе светачки култ свога оца као идејног стуба српске народне и државне заједнице. Као владар и Немањин наследник, Стефан је журио да оца прогласи светим и добије међународно признање и краљевску круну, те је одмах прерадио очеву аутобиографију у биографско казивање, називајући га светим (*Друга хиландарска повеља*, 1200-1202), док је Сава, поштујући канонске прописе као монах, полако припремао светачки култ очев, написавши најпре службу њему посвећену и радећи на осталим потребним списима. Али у главном Савином делу *Житију господина Симеона* (1208) Симеон - Немања схваћен је као мудар владар, племенит отац, блажен старац, а његова светост је само наговештена. Стога је Сава био слободан у избору жанра којим ће свога јунака описати, док ће Стефан свој спис *Живот светог Симеона* (1216) остварити по свим прописима хагиографског жанра, канонског облика светачке биографије.

За вајање Немањиног литерарног лика владара и монаха Сава је користио већи број наративних модела и литерарних типова, поред слике коју је о себи дао сам Немања. Али за убедљивост Немањиног лика и жив емотиван однос према њему, који доживљава и савремени читалац, има се захвалити искреној Савиној љубави и дивљењу према изузетном оцу. Заповест таквог оца синовима да се не сукобљавају око престола и власти, већ да живе у братској љубави и слози, делује као пророчански завет, те стога завршна сцена, у којој Сава над очевим моштима мири браћу Вукана и Стефана и тако прекида братоубилачки рат у Србији, делује сасвим природно и смирујуће.

Сава је користио разне облике дотадашње српске писмености, канцеларијске документе, дворске и ратничке приче и манастирске историје, али и наративне жанрове дотле непознате српској књижевности - дневник, пренос моштију, поуке синовима. Унео је у своје дело разне облике реторичке природе, као што су молитве, беседе, похвале, цитати и паралеле из Светог писма, и тиме наратију обогатио реториком, спајајући тако житије и похвалу, што ће остати као једна од битних особина српске биографске књижевности. Сава је овај спис уобличио као спој историје два Немањина манастира, Студенице и Хиландара, а оригиналном концепцијом композиционе структуре као смене наративних и драмских одсека, постигао је дубину историјског приказа и непосредност емотивног доживљаја. Истовремено хагиографски интонирано и историјски верно, а личношћу писца обојено, Савино дело је непосредно и непоновљиво аутобиографско казивање најугледнијег српског интелектуалца средњег века и оснивача самосталне српске цркве.

Стефан, првовенчани српски краљ, имао је задатак да изнесе цео Немањин живот и постхумна дела, према захтевима жанра који пише. За то је морао тражити разне изворе. За извештај о Немањиним успону преузео је повест из историје Ђурђевих ступова. Томе лику додао је и нове. Врхунац државничког деловања свога оца видео је у успостављању "праве вере" у српској земљи, чиме је померио историјски значај Немањине верске политике - Србија је одавно била христијанизована, а Немања само прогони јеретике. Приказан је у пуном сјају државног сабора који расправља о јеретицима, потпуно по угледу на византијског цара који председава васељенским саборима и даје коначну реч у верским полемикама. Тако по Стефану, немања постаје "равноапостолни" владар, који уводи хришћанство у своју државу. Овај тип владара обликован је према Константину Великом, а

међу Словенима припадају му моравски кнез Растислав (9. век), бугарски кнез Борис (9. век) и руски кнез Владимир (10. век).

Стефан је светом Симеону - Немањи приписао и улогу свеца заштитника домовине, по угледу на култ Димитрија Солунског. У аутобиографском казивању, јављајући се као сведок и учесник догађаја, Стефан опширно описује своја ратовања, у којима побеђује непријатеље Немањиним чудесним деловањем. Појављујући се пред српском војском у ратним походима, свети Симеон штити своју државу, коју је и за живота бранио, али и свога изабраника, сина Стефана, подржавајући га тако у борбама око престола. За српску историјску стварност Стефан је створио нову типологију религиозне фантастике, унесећи у њу ратничке приче из усмене, а можда и писане дворске литературе. Веома учен, Стефан је своје складно компоновано дело обогатио префињеном реторичношћу и закључио га свечаном похвалом, која на поетски начин сажима значај Немањине појаве и с реалноисторијског нивоа издиже је на вишу духовну раван.

Српска биографија, конституисана књижевним делима светог Саве и Стефана Првовенчаног, као поетизација савремене историје и њен идеолошки тумач, своје најпотпуније остварење добија у *Животу светог Саве* од хиландарског јеромонаха Доментијана (1243). Иако пише по налогу двора, Доментијан је био довољно удаљен и од актуелне власти и од догађаја које описује, те може да поступа умногоме као објективан историчар који трага за документом и на њему гради своје обимно дело. Јер скоро све што се зна о светом Сави почива на Доментијановом извештају: посветивши се од ране младости духовном позиву, млади српски кнежевић Растко - монах Сава прошао је све лествице моралног уздицања и црквене каријере и постао значајна личност православног Истока у доба његове пуне угрожености од латинског Запада. Али и више од тога, Доментијан је изразити тумач историје као више, небеске воље. Стога је по њему историја важнија од појединца, чак кад је он, као његов Сава, дат од Бога. Сава је још пре рођења предодређен за подвиг служења отаџбини. Уздижући себе, он уздиже и своје отачаство на виши степен духовности: сврха његовог постојања јесте отачаствољубље. Основ Доментијановог виђења светог Саве јесте однос човека и његове отаџбине, вероватно јединствен у европској књижевности средином 13. века.

Предестинација јунакова моћно је средство за увођење бројних и разноврсних поетских и реторичких облика. У служби повести о српској историји Доментијан уједињује сва три основна жанра српског књижевног система: поезија у облику молитве служи као мотивација поступка, проза, фактографска и фикционална, основ је целокупне нарације, а реторична похвала сублимира доживљај и тумачи појаве и људе. Антиципацијом догађаја као везаном траком обједињена је разубуђена композиција, организујући се на бази симболичних хришћанских бројева. Сачинивши тако грандиозну историју Немањиног, Стефановог и Савиног доба, Доментијан је Немањину идеју о божанском пореклу своје лозе проширио на цео српски народ, уздижући га на ниво изабраног Божјег народа, Нови Израил.

Као пандан оваквом оснивачу српске цркве, Доментијан је, такође по жељи двора, саставио нову верзију *Живота светог Симеона* (1264), компилирајући своје претходно дело и Стефана Првовенчаног, и развијајући реторичне елементе позајмицама из *Похвале кнезу Владимиру* од Илариона Кијевског (из 1049) утврдио свог јунака као изабраног "равноапостолног" српског владара.

Тека кад је престала да буде идеолошки тумач недавно протеклих догађаја, српска биографија је могла да постане маштовита романескна прича која ангажује читаочево саосећање. Управо то је *Живот светог Саве*, који је крајем 13. века написао хиландарски монах Теодосије. У поимању светог Саве он је начинио радикалан заокрет. Све што је код Доментијана у обликовању Савиног лика било апстрактно, Теодосије је превео на конкретно. Он је пример средњовековног реализма. Али свети Сава није због тога мање светац, он је само приступачнији, ближи човеку, који може да саосећа са њиме и да следи његов пример. Теодосије је од Доментијана преузео целокупну композициону грађевину и није морао да решава тешке историчарске проблеме, али је зато маестрално развио

уметност казивања истих садржаја другим поетским језиком. Доментијанову реторичност и поетичност подредио је чистој нарацији и тако постигао жанровско јединство и стилску уједначеност. Створио је широку приповедачку реку и јарким бојама сликао време, људе и њихове односе. То је једна динамична фрескослика Србије 13. века. Његово дело је први српски роман.

Теодосијеви јунаци увек су у стању повишене осећајности, која се преноси и на читаоце. Душе својих јунака Теодосије подвргава префињеној психолошкој анализи. Стога је по мери његовог талента можда више од светог Саве био његов други јунак, испосник и подвижник свети Петар из планине Корише више Призрена. Теодосијев *Живот Петра Коришког*, једина права српска хагиографија (1310), пружа богат репертоар пластично насликаног надреалног света пустињакове маште и могућност за дубоко понирање у потресан свет његовог унутрашњег живота. То је најбоља психолошка новела, која превазилази средњевековне идеје и поетику. Теодосије је растварао Доментијанов згуснути сплет сва три књижевна жанра. Поред ових наративних дела, Теодосије је својим јунацима посветио бројна дела црквене поезије и једну реторичку похвалу, поштујући канонски модел обредних књижевних врста.

Крај 13. века донео је српској публици једну нову литературу, која отвара поглед на свет витештва и куртоазije, другачији од оног који јој се дотле нудио. То су славни романи о Тројанском рату и о Александру Македонском, који се на српском језичком простору усвајају на стваралачки начин уз коришћење развијене епске поетике, што представља поредно сведочанство о њеним квалитетима. Појава ових романа била је веома продуктивна, јер је пружала модел једног литерарног система који српски писци убудуће не могу заобићи. Насупрот томе, знатно касније бледо преведени романи о Тристану и Изолди, о Ланселоту и о Бови од Антоне нису оставили никаквог трага у српском књижевном животу.

У време пуног успона српске државе, али и честих насилних смена на српском престолу, наслањајући се на Доментијанову поетику, писао је архиепископ Данило Други. Он је покушао да у традиционалној форми српске биографије објасни сложену судбину људи којима је пореклом одређено да испуњавају тежак задатак владара, и тако је проширио тему о одговорности владалачког позива, истакнуту још крајем 12. века. У Даниловом делу је стога у првом плану човек и његов однос према добру и злу, а историја је фон на коме се решавају питања личности, морала, идеја. О своме времену Данило сведочи кроз биографије трију личности из владарске породице, везаних емотивним и идејним спонама. То му је дало могућност да изгради три снажне личности и изнесе више гледишта о истом времену.

Краљица Јелена је идеална мајка и владарка, у старости узорна монахиња. Она је литерарни пандан Немањи (1316). Њен старији син, краљ Драгутин, иако је преступом према оцу оскрнавио српски престо, није негативан јунак; он се искрено каје и снагом своје воље стиче поштовање (1317). Аутобиографију млађег брата, краља Милутина (1317), где су његови бројни ратни успеси приписани небеској заштити српских светитеља, Саве и Симеона, Данило је (1321) прерадио у опширну биографију, ослобађајући је при том хагиографских примеса и сувишне реторике, чуда и патетике, и тако Милутинов живот изнео као кохерентан циклус причања о ратовима, а успехе на бојном пољу могао је слободно приписати Милутиновој ратној вештини. Данило је задржао традиционалну концепцију о двоструком подвигу идеалног српског владара, државничком и духовном, али не инсистира на Милутиновом личном духовном подвигу, јер је идеал човека и владара сада виђен у Александру Македонском, с којим он пореди свога јунака. Српски владар није више брижан отац Немања, него моћан владар једне државе на прагу царства. Сакупљене у једном зборнику, ове три биографије чине ширу верзију историје Милутиновог доба, што представља значајан корак у проширивању историјских концепција у српској књижевности.

У истом правцу наставио је да пише и Данилов анонимни Ученик. Он је описао живот свога учитеља (после 1337), али је у њему обрадио само духовни живот и црквену каријеру Данилову, а богату

државничку делатност приказао проширењем Данилове улоге у биографијама владара које је написао Данило, док је у биографијама краља Стефана Дечанског (после 1331) и његовог сина Душана као краља (после 1335), којима је он сам аутор, Данилу од почетка поверио водећу улогу. Објединивши потом, све ове текстове, и додавши им серију животописа српских црквених поглавара, од Данила и других писаца, Ученик је саставио велики историјски кодекс, назван *Данилов Зборник*, којим је постигнут највиши степен у разрађивању наративне структуре у српској средњовековној књижевности.

Истовремено, Учениково дело представља и крајњи домет српске биографике као оригиналне форме која у хагиографском облику излаже поетизовану историју. Учеников Стефан Дечански негативан је лик, те је задатак владарске биографије у том тексту поверен другим јунацима. Ка духовном подвигу усмерен је тадашњи црквени поглавар, архиепископ Данило, а млади краљ Душан развија се према ратничком подвигу. Хагиографски модел морао је бити напуштен, а главна пажња писца посвећена је ратним догађајима. Они у Учениковим делима заузимају централна места. Модел за ту опширну ратничку нарацију нађен је у *Српској Александриди*, српској верзији славног романа, а с њом и лик идеалног српског владара прераста у лик ратника и витеза, који је, како се према недовршеном животопису Душановом наслућује, управо њему и намењен. Српска проза се тако постепено усмерава ка витешком роману. Али, пад царства зауставио је овај процес секуларизације српске књижевности, а Душанови наследници нису имали времена и амбиција да у књижевности објашњавају његову владарску величину. Тако се завршава дуготрајни ток српске биографске књижевности као поетизоване хронике Немањиних потомака.

Распад хагиографске форме и кретање ка витешком роману, као белетристици, оставља непокривеном историјску компоненту српске биографике. Већ последња поглавља *Даниловог Зборника* и нису ништа друго до кратке историјске белешке. У другој половини 14. века настаће и први српски историјски жанрови, летописи и родослови, који су временом добијали све већи значај. У исто време јављају се нови облици, траже се нове литерарне форме, ослобођене историјског задатка, као што су учене посланице, поетски записи, артистички изведени стихови и друге.

У крилу цркве одвијала се обимна књижевна делатност, у првом реду обредна поезија, која је читаво време пратила успостављање светачких култова, а с њом и њен саставни део, кратко житије. У другој половини 14. века она достиже свој врхунац. Али ускоро се, с турским нападима, јављају нове теме и нови тонови у српској књижевности. У записе и друге краће жанрове усељава се туга и јадиковка, индивидуална и колективна. Та расположења ће дати основни тон и литератури косовског подвига.

Подвиг кнеза Лазара и косовских јунака (1389) изазваће читав циклус поетских састава. Лазареви наследници се труде да одрже српску државну организацију наслањајући се на традиције Немањића. Тако у дворској средини, као и пре, настају списи који кроз лик једног јунака објашњавају положај и идејне основе Лазаревића. Нова династија ствара свога светог претка. А он је нов тип јунака, он је владар с једним подвигом, једном битком. Та је битка изгубљена, али кнез Лазар је пао витешки, бранећи пред најездом варвара друге расе и с другог континента европску хришћанску цивилизацију. Он је морални победник, може бити јунак хришћанског пева. Његова тема је идентификација вере и отачаства, безграничне привржености хришћанском идеалу која иде до свесне жртве, тема предности духовног над материјалним, небеског царства над земаљским царством. Али није само кнез хришћански херој. Подвижници су и његови витезови који гину заједно с њиме. Они су заточници верности владару, осећања части и дужности. Филозофија дужности пренета је с владара и на све учеснике битке. Немањина теорија власти је проширена - сви припадници војничког, феудалног реда дужни су да штите веру, народ и земљу.

Све су то разлози да се не описује цео Лазарев живот, него само тај један једини подвиг. Хришћански подвиг кнеза Лазара и косовских јунака довољан је за њихово прослављање. Тражи се нова форма и нов узор. Подвиг косовски близак је раним хришћанским мартиријима, причама о првим

мученицима, које мученичка смрт уздиже међу изабране, свете. Списи о кнезу Лазару пишу се у облику похвале, епско-лирским поступком и повишеним емотивним набојем. Уместо величанствености старих биографија овде превладава осећајност, сапатња уместо дивљења, нема ликована, све је тужно и уздржано, тиха смиреност која проистиче из дубоког уверења да се поступило како се морало. То је отмена поезија жртве и моралне победе.

Основ ове косовске поезије јесте сјајно *Повесно слово*, које је непосредно после битке (1392) написао патријарх Данило трећи у веома негованом стилу "плетеније словес". Његово дело садржи све елементе косовске теме потоњих списа и косовског мита усмене поезије. Косовска тема јесте први сачуван и потпуно јасан пример симбиотичке повезаности писаног и усменог поетског система српског средњег века: иста тема са свим саставним деловима негује се истодобно у обе поезије. Међу Даниловим следбеницима јесу и други људи с двора. То је дворска литература. Ту су учена кнегиња Милица, удовица Лазарева, прва српска песникиња туге и бола, Јефимија, чувена везиља, деспотица и монахиња, Лазарев син и наследник, млади деспот Стефан Лазаревић, државник, војник и песник ренесансно интониране љубавне лирике, коју откривамо у његовом песничком трактату о љубави Слово љубве, и други. Десет списа за двадесет година.

Избеглице с балканских простора испред турске најезде доносе у Србију и другачије литерарне токове. Међу њима је Григорије Цамблук, који за време свог кратког боравка у Дечанима пише *Живот Стефана Дечанског* (око 1405) као великомученика, потпуно у традицији бугарске Трновске школе, у строго хагиографском маниру какав у Србији никад није негован. Док се Цамблук и делом као и животом залагао за словенско и балканско духовно јединство пред турском опасношћу, његов земљак Константин Филозоф тражи храброг ратника кадрог да се с мачем у руци супротстави иноверном освајачу. Тај идеал нашао је у своме заштитнику деспоту Стефану Лазаревићу и посветио му је опширну биографију *Живот деспота Стефана* (1433). После много година у сасвим другачијим приликама Константин је остварио онакав књижевни лик владара какав је зачињао Данилов Ученик. Идеалан владар је успешан ратник и племенит витез, префињен уметник и неустрашив борац за хришћанску културу, човек велике моралне снаге, коју црпи из привржености своме тлу и историји свога народа. Тиме, а не небеском заштитом, он је јунак новог времена. А то ново време види се и у другачијем, објективном виђењу људи и догађаја. Сам деспот иницирао је превођење византијских хроничара, састављање српског родослова, проширење летописа. Поред интересовања за античку историју, рационални дух епохе открива се и у текстолошким и лингвистичким подухватима деспотовог двора и околине. Стефан Лазаревић и Константин Филозоф откривају поглед на хуманистичка и ренесансна кретања у српском књижевном животу, сасечена и затањена тешком трагедијом губитка српске државне самосталности и многовековним робовањем господарима без културних традиција.

Па ипак, и у таквим приликама оскудно књижевно стварање и даље је окренуто идеалним јунацима онога типа које је остварила средњевековна књижевна продукција. Јунаци су сада последњи представници српске државности, сремски деспоти Бранковићи, којима су током прве половине 16. века посвећени култни списи, службе и кратка житија, у Крушедолској књижевној школи, која негује ништа мање артистички стил од својих великих узора раније епохе. Уместо да се развија препородним токовима, као што је и започињала, српска књижевност остаје на позицијама на којима ју је страна најезда затекла. Писана реч налази подстицај у усменој, традицијској речи, па тако ни патријарх Пајсије, желећи да напише *Живот цара Уроша* (1642), не чини ништа друго него стари хагиографски оквир испуњава новим усменим предањем. У доба великих обнова европске културе, српска култура, издвојена из Европе кордоном турског оружја, покушава да се обнови из себе саме; писана књижевност наслања се на усмену поезију, која живи интензивно, црећи своја надахнућа, етичка начела и племениту осећајност из сведочанства средњевековне епохе, сачуваних у књижицама старих манастира.

Архитектура у средњовековној Србији

Војислав Кораћ

- Сакрална архитектура
- Фортификациона архитектура

Сакрална архитектура

Монуменална архитектура, основни токови и њихова обележја

Појава скупине градитељских дела високе занатске и уметничке вредности у Србији, у другој половини 12. века, засенила је размишљање о свему што је саграђено пре тога. Једна за другом су ницале грађевине према програму који је био плод поузданог сазнања о смислу и природи градитељских подухвата који се остварују уз ангажовање озбиљних материјалних средстава. Рекло би се да је монументална српска архитектура нагло настала, а да се пре тога није догађало ништа значајно. У суштини, претходни ток био је сличан збивањима на свим овим подручјима изван ужег дела Византијског царства на којима је велике поремећаје изазвао распад античког система услед Велике сеобе народа. У широкој временској скали прилагођавања, затим развоја српских држава, постоје места која би одговарала почецима монументалне архитектуре.

Најистакнутији рани споменик у континенталним српским областима јесте црква Св. Петра код Новог Пазара, из 9. или 10. века. особене је градитељске замисли. У спољном опсегу ротонда, с истакнутом полукружном апсидом, у унутрашњој структури тетраконхос, с куполом на средини. Ротонди је додат асиметричан претпростор на западној и северној страни цркве. Изнад њега је спратна галерија, с отворима према унутрашњости цркве. Грађена од ломљеног камена, црква је равних фасадних површина, а једини украс су плитке полукружно завршене нише на тамбуру споља осмостране куполе. Архитектонска замисао цркве Св. Петра представља слободнију репродукцију рановизантијског градитељског остварења сличне просторне схеме. По начину на који је градитељска замисао остварена, Св. Петар би се нашао у скупини архитектонских дела изграђених у раном средњем веку у периферним областима византијског подручја. До цркве у Србији замисао је стигла вероватно преко јадранске обале српске државе. Црква Св. Петра је саграђена уз неко црквено, а можда и световно средиште, којег више нема.

Према досадашњим археолошким опажањима, неколико триконхосних цркава, насталих у 10. или 11. веку, могле би бити плод рада првих словенских просветитеља у Бугарској и Србији.

У српским приморским областима, Дукљи, потом Зети, очувало се, у различитим видовима, више споменика. Приморски градови или трају у континуитету од касноантичких времена, с романским становништвом, или нестају сразмерно рано, да би се на другим локацијама појавила градска насеља која образује словенско становништво. Урбана традиција, било из непрекинутог трајања градског живота било из новообразованих градова у средњем веку, важна је за укупну обнову градитељске делатности. Томе треба додати рад који је текао у оквиру дејствовања бенедиктанских монаха што долазе из јужне Италије, а вероватно и такозваних источних монаха, који преко јужне Италије стижу из удаљених византијских провинција. Тробродна базилика, као најчешћа грађевина касне антике или раног хришћанства, наставља трајање у градитељској обнови раног средњег века такође у западним српским крајевима. Вредна је пажње појава крстообразне куполне цркве, с куполом на стубовима, на самом крају 8. или на почетку 9. века, у време када у Византији настају прва таква решења. То су првобитна црква Св. Трипуна у Котору и Св. Томе близу Котора, а можда и црква Св. Петра у Дубровнику. Касније је веома распрострањена једнобродна црква с куполом на средини. Њена унутрашња структура рађена је по узору на карактеристична византијска остварења тога

времена, па се појава о којој је реч приписује одјецима и подстицајима из византијске архитектуре. Репрезентативан пример је црква Св. Михајла у Солуну, задужбина зетског краља Михајла (крај 11. века). По стилском обележјима та би се црква прикључила протороманској архитектури.

Цркве Св. Николе и Богородичина црква код Куршумлије (шеста - седма деценија 12. века), Ђурђеви ступови код Новог Пазара (1171), Студеница (1183-1196), саграђене вољом и средствима великог жупана српског Стефана Немање, градитељска су дела којима се обележавају почеци Рашке школе архитектуре. Подизана у складу с најбољим искуствима и знањима на суседним културним подручјима, назначила су природу даљег развитка српске монументалне архитектуре.

Велика средства и труд које је у грађење задужбина уложио Стефан Немања говоре о изузетном државноправном значају ктиторства. Било је то афирмисање државне власти у време када Србија сјединивши у себи приморске и континенталне области постаје важан партнер суседним државама. Ктиторство, подизање задужбина, траје као важан чин до краја српске средњовековне самосталности, на свим степенима власти. Стога је разумљива његова велика важност за културу.

Куршумлијска црква Св. Николе, уочљива по зидовима од опеке и широких спојница малтера, једноставног је организма у просторном смислу. Наглашен је њен средњи део, који носи куполу. Међутим, фасадне површине носе јако истакнут цртеж унутрашње структуре грађевине, онако како је било уобличено у средњовизантијској архитектури. По замисли простора она потиче с истог градитељског подручја; једнобродна је, има три поља по дужини с куполом изнад средњег квадратног поља. Уз средњи део јужне стране изграђена је мала капела с куполом. Можда је та капела била намењена за гробницу ктитора. Размера је које су биле уобичајене у средњовизантијској архитектури. По беспрекорном занату и укупном склопу - концепцији целине и односу делова према целини - Св. Никола је најближи архитектури византијске престонице, па је вероватно и дело престоничких мајстора. Уз западну страну цркве накнадно је дозидан затворен претпростор, припрата, са симетрично постављеним кулама на главној фасади. Куле су саграђене под утицајем слично остварене концепције уз 1166. године завршену катедралу у Котору, као што су на сличан начин настале и куле уз цркву Св. Ђорђа у Расу, подигнуту неколико година касније. Та црква, у предању упамћена под називом Ђурђеви ступови, наглашено свечан начин промовисала је ктиторову жељу да крупним делима монументалне архитектуре обележи своје државничке кораке. Из целине манастира на брегу, Св. Ђорђа, на домаку престонице, издвајају се и истичу два висока звоника и снажни и сажети организам цркве с куполом. У концепцији простора, у којој се наставља претходна грађевина, изграђена је целина коју затварају равне фасаде романских облика. Оне речито говоре о западном пореклу мајстора. Претходна станица те скупине мајстора вероватно је био Котор, у коме је тада трајала развијена градитељска делатност.

Византијска уметничка схватања и византијска занатска пракса исказани на Св. Николи, као и романска занатска пракса и претежно романско уметничко схватање уграђени у Ђурђевим ступовима, на јединствен начин су се спојили у главном делу Стефана Немање, свечаној гробној цркви посвећеној Богородици, у манастиру Студеници. Главна црква јединствено замишљене целине утврђеног манастира, чију изворну замисао данас реконструишемо према сачуваним деловима, саграђена је за потребе православног обреда, и то онако како је било уобичајено у византијској архитектури. Једнобродна црква с куполом, у ритмичном распореду простора, уз бочне вестибиле као новину у Рашкој, у својој унутрашњој структури - куполи, сводовима, развијеној супструкцији - има све што је својствено византијској архитектури, укључујући и унутрашње стране зидова у мешовитом материјалу, сиви и опеци. Споља је обрађена на романски начин. Фасаде равних површина, грађене од беспрекорно отесаних и углачаних мермерних блокова, подељене плитким пиластрима у ритму унутрашње структуре, завршене су карактеристичним аркадним фризовима. могу се мерити с луксузно обрађеним фасадама најпознатијих дела италијанске романике. Целини спољне обраде Студенице припадају монументални портали и прозори, једноструки, двојни и трифора на апсиди. Средишњи део грађевине, који је завршен куполом, одваја Студеницу од

уобичајеног лика луксузних целина романске архитектуре. Дванаестострана купола у целини је, изнутра и споља, византијска. Поткуполни простор - по изгледу строго геометријски одређен волумен - на бочним странама је обрађен на византијски начин. На фасадним површинама исказана је унутрашња структура двају зидова, с луком на врху, који одговара поткуполном луку. Томе луку су прилагођени и прозори на обема фасадама. тако је преплитање двају уметничких схватања остварено на јединствен начин, који није поновљен никад више.

Студенички портали дела су највише вредности у својој уметничкој врсти. Најразвијенији и најсвечанији, главни, западни портал, по архитектури и рељефном украсу најближи је породици јужноиталијанских портала. Укупна иконографска замисао портала, с Богородицом која држи Христа у крилу и два анђела са стране, изашла је из византијске уметности. Беспрекорним клесарским и вајарским умећем изведени су и остали портали.

Међу прозорима издваја се трифора на апсиди. Пандан је главном порталу, место, архитектура и рељефни украс по вредности и значају, главни портал и трифора, две симболичне слике цркве, најбоље представљају архитектонски и скулпторални украс Студенице. Укупна хармонија двеју целина - однос основних мера, распоред украса и брижљиво смишљен ритам архитектонских елемената - могла је настати само по укусу однегованом на мерилима највишег слоја комнинске уметности. На вероватно јужноиталијанско порекло мајстора упућује околност што је реч о подручју на коме траје више градова, напредних у сваком смислу, живог уметничког рада. На средокраћи византијске традиције и непосредних византијских утицаја и високе романике стварана су јединствена дела. Ипак, пресудна је била улога поручиоца у погледу целине у Студеници, у њеном оквиру и портала и прозора и другог рељефног украса. Морамо се подсетити да је тај круг поручилаца подједнако непогрешиво изабрао најбоље сликаре за фреске на зидовима Студенице.

О високој занатској спреми студеничких клесара сведоче цртежи по којима су рађени детаљи портала, нацртани у природној величини на неколико места на мермерним фасадама.

Студеница је снажно утицала на потоњу архитектуру у Србији. За то су постојала дав разлога. Први је идеолошке природе. Студеница је била гробна црква оснивача династије, који је канонизован убрзо после смрти. Други разлог била је Студеница по себи: њени портали и прозори, њене фасаде, а вероватно и луксузна унутрашња опрема.

Програм простора и архитектонска замисао целине остали су две битне одреднице српске архитектуре у 13. веку. У Жичи (1207-1219), ктитора краља Стефана и његовог брата Саве, првог српског архиепископа, програм простора је заокружен у битним елементима. Једнобродна грађевина с куполом на средини, делови простора за хорове уз наос и одвојена припрата, с бочним параклисима - то би припадало за наредне споменике неизоставној целини. Додаци томе програму бивали су плод нарочитих намена. У Жичи спољна припрата, са спратом и кулом напред, подигнута је, по свој прилици, по жељи првог архиепископа. Проширена намена у Студеници била је разлог за изградњу велике спољне припрате краља Радослава, а у Милешеви, у друкчијој замисли, вероватно по Савиној жељи. У тој припрати Сава је сахрањен. Једно од седишта епископије Богородица Хвостанска у Метохији, такође је добила спољну припрату и две снажне куле. Из одређених разлога, спољну припрату имају и Сопоћани.

Мајстори градитељи, образовани у радионицама оне праксе која је имала изразито византијска обележја, накратко се појављују, на делима малог обима, почетком 12. века. У каснијим радовима изостаје оно што би се могло сматрати као изразито обележје начина рада својствено византијском подручју. Занатски део рада носе мајстори који долазе из средишта где влада романски, потом прелазни, романско-готички стил, или, ако су из локалних радионица, клешу и граде као да су образовани у атељеима српских приморских градова, у којима непрекинуто траје рад градитељских, као и свих других заната.

Једноставно речено, мајсторе основних градитељских заната било је најлакше наћи на домаку великих градилишта. У времену о коме је реч, за разлику од сликара, из разбијене Византије не стижу ни стручњаци за опеку, ни клесари, нити се одржавају везе између тамошњих градитељских радионица и градилишта у Србији. Стога се и укупна спољна обрада значајних градитељских дела помера ка укусу који је ближи западноевропској архитектури. Волумени су затворени равним површинама, које имају пиластре или су без њих, а прозори и портали од украсног камена, по правилу скромније архитектуре од студеничких, пластични су украс. Посебан однос према боји - ваља имати у виду чињеницу да су ентеријери увек прекривени фрескама - околност је која је произвела појаву бојеног украса на омалтерисаним фасадама.

На Милешеву (трећа деценија 13. века) у целини се односи описано својство - византијско порекло унутрашњег простора и спољна обрада под утицајем романике, или по угледу на Студеницу. Морачу (1252) чине простор успостављен у рашкој архитектури и фасаде, ликом и начином обраде блиске романици града Котора. Сопоћанска црква, која је послужила за окриље највреднијих фресака свога времена (1265), на изразит начин открива двоструке изворе рашке архитектуре, из којих је настала њена природа. Иако грађена под јаким утицајем зреле романике, сопоћанска црква - у спољном лику блиска тробродној романској базилици - има унутрашњи простор који веома подсећа на монументалне ентеријере средњовизантијске архитектуре. Неколико година млађа, црква у Градцу носи у свом укупном облику монументалан склоп разуђених волумена. Њена су посебна обележја елементи готике у структури и облицима. Њих су донели мајстори који долазе, по свој прилици, из јужне Италије. Наглашено романски утицај види се на фасадама Ариља (1295/6), у коме је такође доследно сачувана традиционална унутрашња структура.

Велики споменици српске монументалне архитектуре средњег века, с којима почиње класично раздобље њене историје и којима се до краја обележава њен главни ток, припадају манастирским целинама. Одред су манастири страдали у многим неприликама у току дуге турске владавине над српским земљама. Много их је уништено. Међу уништенима су и неки од највреднијих. Нека, за пример, буду поменути: Богородица Хвостанска, једна од првих српских епископија, од које су остали само темељи; Бањска, од цркве остао мали део, без украса, претворен у џамију и простор за становање, а све остало разорено; призренски Свети арханђели, у целини разорени; цркве у градовима Скопљу, Новом Брду, Београду, Смедереву, као и многе друге у мањим средиштима. Манастирске цркве које су у данашњем свету чувене по фрескама већином су у рушевинама досегле модерна времена. Поменућемо најпознатије: Ђурђеве ступове у Расу, Милешеву, Сопоћане, Градац.

Ти споменици опстајали су пре свега зато што је средина у којој су се налазили најчешће имала воље и снаге да их обнови после пустошења, разарања и паљења. Све друго што је припадало манастирским целинама лакше је страдало и пропадало и, по правилу, ако је било снаге за обнову, замењивано је новим грађевинама. Стога су нам сазнања о трпезаријама, палатама и другој врсти грађевина практичне намене малобројна и оскудна. То се односи у још већој мери на све што је настајало у градским насељима.

У историографији српске уметности одавно су архитектонска дела грађена од краја 13. до последње деценије 14. века називана српско-византијском школом. Почетак тог раздобља обележава прво велико дело краља Милутина, обнова манастира Хиландара (1293). У низу грађевина тада подигнутих у Хиландару истиче се главна црква, по размерама, сложеној структури и највишем степену занатске и уметничке обраде. У њој се наставља средњовизантијски тип грађевине с куполом на средини. У Хиландару је остварен у развијеној замисли простора и структуре, облицима и начином грађења својственим византијској престоници. Уметничкој целини хиландарске цркве припадају мозаички под и рељефни камени украс на порталима и прозорима. Порекло украса је из два извора: плиткорелефна обрада равних површина у токовима је оновремене византијске уметности, а камене конзоле у облику животињских глава потичу од мајстора из неке клесарске радионице у Србији.

За име краља Милутина (1282-1321) везује се потпуно усмерење земље ка византијском духовном свету и византијској цивилизацији. У архитектури то је јасно исказано. Све њене битне одреднице потекле су из византијске архитектуре. Наместо дотадашње једнобродне цркве с куполом, прилагођене особеном рашком програму, усвојена је у византијском свету опште распрострањена црква уписаног крста с куполом. У Србији, после изградње Хиландара, подиже се низ цркава, било у замисли ближе једноставнијем обрасцу уписаног крста с куполом, као што је Св. Никита у Скопској Црној гори, било у развијеној варијанти, цариградског и солунског порекла. У Призрену се гради нова градска катедрална црква, Богородица Љевишка (1306/1307), као петокуполна грађевина. Очувала се у градској средини зато што је претворена у џамију. Нова је црква подигнута на делимично задржаним зидовима старије базилике. Остварена је замисао по којој је у историји византијске уметности позната црква солунских Апостола: језгро чини распоред у виду уписаног крста са пет купола, а око њега је на северној, западној и јужној страни, обимни брод. У начину зидања, материјалу и облицима призренске задужбине краља Милутина на најбољи начин су представљене византијска градитељска схватања тога времена. Посебно се истиче свечана западна фасада, коју чине аркаде приземног трема, украсне нише изнад трема, у симетричном и ритмичном распореду, и висок звоник смеле конструкције у осовини композиције. Архитект Никола - зна му се само име - остварио је дело без премца у византијској архитектури на почетку 14. века. Слично призренској катедрали настала је црква Св. Ђорђа у Старом Нагоричину (1312). У затечене зидове цркве из 11. века уграђена је такође петокуполна црква. Као у Призрену, зидови затечене грађевине сачувани су из уобичајеног поштовања старијег култног места. У Старом Нагоричину је идеална схема петокуполне цркве у нешто већој мери прилагођена, стога што су се чували стари зидови, а обимни брод је замењен тремовима дуж три стране грађевине.

Концепција петокуполне цркве с обичним бродом остварена је у особеном решењу у Грачаници (1315). Грачаница је била завршно дело својеврсног развитка сложене замисли цркве са више купола, која има порекло у рановизантијској архитектури. Антиципација петокуполне цркве у облику који она има у српској архитектури вероватно је солунска. У Грачаници је та замисао остварена у чврстом и затвореном организму, у коме је прекривена структурално-просторна разуђеност, особена за византијске споменике тих времена. Очувао се простор, или обимни брод, који са три стране окружује средишњи организам, с главном куполом, али је целина повезана у горњој конструкцији и горњим облицима, који у свом пирамидалном склопу наговештавају распоред унутрашњег простора. У динамичној композицији целине Грачанице не делује само као петокуполна грађевина већ као склоп куполних волумена. Њене фасадне површине, зидане у правилном ритму камена и опеке, имају облике својствене позновизантијској архитектури, и, уз њих, из рашке архитектуре наслеђена поткуполна постоља и преломљене лукове. Разуђеног простора, према укусу и потребама позновизантијске архитектуре, хармоничне композиције облика, у којој је пажљиво одмерен однос делова према целини - посебно малих купола према великој - у размерама својственим позновизантијском културном подручју.

У низу дела која настају у првим деценијама 14. века вредни су пажње и споменици малих размера, подизани било у постојећим манастирима било као задужбине властеле скромнијих материјалних могућности. Највећу пажњу заслужује Краљева црква у Студеници (1313/1314), такође дело краља Милутина. У основи приближној квадрату, у целини прекривеној једном куполом, коју носи сажета супструкција, с племенитим односима мера, у свом унутрашњем простору представа је идеалне цркве слике космоса, замишљене у рановизантијској архитектури. Биће она плод враћања на старе узоре. Закључићемо да је реч о једној од оних обнова у византијској уметности које се обележавају као својеврсни класицизам.

Крајем треће деценије 14. века добила је коначан облик Пећка патријаршија. Та велика целина развијеног простора образовала се тако што је уз северну страну Св. Апостола, рашког плана, дограђена црква Св. Димитрија, у другој деценији 14. века, као једнобродна грађевина с куполом, уз јужну страну Богородичина црква, у облику развијеног уписаног крста с куполом, а уз западну

страну све три грађевине велика припрата. Целина је закључена Богородичином црквом, великом припратом и капелом и тремом на јужној страни старањем архиепископа данила ИИ (1328/1330). У спољном изгледу Патријаршија је панорама облика својствених тадашњој српској архитектури. На фасадама великог дела целине сликани украс је заменио рељеф у камену и украс у опеци и камену.

Потпуна усмереност ка византијској градитељској традицији и пракси наставља се у наредном раздобљу. У јужним областима укљученим у српску државу, подиже се низ знатних градитељских дела. Ктитори су личности из највишег слоја властеле. Основни тип простора задржан је код већих споменика, уз варијације у детаљима. У облицима и начину зидања и, у том оквиру, грађењу украса на фасадама такође се уочавају варијације.

Најзначајнија дела су антологијски споменици градитељства на укупном византијском подручју. Св. Арханђели у Штипу (1332, ктитор војвода Хреља), карактеристичног унутрашњег простора, геометријски поуздано утврђених волумена, ритмично грађених зидова, обележени су однегованим облицима. Украсни лукови на северној, западној и јужној страни прате унутрашњу структуру, а на источној страни, заједно с апсидом, уоквирују, у двостепеном систему, сваку посебну архитектонску површину. У Љуботену (1337, ктитор властелинка Даница) слична је концепција простора, структуре и архитектуре фасада. Знатније су површине, у горњим зонама, покривене украсом.

Концепција простора, слична решењима својственим у архитектури у Грчкој, наставља се у потоњим делима, у наредним деценијама. Појам сличног би се могао употребити такође за укупне структуре грађевина, а у највећој мери и за њихову спољну обраду, што наводи на закључак да је програм био у рукама обавештених и међусобно повезаних поручилаца. Такође је могуће претпоставити а се радило о скупини мајстора који се крећу с једног на друго градилиште. Њихова знања и пракса налазе се негде између оног тока чији су извори у византијској престоници, или у Солуну, по идејама Цариграда, и архитектуре у западним крајевима Грчке, првенствено у Епиру. При томе су битне одреднице у конциповању целина дуг традиционалној српској архитектури: груписање простора у затворене целине и брига о пропорцијама, с наглашавањем вертикале.

Црква Св. арханђела у Леснову (1341, припрата 1349, ктитор деспот Оливер) има две целине, различитих концепција, цркву у ужем смислу и припрату. Црквена грађевина је као затворена целина, слична претходнима, обележена ритмичним низовима украсних лукова, који су двостепени и по висини постављени у две зоне. Замисао колонета кружног пресека, које се прикључују пиластрима, наговештена у Арханђелима у Штипу, у Леснову је доследно спроведена. Пореклом је, или посредно или преко Солуна, из византијске престонице. Замисли припрате неизоставно ћемо приписати репрезентативан извор. Зналачки саграђене структуре, с куполом на средини, широко отворених зидова, преко бифора, заједно с детаљима у обради фасада, блиска је остварењима најбољих византијских атељеа. Лесново је као целина било модел за Псачу (1358, ктитор севастократор Влатко). Иако оронула у току дуге историје, црква Св. Богородице у Кучевишту, у области Скопља (1348, ктитор жупан Радослав), дело је високих градитељских вредности. Уз појединости које откривају најбољу градитељску радионицу, као што су облик апсиде и нише полукружног пресека на њеним спољним странама, уочљив је рад на украсним површинама, праћен колористичким обележјима, карактеристичан за схватање архитектуре у позновизантијском свету. Тежња за украсом, бојом и орнаментом, грађеним уз помоћ цигле и малтера, у највећој мери је исказана на фасадним површинама Заума (на Охридском језеру, 1361, ктитор кесер Гргурић). Целина грађевине остварена је у традицији српско-византијске школе. Међу неједнако очуваним и истраженим споменицима из последње деценије 14. века треба поменути Марков манастир, у области Скопља (краљеви Вукашин и Марко, 1371. завршен), Св. Андреју (Андреаш) на Тресци (1389, ктитор Андреја, брат краља Марка), Матку на Тресци (1371, ктитор Бојко, син властелинке Данице), Кончу код Радовишта (1366, ктитор Никола Стањевић). Марков манастир, крупних размера и добро грађен, и Андреаш, скромније грађен, с фасадним површинама дотериваним малтером и бојом, носе обележја оних схватања по којима се облици групишу по водоравним појасевима. Тиме се враћају идејама насталим у оквиру

ренесансе Палеолога и наговештавају новине које ће бити остварене у наредном раздобљу српске архитектуре.

Посебан ток у српској монументалној архитектури остварен је у три велика и репрезентативна храма, саграђена за гробне владарске цркве, у Бањској, краља Милутина (1312-1316), Дечанима, Стефана Дечанског и његовог сина Душана (1327-1335), и Арханђелима код Призрена, цара Душана (средина 14. века). Према сведочењу краљевог биографа и сарадника архиепископа Данила ИИ, Милутин је Бањску саградио по узору на Студеницу. У битним саставницама, према којима је требало препознати узор, поштована је краљева воља: у замисли целине простора, посебно његовог олтарског и поткуполног дела, и у свечаним порталима и прозорима. У свему осталом моделу су додана она остварења рашке архитектуре која су се догодила после Немањине Студенице. Велика и скупоцена целина коју данас реконструирамо на основу очуваних остатака, Бањска се на особен начин нашла на средокраћу византијске градитељске традиције и оновремене западноевропске архитектуре. Према општем изгледу, снажне и затворене целине, равних фасада, покривених, на јединствен начин, украсним каменом у три боје, по систему шаховских поља, рекло би се да је у сродству са најбољим делима северноиталијанске или апулијске романике. Међутим, Бањска у битним одредницама наставља рашку архитектуру, и то не само у ономе што су наметнуле функционалне потребе већ такође у врсти доње и горње конструкције, у унутрашњим облицима простора и у делу каменог украса. Зидане, без спољне оплоте, византијско је, у мешовитом материјалу. Попут Студенице, целину су замислила два протомајстора, или протомајстор и поручилац из двеју културних средина.

Дечане бисмо лакше него Бањску прикључили одговарајућем низу католичких романичких или романичко-готичких катедрала. Њен градитељ, фрањевац из Котора, гради тробродну базилику с куполом. С градилишта у западним српским областима тада полетне романско-готичке архитектуре преузети су готички сводови, готички прозори и спољна двобојна камена оплата. Ипак, у Дечанима је изграђен православни храм, са свим деловима простора који су остварени у рашкој архитектури. Да је у Дечанима такође поштована Студеница као узор, потврђују свечани портали и трифоре. Грађење Дечана било је велики подухват. За осам година подигнута је црква већа од которске катедрале, а вероватно и од старе дубровачке катедрале чија је изградња трајала око сто педесет година.

Поштовање династичке традиције, очигледно у одређеном идеолошком смислу, прихватио је и Стефан Душан градећи своје главно дело, храм који је наменио за своју гробну цркву. Она обележја Студенице која су оцењена као битна пренета су у концепцију, нове грађевине, а та је грађевина замишљена, у погледу схеме простора и облика, према начелима српско-византијске школе. Свети Арханђели, главна царска задужбина, крупних размера, брижљиво обрађена, с фасадама од украсног камена, мермерним порталима и прозорима и мозаичким подом, највеће је и најскупоценије дело саграђено у 14. веку на широком подручју византијског света. Идеална реконструкција тога порушеног споменика, чији је материјал највећим делом искоришћен за грађење Синан-пашине џамије у Призрену, говори о петокуполној цркви изузетног хармонијског склопа волумена и фасадних површина, с порталима и прозорима чији су праузор портали и рељефни украс Студенице. Тиме се још једном потврђује да је гробна црква оснивача династије нека врста сопственог српског решења. Призренски Арханђели били су модел за другу царску задужбину, Матејич (у Скопској Црној гори западно од Куманова), ктитора царице Јелене и цара Уроша (шеста деценија 14. века). Уз мање прилагођавање, у њој је поновљена замисао простора призренске цркве. У петокуполној схеми горњих облика, великих размера, грађена у мешовитом материјалу, у облицима српско-византијске школе скромније је обраде од призренске цркве.

Два позната градитеља дела кнеза Лазара, Раваница (1377/1381), намењена за гробну цркву ктитора, и Лазарица (1377/1380), саграђена уз двор у Крушевцу, и у симболичном и у стварном смислу на челу су последње стилске скупине у српској средњовековној архитектури. Та је скупина позната под називом Моравска школа, према областима у којима се развила жива градитељска делатност у последње три деценије 14. и у првој половини 15. века. Главни токови монументалне архитектуре и

даље су у сакралним грађевинама, а највреднија позната дела у манастирским целинама. Нешто више података о градовима из тога времена; и у њима су настајали споменици моравске архитектуре. Моравска архитектура израсла је из претходног градитељског стварања у Србији. Нова обележја, по чему се она разликује од претходне српске архитектуре и суверених збивања у византијској архитектури, јесу општи изглед целине и њена унутрашња хармонија, концепција облика и обрада фасадних површина. Правилан је ритам основног распореда, поуздан конструктивни склоп. Хармонија у облицима и волуменима и архитектури површина и отвора грађена је по изворним схватањима средњовизантијске архитектуре. Рељеф и боја на фасадним површинама у моравској архитектури нове су вредности.

Замисао простора, или, упрошћено речено, план, продужава претходна решења. Варијанте су развијен и сажет уписан крст с куполом, којима су додане бочне конхе под утицајем светогорске архитектуре. Две варијанте су представљене у Раваници и Лазарици. Просторна и конструктивна структура откривају се у горњем делу грађевине и на фасадама, које су подељене у три водоравне површине. Распоред отвора усклађен је с тим површинама, а оне су организоване, у водоравном смеру, ритмичном поделом пиластрима или колонетама, на које належу украсни лукови, било да је реч о луковима на челу унутрашње конструкције било о онима што представљају само завршетак ритмичног украшавања фасадних површина, као што су апсиде. Зидане је у правилном смењивању једног водоравног реда камених квадера са слојем од три реда опеке. Видљиво је у два нижа појаса фасаде, док су површине зидова у трећем, највишем појасу, завршеном украсним луковима, или озидане на сличан начин или прекривене украсом у виду шаховских поља. У тим пољима су особене моравске розете, постављене у она поља којима се обележавала структура грађевине и у којима су у нижим појасевима одговарајући отвори.

Особени моравски украс, првенствено камени рељеф, покрива све оквире прозора и портала, розете, чела лукова и капители колонета. Највећим делом је геометријски. Значајан је не само по обиму већ и по утицају на облике класичних архитектонских елемената. Покривајући чела лукова рељефни украс истовремено трансформише допрозорнике, дајући им облик украсних бифора, или неки други облик, а капители замењује било стилизованим цветом било неким геометријским сплетом. На скупини споменика зрелог стила - Љубостињи (пре 1393, ктитор кнегиња Милица), Руденици (1409/1410, ктитор властелин Вукашин), Каленићу (1413/1417), ктитор протодовијар Богдан) - развиле су се многе варијанте облика под утицајем рељефног украса.

Два су важна својства моравске архитектуре, њен архитектонски украс, као апсолутна новина, и строга симетрија у концепцији целина и детаља, у чему она напушта позновизантијска схватања хармоније и враћа се обрасцима претходне архитектуре. У тој својеврсној обнови наглашен удео украса, првенствено рељефног, има одређено дејство, па би се рекло да се архитектура почела схватати интегрално. Настојало се на успостављању једнаких вредности унутрашњег и спољног простора.

Посебно место у Моравској школи има Ресава (Манасија), задужбина и гробна црква деспота Стефана Лазаревића (1407-1417). Великих размера, петокуполна црква, слична је Раваници по замисли простора. Фасадама у камену, фризом аркадица и обликом двојних прозора подсећа на решења у Рашкој школи архитектуре. Могуће је да је ктитор имао у виду традицију која се односила на посебан однос владара из династије немањића према Студеници. Архитектура Ресаве имала је одређен одјек у Враћевшници (под Рудником, 1428-1429, ктитор Радич Поступовић).

Турско освајање прекинуло је моравску обнову, која је била снажан и жив подстицај за даље трајање не само српске архитектуре него византијске уметности у целини.

Фортификациона архитектура

У идеално замишљеној слици српских земаља у средњем веку јако би се истицале тврђаве, вероватно више од свега другог што је било подигнуто људском руком. Зидане су најчешће у камену, крупних размера, затворених маса, постављене на местима која су у стратегијском смислу пажљиво одабрана, па су стога сваком путнику биле лако уочљиве. Подизане су на доминантним висовима, на улазима у клисуре, на рубовима плодних равница или уз важне водене токове, штитећи највреднија људска станишта. Бели камени бедеми затварали су градска насеља, куће или палате носилаца локалне или обласне власти, владарске дворце, велике манастире или су као права утврђења намењена професионалним војницима, чували важније тргове и руднике.

У ратовима на српској територији средњовековне тврђаве су јако страдале, било услед непосредних разарања било стога што су напуштене, па остављене да пропадну. Отуд се неизбежно данашња представа о њима гради према тврђавама које су се очувале у нешто већем обиму.

У вишевековној историји од раног средњег века до средине или краја 15. века, до пада свих српских земаља под Турке - мењао се начин грађења тврђава, мењале су се или нестајале поједине тврђаве и настајале нове, али су та маркантна здања остала обележја државе, њеног трајања и одређеног вида њене цивилизације. О томе, на посредан начин, сликовито говоре промене које је донела турска власт.

Грађење тврђава ослањало се, у погледу основних замисли и облика, на касноантичку традицију. Потом се осетио утицај положаја земље између византијског и западноевропског света. Међутим, по битним одредницама - природи потребе за утврђењем, најчешћим размерама, у одређеној мери и начину грађења - и по општој слици, тврђаве су биле сличне ономе што се збивало на византијском подручју.

Особена су обележја целина које чине приморска градска насеља, заједно са својим утврђењима. Стара Будва привлачи пажњу својим положајем на гребену, на северном врху питомог залива. Постојећа утврђења - из времена млетачке власти - само подсећају на средњовековну тврђаву, а у темељима су им остаци хеленистичких и средњовековних зидова.

Котор, у дну залива под планинском громадом, од давнина привлачи пажњу својим изгледом. Саграђен на равном земљишту уз обалу, ослоњен је на оштро стеновито брдо, које се одваја од планинског залеђа и у целини уоквирен снажним бедемима. Карактеристичну слику града, која се у варијантама јавља на ликовним представама од најстаријих времена, образују насеље у појасу уз обалу и брдо изнад њега, обележено по рубу бедемом и тврђавом на врху. Градски бедем, са снажним бастионима на карактеристичним местима, дуг око пет хиљада метара, има облик који потиче из времена млетачке власти, али и бедеми и бастиони садрже у својој маси средњовековни зид ојачан кулама. Као град и седиште епископије помиње се први пут крајем 8. века, а скорашњи археолошки налази говоре да потиче из античких времена.

Значајно политичко, привредно, културно и црквено средиште у средњем веку, Бар - данас у географском смислу познат као Стари Бар - саграђен је на неколико километара од обале на стеновитом терену који је нешто повишен у односу према питомој равници барског залива. напуштен и делимично разрушен, сачувао је снажне бедеме, с бастионима, такође из времена млетачке власти. Венецијански бедеми су прекрили средњовековни одбрамбени зид, па се може закључити да се општи изглед града није битно изменио. Стога можемо лако реконструисати првобитну слику приморског медитеранског градског насеља, које је, у живописном пејзажу, чврсто уоквирено моћним бедемом, ојачаним кулама.

Најстарији писани подаци о градовима у српским земљама, а то су истовремено биле и тврђаве, потичу од византијског цара писца Константина Порфирогенита (око средине 10. века). Поред градова у западним крајевима, он помиње, као најјужнији, Достиник, данас Дрсник у Метохији. О

изгледу тих градова нисмо обавештени. У том погледу би могао помоћи град недалеко од античке Дукље, код градића Спужа (у Црној Гори), који носи само неодређен назив Градина. На каменом гребену изнад зетске равнице чини га бедем ојачан полукружним и четвртастим кулама, који затвара неправилну овалну површину земљишта. У средини, на највишем делу терена, стајала је скупина зграда, распоређених приближно по рубу правоугаоника, с остацима снажне куле на једном углу. Била је то, очигледно, палата. Укупна замисао града наслања се на касноантичку традицију, па ће се наћи паралеле у областима у којима је та традиција била јака. Тај град је можда Лонтодокла Константина Порфирогенита.

Манастирска утврђења могла би се по својој природи сврстати у широк распон различитих решења, од неизбежних појединачних грађевина за основну заштиту до раскошних решења, у којим се остварују било визије идеално замишљених целина било праве тврђаве. Манастирска утврђења имају своју историју. Иако им почеци у Србији нису сасвим јасни, најстарија међу делимично очуваним целинама, као што је Св. Никола код Куршумлије, имају моћну кулу ради заштите, по угледу на византијске пиргове. Код једног од најстаријих споменика Рашке школе, Ђурђевих ступова у Расу, може се реконструисати замисао својствена византијској пракси. Површина намењена манастиру, неправилног овалног облика, затворена је одбрамбеним зидом, уз који су подизане одговарајуће зграде. Црква је у средини, а целини је додана кула, кроз коју се улазило у манастир. Репрезентативно решење те врсте остварено је у Хиландару, а потом у Бањској и Дечанима. Нарочите пажње је вредан први византијски пирг у Бањској, потпуно сличан хиландарским пирговима.

Изузетну целину представљао је манастир Студеница. Мада су у доброј мери првобитне грађевине потпуно нестале, или замењене новим зградама, манастир и данас пружа основ за реконструкцију изворног облика. По свему судећи, то кључно дело Стефана Немање требало је да има транспонован лик идеалног, небеског града. Руб манастира обележен је кругом чији је центар под куполом велике цркве. По рубу су уз источни и западни улаз, фланкирана полукружним кулама, изграђена ојачања бедема, куле троугаоне основе, распоређене у правилном ритму. Томе треба додати могуће симболично значење броја дванаест, колико има укупно ојачања бедема - два улаза и десет троугаоних кула. У архитектури студеничког утврђења наилазимо на својеврсни класицизам. И кружне и троугаоне куле имале су за узор касноантичка утврђења.

Пред надирућим Турцима, у дугом, готово непрекинутом ратовању, у последњим деценијама 14. и првој половини 15. века, манастирска утврђења постају праве тврђаве. Добри су примери манастир Раваница кнеза Лазара и Ресава деспота Стефана Лазаревића, двеју најугледнијих личности касног српског средњег века.

Међу тврђавама које су биле намењене заштити важних привредних средишта две су се боље очувале, а обе су биле водеће по размерама, па их је лакше представити. Призрен је био средњем веку важно трговачко средиште, па се развио и у знатно градско насеље. Град, постављен уз обалу реке Бистрице, био је под заштитом снажне тврђаве на брегу изнад насеља. Тврђава је трајала и под Турцима, па је претрпела многе измене. Ипак, могу се разазнати остаци снажног средњовековног утврђења, код кога су видљиве реминисценције касноантичких облика.

У средњем веку надалеко чувено Ново Брдо, по рудном богатству, било се развило у знатно насеље, над чијим се, само делимично испитаним остацима, уздижу преостали делови снажне цитаделе. Основе у неправилном лепезастом облику, сразмерно мале површине, састојала се од шест масовних и снажних кула, међусобно повезаних бедемом. По спољном обиму налазила се ниским бедемом заштићена стаза, што као замисао склопа одбране несумњиво потиче од византијских утврђења. Ваља се подсетити тога система развијеног у крупним размерама у цариградском копненом бедему. Новобрдским кулама, правоугаоне основе, грађеним од ломљеног камена белосиве боје, карактеристично обележје дају крупни блокови тамноцрвене брече, којима су озидани углови кула и оквир улаза у цитаделу. Бедемом је било заштићено и градско насеље.

О градовима-тврђавама водећих владарских личности веома мало знамо, јер су темељито разорени. О томе у одређеној мери могу нешто рећи очувана седишта обласних господара. Седиште краља Марка - легендарне личности српских народних песама - Прилеп чува сразмерно знатне остатке средњовековног утврђења. На стеновитом гребену изграђени су снажни бедеми, ојачани кулама четвртасте форме, према обичајима у византијском свету. Испод утврђења образовало се градско насеље. Престоница кнеза Лазара, Крушевац, археолошки је разјашњена у новије време. На раскрсници путева, на домаку реке Мораве, саграђен је добро утврђени двор. Уз придворну цркву Лазарицу, данас су видљиви остаци палате, бедема и велике и снажне куле.

По свом општем изгледу, размерама и доследно спроведеном систему одбране, нарочито је пажње вредно Смедерево. Најпре је изграђен утврђени двор деспота Ђурђа Бранковића (1428-1430) а затим је бедемом заштићена већа површина, на којој се образовало градско насеље. Смедерево је последње велико дело српске средњовековне фортификационе архитектуре. Био је то изузетан градитељски подухват: тврђава је великих размера, а подигнута је за сразмерно кратко време. Под надзором Димитрија Кантакузина, Византинца, брата деспотице Јерине, саграђена је тврђава у којој су доследно уважавани начела и пракса византијске фортификационе архитектуре. На равном земљишту, на ушћу Језаве у Дунав постављена је у геометријском смислу правилна троугаона основа. Њен мањи део, у врху, уз само речно ушће, припадао је двору, чија је кула на углу била највећа и потпуно затворена, попут византијских пиргова. Тврђаву чине бедем, са стазом и заштитним зупцима по врху, и ритмично постављене веома високе куле, отворене на унутрашњој страни. У детаљима у Смедереву, као и у неколико других тврђава из тог времена, одржала се византијска пракса: зидање у ломљеном камену и кречном малтеру, с местимичним украсом у опеци - у Смедереву и Раваници то су натписи изведени у опеци. По врху зидова и кула су заштитни зупци и заштићени одбрамбени балкони (машикуле).

Иако се у време зидања Смедерева већ користи ватрено оружје, ни на смедеревским, као ни на другим оновременим утврђењима, нема знакова било каквог прилагођавања новом оружју. Ипак, Турци српске градове освајају уз велики труд. За пример наведимо Ново Брдо. Осваја га (1456) војска Мехмеда ИИ, после пада Цариграда У рушевинама новобрдских бедема нађене су камене топовске кугле изузетно великих димензија.

Сликарство у средњем веку

Војислав Ј. Ђурић

- И Природа особине, врсте и токови
- ИИ Одлике најстаријих дела
- ИИИ Од Стефана Немање до Краља Милутина
 1. Монументалност и пластичност
 2. Ћирилски украс између Истока и Запада
- ИВ Од Краља Милутина до распада царства
 1. Класицизам и академизам
 2. Доба емоционалности и раскоши
- В Од распада царства до пада под Турке
 1. Упоредност драмских и лирских токова
 2. Отменост и сета
 3. Продор готике и ренесансе

И Природа особине, врсте и токови

Живот сликарства у Срба у средњем веку одређивао је низ чинилаца различите вредности и снаге, међу којима су, свакако, најважније: величина, моћ и судбина српских државних творевина; конфесионална припадност народа и положај његових црквених установа у односу на Цариград и Рим; развијеност друштва и могућност ктитора; сврха религиозног сликарства, али и његова политичка улога.

Временски оквир сликарског стварања међу Србима у средњем веку може се тачно одредити. По садржају религиозно, без и једног лаичког трага, оно се усадило у српску средину по прихватању хришћанства, у другој половини 9. века. Истина, прва дела су уништена - најстарија очувана су с краја 10. века. Угасило се упоредо с нестанком последње српске државе пред сам крај 15. века, када је изгубило нека од битних стваралачких својстава.

Историјска позорница биле су му средишње области балканског полуострва између река Саве и Дунава на северу и Јадранског и Јегејског мора на југу, од река Тимока и Струме на истоку до Врбаса и Цетине на западу. У прва времена средишта су му била око реке Рашке, а потом на јадранском приморју између Цетине и Бојане, дакле у областима првих државних творевина Срба. Затим, пратило је успон и ширење Србије и Босне, које су у 14. веку заузимале највеће пространство. Постепено се регионализовало како су поједине области Срба постајале мање-више самосталне државе: у Серу, Епиру и Тесалији, у Повардарју, на Косову, у Поморављу, у Херцеговини, Босни, Црној Гори, у приморским комунама. Како је која област потпадала под Турке, прво оне на југу и истоку, тако је губило дотадање облике и особине. Тај процес трајао је читав век: области у Македонији биле су изгубљене крајем 14. века, а у Херцеговини и Црној Гори крајем следећег столећа.

Од пресудне је важности по дух српског сликарства било то што су градови српске државе на јадранској обали и области у непосредној њиховој залеђини били под утицајем великих апенинских духовних и уметничких средишта, каква су била Рим, Венеција и Апулија, док су предели насељени Србима у унутрашњости Балкана били окренути византијским политичким и културним центрима: Цариграду, Солуну и Светој Гори. Тај положај српског народа, између Истока и Запада, постао је посебно осетљив после расцепа цркава средином 11. века, када је већи део Срба ушао у јурисдикцију Цариградске патријаршије, а онај мањи, приморски, заједно са романским становништвом у градовима, у надлежност Римске курије. До почетка 13. века православни Срби били су у власти Охридске аутокефалне цркве, док и сами нису 1219. године добили аутокефалност. Католичко становништво имало је, до краја 11. века, свог црквеног поглавара у лицу архиепископа у граду Бару, који се, касније, почео називати примусом српским (примас Сервије). Међутим, и надбискупија дубровачка претендовала је на јурисдикцију у Србији, као што је и град Бари, на наспрамној обали Јадрана, дуго био црквено-управно средиште за неколико католичких бискупија у Србији.

Стојећи вековима лицем у лице, православно и католичко сликарство понашало се различито од градитељства или вајарства. Док су православне црквене грађевине и њихов вајани украс могли изгледати потпуно западњачки и бити изведени у романичком и готичком стилу уз сачувану функцију православног простора, дотле је сликарство било веома тврдокорно у својим византијским иконографским решењима и стилским схватањима. Слика, толико пута предмет теолошких распри у источној цркви, упорно је чувала своју православност. Католичко сликарство у Приморју, као и оно у многим Италијанским градовима, све до победе готике, волело је византијско-романичка и византијско-готичка прожимања на фрескама и иконама, обогаћујући новом иконографијом хуманистичку садржину слика. Без већих сукоба на рубовима православља и католичанства, али увек на опрезу, обе су цркве ишле својим путем у сликарству, све до пред крај средњег века.

На уметност Срба од утицаја је била, готово од краја 13. до почетка 14. века, и чињеница да се у босанској држави појавила посебна црквена организација, тзв. црква босанска. Православна и католичка хијерархија сматрала су је јеретичком.

Носиоци уметничког стварања били су, пре свега, чланови владарских кућа и црквени поглавари, од 14. века још и угледни властеоски родови и обласни господари. У приморским градовима, међу католицима, то су били, поред аристократије, у ранија времена припадници бенедиктанског реда, а од 13. столећа фрањевци и доминиканци.

Ктитори и донатори знатније су утицали на програме сликарства и на његову идеолошку садржину. Сви су желели да убележе сопствену улогу или улогу својих родова у државним или црквеним пословима. Примери су постојали у византијским и западњачким средиштима. Иконографски узор зато су позајмљивани, али и прерађивани за домаћу употребу. Тако је Србија успела да изгради, пре свега преко различитих портрета ктитора, посебну владарску и властеоску, црквену и монашку иконографију.

Сликари су у Србију долазили са стране, већином по позиву, али је сликарских радионица домаћих мајстора бивало током читавог средњег века. Странци су имали одлучујућу улогу у преломним тренуцима, када су доносили најновија уметничка схватања и висока мерила развијених средина. То се нарочито осетило у Србији на почетку 13. и на почетку и крају 14. века, када су по позиву или по нужди у Србији радили највећи сликари из Цариграда или Солуна. У приморским градовима грчки сликари (пицторес граеци) су се убележили у историју сликарства крајем 13. и у првој половини 14. века, а венецијански, и италијански уопште, на почетку ренесансе.

Срби су неговали три сликарска рода: зидно сликање или живопис у фреско-техници, сликање на дрвеној плочи или иконопис, обично у техници темпера са златном подлогом, и сликање на пергаменту или папиру, илуминацију или минијатуру у рукописним књигама, изведену разнобојним мастилима, темпером и, понекад златним листићима. Код католика сва три рода ишла су, у стилском погледу, руку под руку; код православних Срба књижни украс имао је своје посебне законе. Рукописна књига код свих Словена који су употребљавали ћирилично писмо (Бугари, Срби, Руси) није следила украс у грчкој књизи, готово увек стилски једнак с иконописом и живописом. У Срба сва три сликарска рода постала су истоветна по уметничком језику тек у 14. веку.

Историјска раздобља српског сликарства и уметности у целини готово да се поклапају с основним периодима српске политичке и државне историје. Несумњиво да су, унутар временских граница српске уметности, биле пресудне три цезуре. Прва се догодила око средине 12. века, када се почела уздизати рашка држава и када јој је на чело ступио Стефан Немања. Он је постао родоначелник династије која је владала два века. Држава се учврстила и проширила, православље укоренило и, ускоро, добило своју националну цркву, а Византија постала културни и политички узор. Из Византије је прихваћен, а затим разрађен, монументални и пластични језик слике, који је дао печат епоси. Друга изразита промена догодила се крајем 12. века с продором Србије у Повардарје и Македонију. Нова византинизација друштва, установа и уметности јасно је обележила нову епоху. Стил који је добио име по византијској царској породици Палеолога захватио је, преко српске дворске радионице, све српске области, па делимично и оне католичке. Српски владар се почео припремати да замени византијског василевса на престолу Ромејског царства. Држава се средином 14. века простирала од Дунава и Саве до јадранског, Јеђејског и Јонског мора чак тамо до Коринтског залива. Слом тога царства припремао се постепено, а битка на Марици 1371. године догађај је који га је обележио поразом на бојном пољу. Турци су заузели или потчинили велике области на југу земље. Ново раздобље није било особено само по политичкој разједињености српских држава и области него и по разноврсности локалних појава и школа. Ипак, главни узор је остао Солун са Светом Гором и њихово ново, емоцијама натопљено сликарство. Приморски католички крајеви прихватили су, тада, готички стил са Запада, утичући њиме и на православне вернике и на вернике цркве босанске, који су били присније повезани с јадранским градовима.

Између преломних догађаја у српској уметничкој историји, који су утицали и на сликарско изражавање, било је и мање значајних успона, зрења и падова, који су, ипак, оставили доста видљив

траг. Они у периодизацији означавају посебност мањих раздобља или уметничких целина, особито у 14. и 15. веку.

III Одлике најстаријих дела

Токови сликарства у Срба од средине 12. века не могу се воспоставити, јер је мало сачуваних фрагмената некадашњих целина. Тешкоћу представља и то што су једни, они из унутрашњости земље, из средишта рашке државе, старији читав век од других, млађих, оних с јадранског приморја. Ипак, колико год недовољни да пруже потпунију слику збивања на уметничком плану, они откривају два источника надахнућа сликара који су, у та давна времена, међу Србима радили. У Рашку су се, у 10. веку, сливали утицаји из византијске провинције, у Зету су они долазили с Апенинског полуострва и из старих романских градова, какав је био, већ у то доба, Дубровник.

Фреске најстаријег слоја у ротонди Св. Петра и Павла у Расу сачуване у тамбуру куполе и поткуполном простору, с неколико сцена из живота Христовог, од Благовести до Крштења, имају неке ретке особености, за које не постоје довољно поуздане аналогije. Фреске у куполи у богатим и сликаним оквирима, а у поткуполном простору обухваћене су системом орнамената и крстића по челима лукова и у нишама, угребеним у свеж малтер. Уз помоћ графитне технике, опонашана је раскошнији систем уоквиравања орнаменталним тракама у штуку, какав се примењивао у каролиншкој и отонској уметности на западу Европе. Фигуре уздржаних покрета, скоро без пластичности, сведене у боји на окерне и ружичасте тонове, с двобојним белим и жутиим позадинама, имају далеке сличности с ретким византијским провинцијским производима с краја 10. и са самог почетка 11. века (Коропи на Атици, Св. Стефан у Костуру). Веома испране, ове фреске не пружају много података о мешавинама византијског и западњачког стилског израза.

Више је о томе доказа на делима с подручја зетске државе, Дубровника и његове околине. Фрагменти живописа из дубровачке катедрале, из црквица Св. Николе на Пријеком и Св. Илије на Лопуду, већином пронађени приликом археолошких ископавања, показују да је, у деценијама око 1100. године, била у граду омиљена слика на којој су византијски типови светитеља и византијска стилизација облика били поједностављени на романички начин: цртеж је знатније подебљан, сенке појачане, моделаџија остављена без полутонова, а подвучена је изражајност лица и покрета.

Уравнотежен однос између византијских и романичких стилских обележја знао је на дубровачким делима, превагом једних, бити нарушен; најчешће би претегнула она романичка, западњачка. Тако је то у програму и стилу сликарства у црквици Св. Јована Претече на острву Шипану. Византијске особине заступљене су само у програму апсида с Деисисом и црквеним оцима, где још и понеки светитељски лик подсећа на византијски прототип, док су појединачне фигуре у наосу и анђели у своду романички.

Дубровачки сликари радили су, сасвим извесно, и за великодостојнике српске државе у Зети. Неколико глава са живописа из рушевина цркве Св. Томе у Кутима у Боки Которској дело су исте руке као и неколики светитељски ликови откопани у дубровачкој ранороманичкој катедрали. Црква Св. Томе била је знатне величине у односу на истовремене задужбине у Зети, а и живопис је био уоквирен плиткорелефним орнаментима и профилима у штуку, што открива, као и раскошна пластика иконостаса, да је њен ктитор морао бити угледан достојанственик у држави, ако не и сам краљ.

Две друге цркве из истог доба с краја 11. или с почетка 12, примери су двају супротних опредељења ктитора. У Св. Михаилу у Стону, задужбини зетског краља, највероватније Михаила, остао је знатан део фресака једног потпуно романичког програма декорације: Први грех у апсиди Маиестас Домини у своду олтара, Јеванђелисти и стојећи свеци у бочним нишама, краљ ктитор с моделом цркве у

рукама. И све то изведено је у провинцијској варијанти романичког стила, с изразитим изобличењима, чији су се високи узорци налазили у римском сликарству из 11/12. века. Насупрот овом схватању био је сликар што је радио фреске у једнобродној црквици на Панику код Требиња, сада срушеној. Истанчано нацртане главе светитеља, благе пластичности, сасвим су византијске по стилу. Биле су пропраћене грчким натписима, што се види по откопаним остацима. Грчки натписи на фрескама с Паника јединствени су, јер су све остале, из дубровачког краја, биле с латинским натписима. То је само спољашња ознака за конфесионалну припадност ових цркава - једне су биле у католичком култу, друге у православном. Сам зетски краљ, судећи по одећи и инсигнијама с портрета у Св. Михаилу изнад Стона, следио дворску моду и обичај западне Европе. У та времена, романски Дубровник био је за суседну Зету, а поготово за своју непосредну српску околину, уметничка матица и главни посредник у везама с европским Западом.

ИИИ Од Стефана Немање до Краља Милутина

1. Монументалност и пластичност

У седмој деценији 12. века на престолу српске државе у Рашкој учврстио се велики жупан Стефан Немања. Убрзо, његова земља је избила на море између Пељешца и Скадра и ту мање-више остала кроз цео средњи век. Наследници су земљу, до краја 13. века, проширили на Север, некад и до Саве и Дунава, на Југ скоро до Скопља. Иако су Немањини синови стекли титулу краља и осамосталили цркву добивши за њу аутокефалност, развили привредни систем и ковали новац, постали и богатији и културнији, време, дело и личност Стефана Немање остали су велики узор и пример за опонашање потоњим нараштајима. Он је одмах по смрти стекао глас мироточивог светитеља, па су се његови потомци сматрали светородним, а његове цркве и живопис схватили као прави прототипови.

Стефан Немања је прекинуо дотадашња уметничка лутања - у његово време створен је нови тип црквене грађевине на укрштању византијског плана и простора с романичком спољашњом обрадом, док су узорци за живопис постале византијске владарске или властеоске задужбине са својим типичним програмским, иконографским и стилским особинама. Када је Немања украсио фрескама свој споменик победе, цркву Св. Ђорђа или Ђурђеве ступове, на брду изнад престонице у Расу, он је преселио текућу византијску декорацију у српску владарску задужбину. Савремени храмови византијске династије Комнина имали су на сличан начин уоквирене сцене и фигуре с много линија, а одеће су биле залепршане, с изувјаним рубовима, како би се добио утисак што већег замаха фигура, а сцена постала израженија.

И мозаичка сцена Богородице Одигитрије, коју је, као славску, Немања набавио пред крај живота за свој манастир Хиландар, носила је, у великим очима, знаке свог унутрашњег живота, као толики светитељи комнинског времена у Византији. Истим идеалима тада се стремиле на широким просторствима православља од Ладоге до Венеције, али и у непосредном српском суседству (Нерези код Скопља и Вељуса, Бачково у Бугарској, Осиос Давид у Солуну итд.). Смиривање узбурканих осећања и облика њима прикладним почело је већ крајем 12. века (пример: остаци фресака другог слоја у Св. Петру код Новог Пазара). Тај ток је у Византији нагло прекинут 1204. године, када су је латински витезови сломили и покорили два њена духовна средишта. Цариград и Солун.

Немањина главна задужбина, Студеница, живописана је после његове смрти. Његови синови - Стефан, наследник на престолу, Вукан, велики кнез, и Сава, тада игуман манастира - позвали су једног угледног византијског сликара, који је у новом духу украсио цркву 1208/9. године. Велике и достојанствене фигуре светитеља, спокојни изрази лица и смирене драперије, пластична јасност обима фигура и монументалност сцене - нови су изрази лепоте. Акценти раскоши у виду златних листића на позадинама једних фресака и на натписима, а скупоцени азур на позадинама других и

украсни оквири око нарочито поштованих светитеља - саставни су део престижних амбиција српског двора у односу на околне православне владаре. Лепота и раскош студеничких фресака, а поготово ауторитет Студенице као маузолеја првог српског светитеља, утицали су, колико и опште прилике на бившем подручју Византије, на то да српски краљеви током 13. века гледају Студеницу као велики узор.

Нови стил у Србији добио је снажан подстицај с доласком цариградских сликара у Жичу, око 1220. године, у време када се она довршавала као катедрална црква аутокефалног српског архиепископа. Сава, који је изборио нов статус Српској цркви, и први сео на њен престо, као дугогодишњи светогорски монах, добро је познавао уметничке прилике, тако да је увек изабирало најбоље међу грчким сликарима за српске задужбине.

Његовом заслугом довео их је и краљ Владислав, када је, око 1225, живописао манастир Милешеву, припремајући га за свој и Савин маузолеј. Грчки сликари, највероватније из Солуна, пренели су у Милешеву, у фреско-технику, стил сликарства какав се неговао у мозаичким радионицама града Св. Димитрија. Он вишеструко подсећа на солунско сликарство из његових старих и угледних светилишта, каква су биле цркве Св. Димитрија и Св. Ђорђа. На позадинама фресака, у наосу позлаћеним, исцртани су мали правоугаоници као имитације мозаичких коцкица. То је било решење које су, због својих раскошних ефеката, много пута касније примењивали српски владари у својим задужбинама. Милешевске фигуре много су пластичније по изгледу него оне у Студеници и Жичи и непосредно воде коначном остваривању уметничких идеала 13. века.

Поред великих грчких сликара, у Србији су радили и уметници за које се не може утврдити, као и за сликаре из Богородичине цркве у Студеници или из Милешеве, да нису знали српски језик. Због тога изгледа да су у питању домаћи сликари или странци који су се потпуно природили српској средини. Они су сликали за архиепископа Саву у жичкој кули-звонику, за краља Радослава у спољашњој припрати и бочним капелама у манастиру Студеници, а једна њихова скупина, вероватно један атеље, оставила је трага у најстаријем слоју фресака у Богородици Љевишкој (око 1230), у црквици Св. Николе у Студеници (Никољача, вероватно око 1240) и у Морачи (1251/2. године). У њиховим старијим делима још се осећају остаци стила 12. века, негде чак у грубом графизму, док је у млађима очевидан напор да се домогну текућег пластичног исказа. Постепено попуњавање форме волуменом посебно је видљиво на делима радионице Љевиша - Никољача - Морача. У Морачи уметник је достигао врхунац и у вредности и у стилској зрелости. Морачки циклус посвећен св. Илији непосредно је претходио највећим делима епохе.

Фреске у цркви Св. апостола у Пећкој патријаршији (око 1260) и Сопоћанима (око 1265) представљају врхунце монументалног и пластичног стила 13. века. Прве се надовезују на Студеницу и Жичу и њихову тамну звучност и мистичну поетику, друге су, светлим бојама, златним листићима на свим фрескама, лепотом ликова и њиховом атлетском грађом, наставак Милешеве и Мораче и њихове озарености антиком. Једне су биле прикладније црквеним круговима око архиепископије, друге дворским. Пећко Вазнесење у кубету, колико и Распеће у Студеници и оно у Жичи, симболишу, попут сваког ремек-дела, највише уметничке идеале свога доба, у овом случају идеале српских духовника из 12. века. Сопоћанско Успење, као и његови претходници у Србији, анђео из Васкрсења у Милешеву или св. Илија у пећини у Морачи, сажима естетику високих лаичких слојева друштва, и то не само у Србији. Сопоћани, као српски престонички споменик, саздан и живописан у доба ослобођења Цариграда од Латина, у исто је време и споменик победе православља над католичанством (отуд и посвета св. Тројици, о чијој је природи било толико спорова с католицима). Сопоћанском сликарству веома блиске цариградске иконе Христа и Богородице Одигитрије из манастира Хиландара налаже, можда још више, на ликове из Деисиса у Светој Софији у Цариграду. Оне још непосредније указују на цариградске корене сопоћанских схватања.

У Сопоћанима је довршен и програм декорације који се кроз 12. век постепено образовао - у олтару литургијске сцене, у наосу Христово искупитељско дело исказано кроз циклус великих празника, у припрати старозаветне, догматске и есхатолошке теме. кроз иконографију портрета Немањића и историјске сцене изнесена су становишта из српске династичке идеологије: прослављени свети преци, Симеон Немања и свети Сава, као старозаветни праоци и хришћански оци богоносци, а српски владари као чувари православља. Савремени српски достојанственици ту су представљени као верни следбеници и достојни потомци светих предака и њиховог дела. У Милешеви је кроз сликарство показан положај и однос српске династије према византијском василевсу, а тиме и извесна духовна подложност Србије Византији; у студеничкој бочној капели обзнањује се симфонија између државе и цркве у младој српској држави, заснована на Немањином подвигу одрицања од власти вере ради. Иако су иконографска решења израђена на византијским обрасцима или из Византије позајмљена, ипак су српски духовници, својим теолошким и правним знањима битно утицали на то да се српске династичке, владарске и црквене идеје на посебан начин формулишу.

После Градца (око 1275), задужбине краљице Јелене супруге сопоћанског ктитора, краља Уроша II, чији сликари још високо стоје на вредносној скали стваралаштва, наступа у Србији изван уметнички застој. Последња четвртина 13. века време је понављања претходних схватања, али без ранијих великих сликара (фреске у капели у капели у Ђурђевим ступовима из 1282/83. са значајним историјским сликарством; Ариље 1296; св. Петар код Новог Пазара - трећи слој с краја века; икона св. Петра и Павла у Риму с портретима краљице Јелене и њених синова краљева Драгутина и Милутина). Док су се сликари у Србији држали старијих поука, византијски сликари у великим градовима, Цариграду и Солуну, припремали су, кроз минијатурно и зидно сликарство, један нови стил, који ће добити име по новој византијској династији Палеолога.

Сликарство српских краљевских задужбина и катедрала у 13. веку попуњава у целини историје византијског сликарства ону празнину која је настала латинским освајањем Цариграда и разарањем Византије. Оно је производ најбољих сликара који су у то доба радили у православном свету.

*

У Боки которској, најважнијем приступу Србије мору, две бискупије, једна католичка, са седиштем у Котору, а друга православна, на полуострву Превлака, која је припала почетком 13. века Српској аутокефалној цркви, неговале су свака своје религиозно сликарство. Католичке фреске и иконе носиле су најчешће латинске натписе, мада их има и са српкословенским; православне су биле праћене словенским натписима, мада их има и са грчким.

Пет - шест споменика, насталих у размаку од краја 12. до краја 13. века, откривају понашање поручилаца сликарства двеју конфесија. Ктитори су били, у та времена из редова српских и латинских црквених достојанственика и градског племства романског порекла. Ако се упореде три светитељске фигуре у Св. Луки у Котору, са самог краја 12. века, из задужбине властееске породице Казафранка, с фрескама у апсиди цркве Ризе Богородице у Бијелој, из прве две деценије 13. столећа, живописане заслугом православног епископа Данила, онда се види да их деле натписи, иконографија и стилска обележја. Натписи у Св. Луки били су латински, у Бијелој грчки. Три светитељске фигуре у Св. Луки у одећама су од којих су се једне употребљавале у католичком, а друге у православном култу. У Бијелој су фреске Богородице којој се клањају два анђела и Служба архијереја у иконографском виду који се појављивао у та времена у византијској уметности, па и у суседној Охридској архиепископији, у чији је састав по свој прилици улазила православна епископија Боке которске. Стилске особине фресака у Св. Луки, с мешавином комнинских византијских црта и оних романичких, има паралеле у живописима апулијских пећина тога времена, док фреске у Бијелој носе црте особене за византијско сликарство с почетка 12. века, из времена када се стилски израз почео ослобађати комнинских линеарних решења.

Седамдесетих су година 12. века фреске у католичкој цркви Св. Павла у Котору, над гробом ктитора Павла Барија, и у певници православне црквике Св. Петра у селу Богдашићи, урађене заслугом српских епископа с Превлаке. Фигура апостола Павла из Св. Павла има извесне натуралистичке црте готичког порекла, мада исказане кроз византијску стилизацију, а светитељи и сцене из Богдашића спадају у изузетно вредна дела неког сликара који је из унутрашњости Србије пренео сопоћанске поуке на Јадран.

Фреске с краја 13. века у Св. Марији на Ријечи (Колеђати) у Котору врхунац су у которском стваралаштву из тога времена и веома речит пример за становишта католичке цркве у вези с религиозним сликарством на граници православља. Програм је сасвим католички: сцене страдања Христовог распоређене око сцене Распећа у апсиди, необичан избор појединачних светаца на западном зиду. Међутим, једва је где одступљено од православне иконографије, док се у стилу осећају упадице готике у византијска схватања. Вероватно је уметник гледао у римско сликарство око радионица мајстора Торитија из Рузитија као на свој узор.

Из примера у Боки Которској види се да су сликари који су радили за православне помно пратили оно што се дешава у средишним областима Србије, остајући верни православним схватањима слике, док су католички сликари упирали поглед у прекоморска уметничка средишта, бирајући себи за узор она решења која се нису, на први поглед, разликовала од православних производа. Чак су ренесансни и барокни католички прелати, вршећи канонске визитације цркава, забележили да се до њиховог времена сачувала понека црква за коју се могло рећи да је тота депицта пицтурис граецис.

2. Ћирилски украс између Истока и Запада

Одвојен живот украса у српској рукописној књизи, без битних дотицаја с текућим стилем фресака или икона, нарочито је изражен у времену од краја 12. до краја 13. века. Текао је, пре свега, кроз сликарство иницијала, па тек затим заставица и вињета, док је илустрација или слика на целим страницама било само по изузетку. Готово да је исти живот имао украс у истовременој руској и бугарској књизи.

На почетку стоје две богато украшене књиге с краја 12. века, *Мирослављево* и *Вуканово јеванђеље*. У првој преовладавају велики иницијали геометријског, биљног, зооморфног и фигуративног састава, у другој су најчешћи мали иницијали с геометријским преплетом, некад у врху с вучјом главом. Али *Вуканово јеванђеље* има две фигуре, изведене у цртежу, на целим странама - јеванђелисту Јована и Христа Емануила. И док *Мирослављево јеванђеље*, рађено негде у јадранској залеђини, носи обележја романичког стила, мада преноси и старије словенско предање, дотле фигуре у *Вукановом јеванђељу* показују особине византијског стила из доба Комнина.

Просечан српски рукопис из 13. века има скромније иницијале од ова два рукописа; највише их је геометријског и тератолошког карактера. "Зверињи стил" иницијала везује их за општесловенски украс у ћирилској књизи. Посебно га је волела преписивачка радионица у манастиру Хиландару. На тој основи био би, с времена на време, израђен понеки раскошнији или необичнији рукопис. *Хиландарско јеванђеље* (бр. 22), с почетка века, одликује се лепотом великих иницијала, чији су облици подстакнути *Мирослављевим јеванђељем*; раскошна њихова позлата, јединствена у 13. веку. открива да је ктитор био неки богат поручилац. *Београдски паримејник*, из истог доба, има неколико изузетно нацртаних фигуративних и животињских иницијала, који и приличе том, ваљда најлепше исписаном српском рукопису из 13. в. Други паримејник, хиландарски, дело је смелих, али ликовно запуштених цртача иницијала, препуних маште. С краја је 13. века тзв. *Призренско јеванђеље*, с богатим фигуративним украсом на маргинама листова, цртачки изведеним и живо обојеним, вероватно насталим у некој српској монашкој колонији у Светој земљи. У тим иницијалима врло је много оријенталних и западњачких стилских особина, а у одећи фигура и исламске моде.

Колико год одана словенском предању при украшавању рукописа, насталом по свој прилици на основу искуства византијских провинцијских преписивачких радионица, српска илуминација је у 12. и 13. веку, била под утицајем запада, преко јадранског приморја; прихватала је подстицаје из византијског књижевног и зидног сликарства; била је отворена и према оријенталним упливима. Упркос томе, сачувала је своју независност и друкчије особине од оних које су биле својствене другим сликарским родовима.

ИВ Од Краља Милутина до распада царства

1. Класицизам и академизам

Ослобођење Цариграда од Латина омогућило је да се престоница Царства, па и други његов град, Солун, поново стале на чело сликарског стварања у читавом православном свету. У последњој деценији 13. в. гасили су се последњи напори да се одржи монументална слика 13. века, моћног пластичног израза. Сликари тадашње генерације бивали су подстицани новом интелектуалном кликом, идејама грчког класичног образовања и теолошким погледима ослоњеним изнова на изворна учења светих отаца. И литургија се променила под утицајем црквене поезије, као што су се умножили њени тумачи и беседници. Дејство на сликарство било је вишеструко, поготово што су поручиоци или њихови саветници припадали високообразованим слојевима друштва. Програм сликарства у црквама веома је много допуњен ученим темама и циклусима, иконографија необичним тумачењима, метафорама и симболима, а стил, прилагођен множини прича и значења, постао је наративан, са сликама препуним фигура и епизода. Склоп слика све више је тежио класицистичким равнотежама, а изглед фигура античком изгледу и пропорцијама.

Освајања краља Милутина у Македонији, крајем 12. века, и његов брак с византијском принцезом створили су услове, око 1300. године, да се српска средина, заслугом двора, прикључи новом стилу сликарства, тзв. ренесанси Палеолога. Од тог времена свака, па и најмања, промена у сликарству Цариграда или Солуна осетила се и у Србији. Осим тога, краљ Милутин је успео да у Србију преведе сликаре Михаила, из угледне сликарске породице Астрапа, и Евтихија са сарадницима, створивши им могућности за непрестан рад; преко њих обезбедио је високу уметничку вредност својим фрескама. Они су, непосредно пре тога, заједно радили у Охриду, у Богородици Перивлепти, за једног угледног византијског властелина, такође зета царске династије. Ту су и раскинули са старим схватањима. Задржали су фигуру снажних физичких својстава, али су њен саливени волумен разбили, њено достојанствено спокојство претворили у јак замах, а филозофски израз у жестину и љутњу. Учинили су то дотле непознатом "кубистичком" стилизацијом, изломљеним цртежом, а у топлом колориту.

Могућно је да су дошли у Србију када се око 1300. године живописао западни део цркве Св. апостола у Пећкој патријаршији. Те феске с њиховима у Охриду показују знатне сличности, мада су фигуре издужене, смиренеје, а моделација уздржанија. Али, такав је био општи ток у тадашњем византијском сликарству. Извесно је да су били у Србији око 1310, када се живописала у Призрену Богородица Љевишка, јер се Астрапа у њој и потписао. У Љевиши, као и у Жичи, у којој су радили њима сродни уметници, још се осећа колебање између монументалног и наративног, између великих фигура и на нов начин васпостављене целине, између емоционалног и рационалног.

У другој деценији 14. века у Цариграду, Солуну и Србији остварени су класицистички идеали ка којима је стремило сликарство од краја претходног века. Задужбине краља Милутина, у којима су радили сликари Михаило и Евтихије, до 1321. године - Краљева црква у Студеници, Старо Нагоричино, Св. Никита код Скопља, Грачаница - и фреске и иконе неких солунских сликара у манастиру Хиландару, на Светој Гори, манастиру који је обновио краљ Милутин, ремек-дела су не само у Србији већ на читавом пространству православног света у ово доба. Успостављене су

равнотеже између тематског богатства и формалних решења, између емоционалности садржаја и структуре композиције, обуздани су неумерени искази расположења гестом или изразом лица, успостављене су равнотеже маса и симетрије, постао је равномеран однос између светлог и тамног, топлог и хладног у боји. Постављена је у позадини сцена архитектонска или пејзажна кулиса; она је била тако склопљена да је омогућавала да се у простор испред ње сместе некад и многобројне фигуре. Њена инверзна перспектива приближавала је догађај вернику у цркви, чинећи га сведоком, а не равнодушним посматрачем. Античка одећа, изгледи лица и покрети фигура, преузимани из ранијих византијских уметничких "ренесанси", допринели су да се ово раздобље тзв. ренесансе Палеолога може назвати класицистичким.

Српско сликарство из задужбина краља Милутина чини јединствену целину с истовременим у престоници царства и у његовом другом граду, не заостајући ни схватањем ни врсношћу за најлепшим делима, каква су цариградски мозаици у Христу Хори или Богородици Памакаристос и солунски у Св. апостолима или какве су фреске у Протатону на Атосу, Св. Николи Орфаносу у Солуну или Св. Спасу у Верији.

После последњих споменика краља Милутина, све до пред средину 14. века, нису се догодиле значајније промене у иконографији и стилу сликарства у Србији, иако су у уметничко стварање, с размицањем граница државе и усавршавањем управе, укључени ктитори из редова властеле и мањих црквених достојанственика. Двор се и даље трудио да дође до добрих сликара, а властела да следи примере који су се отуд указивали. Иако је обим сликарског стварања увећан, ослонац су, ипак, остали сликари из домаћих радионица.

Као и у византијском свету, у трећој деценији 14. века дошло је до извесних колебања у погледу стилског израза, док се тематски програм и даље богатио и ширио. Образовани сликари трудили су се да не изневере класицистичка схватања из друге деценије века; најбољи су желели - настојећи на емоционалној страни слика, увећавајући облике или потцртавајући изражајност фигура - да искораче из дотле познатог. Фреске у Св. Николи Дабарском и велика икона у цркви Св. Николе у Барију у Апулији, дела која је поручио краљ Стефан Дечански, примери су свежијег наступа и особених решења изграђених на класицистичким примерима. Мајстори у српској архиепископији у Пећи, у четвртој деценији века (црква Богородице Одигитрије и спољашна припрата), били су, у суштини, на истом путу, покушавајући да деформацијом добију нешто ново, али они нису били ни приближно даровити колико уметници у Св. Николи у Дабру.

Фреске у властеоским задужбинама - Св. Спасу у Кучевишту, Рили, Трескавцу, Полошком - из четврте и пете деценије века остварене су у духу претходних схватања, уз извесну сведеност облика и испошћеност боје, како се то дешава код уметника академског настојања. Средишњи споменик таквог настојања јесу фреске у наосу и иконе с иконостаса у Дечанима, урађене до 1345. године, бригом и трошком краља Стефана Душана. Многобројни уметници годинама су се трудили да направе стотине сцена из многобројних циклуса и хиљаде фигура, како би по жељи краљевих саветника што више обухватили сликом савремену теолошку ученост. Краљ је намерио да његова задужбина, с обзиром на престижне амбиције које је тада гајио, делује што раскошније. Зато су фреске сликане скупоченим бојама, на многим местима су позлаћене, а уоквирене су, где год се пружила прилика, широким украсним тракама, препуним цвећа и лиснате лозе. Док су осликавани Дечани и српски архиепископи су, у свом недалеком седишту у Пећи, довршавали дела започета од претходника. За ту прилику позајмили су краљеве сликаре (фреске у цркви Св. Димитрија и делимично у Св. апостолима). Не зна се да ли нехотично, али су владарским и архиепископским ауторитетом брањена академска схватања одана класицизму из друге деценије века. Можда су двор и црква мислили да такво сликарство управо пристаје њиховом високом достојанству.

Локални сликари, који су остали да раде за властелу у Рашкој (Каран, Добрун) или за градску господу у Призрену (Св. Спас, Св. Никола) нису се удаљавали од савремених стилских поставки, већ су само упрошћавали решења.

У приморским областима, на непосредној граници православља с католичанством, у првој половини 14. века најзанимљивију појаву представљају пицторес граци. Они су долазили из грчких градова и настањивали се, привремено или стално, у Котору и Дубровнику. Прилагођујући свој стил Западу, добијали су веће послове од католичких власти и верника. Око 1330. сликали су у великој католичкој катедрали Св. Трипуна, од чега су остале неколике сцене и фигуре. Ослонац им је био у византијској уметности, али су они, под утицајем готике, веома изобличавали ликове када је требало приказати њихов унутрашњи живот у драматичним ситуацијама.

Добили су решења слична онима на мозаицима у крстионици Св. Марка у Венецији. Није искључено да су пре Котора дуже радили на подручју Венецијанске републике.

Некако истовремено живописана је и мала црква у манастиру Дуљево, изнад Будве, може бити већ тада метох манастира Дечана. Сlike су романоготичке, с малим остацима византијске стилизације, чак мањим него у которској катедрали. Снажне фигуре необичног изгледа остају као сведок живих и непредвидивих токова у сликарству Србије у другој четвртини 14. века.

2. Доба емоционалности и раскоши

Сликарство из доба српског царства (1346-1371) садржи извесне стилске и иконографске посебности, које га, у историји српске уметности, издвајају од претходног и потоњег времена, од првог одређење него од другог. Академизам ренесансе Палеолога из друге четвртине 14. века задовољавао се мање-више занатски дотераним понављањима претходних облика и решења без стваралачких амбиција. Зналаштво је било потпуно преовладало. Ново схватање у доба царства, насупрот претходном, истицало је осећајност на сликама. Једни сликари су то чинили, на првом месту, подвлачењем изражајности путем сугестивних погледа и посредством стилизације, чак деформација физиономских црта; томе су најчешће, додавали речите положаје тела, понекад с неприродним или изненадним покретима. На тај начин појачавали су драмски садржај фресака. Други су се опредељивали за нежан и светао колорит, за фигуре благих израза и смиренних ставова, чиме су дочаравали ведрину и лирско настојање. Оба тока улила су се у сликарство после 1317. године. Ствараоци су, тада, досегли до још снажнијих личних обележја, а њихове радионице до изразитијих особених црта.

Ако су стилске промене с настајањем царства биле нагле, иконографске нису биле осетне, чак су једва приметне. Међутим, у иконографији српских владара оне су веома изразите, а биле су и дуго припремане. Циљ им је био - уосталом као и читавој владарској идеологији у то доба - да покажу како је српски владар достојан да замени василевса на престолу православног царства. Идеја о томе негована је још од времена краља Милутина. Нарочита је била обузетост стварањем племенитог родословља династије, истицањем њене светородности и оданости правој вери. Ранији нивои изабраних чланова куће Немањића, насликаних један уз другог или један иза другог, на челу са св. Симеоном Немањом и светим Савом, претворени су, под утицајем учених теолога и књижевника, у вертикалну генеалогiju династије или породично стабло. Слично као на Дрву Јесејеву, слици старозаветних предака Христових, на Лози Немањића _ немања је у корену као Јесеј, док је у врху савремени српски владар као тамо Богородица с Христом. Краљ Милутин је у Грачаници направио прво такво родословље, а Душан га је прихватио и три пута поновио: у Пећи, Матејичу и Дечанима. Српски владари су ту прослављени као браниоци вере, као нови Константини, којима, као и њему некад, Христос с неба шаље владарски орнат и круну. Пред само проглашење царства Душан је направио у манастиру Матејичу Лозу српских владара у коју су уплетени и неколики византијски цареви као његови преци. Тиме је желео да образложи своје политичке претензије на престо у Цариграду.

У црквеној књижевности упоређивани са старозаветним праоцима и царевима, српски краљеви су на сликама добијали иконографске ознаке, које су их као такве откривале. Душан и његов отац, над улазом у наосу Дечана, примају божанске поруке као некад Давид и Соломон, чије су слике уз њих насликане. У Полошком, Душан је нови Исус Навин, јер прима прима мач победе из руку арханђела, а шаље му га Христос. Српска владарска титула божанског је порекла, као и она византијска, јер се у више наврата, још од Милутинових времена, показује на сликама како Немањићима анђели стављају круне доносећи их са неба.

С проглашењем царства, српска архиепископија уздигнута је на степен патријаршије. Симфонија државе и цркве приказана је упоредним сликањем достојанственика цркве и царске породице (црква Св. Димитрија у Пећи, припрата Дечана, а у Охриду Св. Софија, Св. Никола Болнички, Богородица Перивлепта). Одлуке српских државних сабора, о питањима власти или о црквеним питањима, сматране су једнако важним и богом надахнутим, колико и одлуке појединих васељенских сабора (пећка црква Св. Димитрија, итд.).

Већином су ту у питању позајмице из византијске иконографије. Оне су биле омогућене тек када су у српској средини, у српској књижевности и богословској мисли, сазреле идеје о новој мисији српске државе и цркве.

Битне стилске промене и у зидном сликарству и иконопису, оне које су обележиле читаво време српског царства, одиграле су се изненада и то баш у владарским задужбинама у току непосредних припрема или одмах по проглашењу царства. Сликање Дечана било је у току када је извршено царско крунисање у Скопљу, на Ускрс 1346. године. Баш су сликари премештали скеле из наоса у припрату и започињали у њој рад. Тада су замењени стари мајстори, академичари, новим, чија су настојања била друкчија. Они су боју просветлили, фигуре узнемирили, ликове изобличили потцртавајући њихову душевну напетост, повећали су драматичност сцена, а светитељима подарили снажне карактерне црте. Изгледа да је Душан нашао ове уметнике у својој престоници Скопљу, јер су управо из скопске ближе или даље околине споменици које су сликали, нешто касније, припадници исте радионице. Одмах после дечанске приправе једни су од њих радили у наосу Леснова, у његовој куполи и поткуполном простору, а други у манастиру Лешку. Нешто касније обрели су се у малој цркви села Челопека код Тетова, да би, најзад, направили, 1376. године, своја ремек-дела у доњим појасевима Марковог манастира. Одјек њиховог схватања осетан је на фрескама Св. Николе Шишевског код Скопља и у цркви села Липљана на Косову, које могу бити из седамдесетих година века, као и у цркви манастира Зрзе код Прилепа (из 1368/69). Српска властела радо је следила пример свога цара.

Друге три владарске задужбине - Матејич код Куманова (пре 1346), Св. арханђели код Призрена и Св. Софија у Охриду (обе око 1350) - добиле су фреске просветљене и нежне у боји, такође богате темама, али без драматичних нагласака у садржини и облицима. Матејички сликари су тада урадили фреске и у оближњој властеоској задужбини Љуботену код Скопља. У Светој Софији у Охриду два су сликара оставили потписе. Један од њих Јован Теоријанос, Грк, створио је читаву школу у Охриду. Он је са сарадницима радио у охридским црквицама тога времена: Малим Св. врачима, Богородици Болничкој, Св. Пантелејмону (манастиру Св. Климента), док су дела његових настављача у Богородици Перивлепти (посебно у јужној капели), у Челници и у Пештанима у близини Охрида. Теоријаносова је и изванредна двострана икона с ликовима св. Климента и Наума, охридских заштитника. Најобимнија и најуспешнија дела његових ђака налазе се у наосу Св. Софије, у црквици недалеког села Речице и у задужбини краља Вукашина и краља Марка у Марковом манастиру (у горњим зонама и међу стојећим фигурама). Његови следбеници у Речици и у Марковом манастиру довели су његов стил до изузетне експресивности. Напустили су светлу обојеност за рачун мистичних одблесака светлости на тамној гами слике, издужили су тела и лишили их волумена, погледе светаца учинили сугестивним. Охридско домаће сликарство доживљавало је у њиховом делу своје врхунце.

Негде између тих двају праваца, који су се мање-више прожимали један с другим, настао је низ властеоских задужбина у Повардарју у доба цара Уроша: Заум, други слој фресака у Трескавцу, Конче, Речани, Псача, Св. Јован Продром код Сера. Благе деформације ликова, орнаменталне стилизације власи, умерено просветљени колорит без јаких контраста - основне су особине њихових дела. У ту скупину улази и низ истовремених охридских икона.

царско доба оставило је значајан траг на Светој Гори, која је ушла у састав српске државе пред само Душаново крунисање, а изашла из ње после пораза на Марици 1371. Манастир Хиландар био је брига српског цара, као и претходних владара. У време цара Уроша један велики сликар направио је десетину икона за главну цркву, једне за велики Деисис на иконостасу, а друге као литијске славске иконе. Он је по захтеву игумана Доротеја 1360. године украсио минијатурама јеванђелиста једно старије јеванђеље. У исто време радио је минијатуре и иконе и за суседни манастир Ватопед. У том класицистичком делу ипак постоје блага изобличења ликова и прорачуната употреба светло-тамних ефеката ради постизања утисака мистичне медитативности. У то време, мистика је све више улазила у средиште пажње монаха и црквених људи.

Колико је до проглашења царства владарски ауторитет стајао иза стилског "академизма" толико је очевидно да је, управо он, допринео променама које су широко захватиле српску средину и готово све слојеве друштва из којих су потицали црквени ктитори. И у самој Византији осећала су се колебања у стилу после 1320. године. Одлучно заступање академизма или пак нагли заокрет у стилским схватањима око средине века нису толико очигледни. Мало је сачуваних споменика из главних уметничких средишта Византије да би се то могло пратити. Из тога времена је велики грчки сликар који је за бугарског цара Ивана Александра у Иванову спојио класицистичке наслаге с новом емоционалношћу и то исказао светлим бојама. По скупинама фресака које су радили најзначајнији византијски сликари у другој половини 14. века, у Мистри, Солуну, Мингрелији, или Новгороду, видело се да је до преокрета у естетици слике дошло негде баш средином столећа. Језик слике био је сличан ономе у Србији из истог времена. неко од знања и угледа помогао је српском цару да буде у току промена и да се нађе на челу оних који ће допринети да ново ухвати корена.

У доба царства извршена је преоријентација српског књижевног украса. Изгледа да је Хиландар, захваљујући својој преписивачкој радионици, постао његов расадник. Име неког монаха и писара Симеона (или Симона) везано је за знатан број српских и бугарских књига у којима се налазе минијатуре тзв. емаљног стила. Оне су потпуно једнаке минијатурама у најраскошнијим византијским рукописима из царских радионица. У Хиландару се чувају, њему вероватно дарована и ту направљена, између осталих, јеванђеље патријарха Саве и јеванђеље великог војводе Николе Стањевића. Истој скупини припадају и рукопис српског серског митрополита Јакова (сада у Лондону), ликови јеванђелиста у тзв. *Куманичком јеванђељу* и украс у апостолу из Вукове збирке у Берлину (бр. 47). У тој коренитој измени сликарске опреме српских литургијских књига, када је одлучено да се опонаша раскош византијских књига, извесно је да су важну улогу одиграле престижне амбиције српских достојанственика и српског цара. Тек је од тада српско минијатурно сликарство ухватило корак са живописом и иконописом.

Трећој четвртини 14. века припадају ликови јеванђелиста у рукописима из манастира у Повардарју које су, судећи по сигнатурама, радили грчки мајстори из мањих македонских градова (збирка Хлудова у Историјском музеју у Москви бр. 10, Збирка Салтиков-Шчедрина у Публичној библиотеци у Санкт Петербургу Ф И 114). Један од њих је именом познат. То је Михаило, који је за рачун Хиландараца убацио слике јеванђелиста у старији грчки рукопис манастира Полошког (сада у Чикагу). Све те сличице личе на истовремене фреске и иконе српске властеле у Повардарју. Стилске промене одигравале су се једнако у водећем сликарству колико и у делима мањих мајстора што су тада радили за словенске преписивачке радионице.

В Од распада царства до пада под Турке

1. Упоредност драмских и лирских токова

Година 1371. била је кобна не само за српско царство већ и за уметност која се до тада неговала у српском друштву. Поразом у борби против Турака на Марици, за Србе су биле изгубљене знатне територије, које су, тиме, изишле из подручја њихове уметности. Смрћу цара Уроша, исте године, нестало је уједињујућег ауторитета, а обласни господари с различитим титулама и претензијама образовали су своје државе. Читав један век и више, после тога, уметност је била саставни део културне историје тих регионалних творевина. Неке од њих биле су сасвим ефемерне, друге су се доста дуго држале, остваривши високе домете у привреди, култури и уметности. Прве деценије после пропасти српског царства дале су богатије и значајније плодове него потоње, када се размахоа турски мач, те су, једна за другом, српске државе падале под турску власт.

Кратка је била историја оног дела српског царства и његове властеле којим су, у Тесалији и Епиру, управљали чланови династије Немањића, чији је родоначелник био Душанов полубрат Симеон (Синиша). Тај део се угасио у последњој деценији века, али су се његови споменици сачували у метеорским манастирима у Тесалији. Фреске и иконостас у манастиру Преображењу (Великом Метеору), задужбини последњег српског цара Јована Уроша Палеолога, и икона његове сестре Јелене и мужа јој Томе Прељубовића, из девете деценије века, спадају у веома истакнута дела епохе. Сва су веома раскошна - иконе са сребрним оковима, понека украшена драгим каменовима и бисерима. Царева дела су експресивна, патетична, с јаким светло-тамним ефектима, деспотска су углађена, милозвучна, истанчано обрађена као да их је радио неки цариградски уметник.

Није много дуже живела ни краљевина династије Мрњавчевића у Повардарју, с престоницом у Прилепу, а с ослонцем на Охридску архиепископију. У Прилепу је, тада, било седиште митрополије, а на њеном престолу се налазио митрополит Јован, веома значајан као сликар. Он и његов брат, јеромонах Макарије, такође сликар, били су потомци једне насељене српске властеоске породице, која је у близини Прилепа, још у доба цара Душана, подигла манастир Зрзе. Главари породице су се под старост монашили и у манастиру Зрзе завршавали живот. Браћа сликари су од младости живот подредили цркви, али су се школовали и као сликари у неком византијском уметничком средишту. они су били главни сликари прилепског двора за време краља Марка и његовог брата краљевића Андрејаша.

Андрејаш је Јовану поверио живописање своје задужбине, цркве Св. Андреје у клисури реке Треске, недалеко од Скопља, 1388/89. Митрополит је посао обавио уз помоћ сарадника, монаха Григорија; обојица су свој рад потписали. Андрејашко сликарство открива да се Јован ослањао на монументални стил из 13. века, али да је пратио и текуће идеје у Византији. Звучно у боји, јако у ефектима светло-тамног, "барокно" по осећању за волумен и замах, класично по ликовима светитеља, декоративно и помно исликано, Јованово сликарство има за главне јунаке људе снажног карактера, моћног изгледа.

Фреске млађег слоја у прилепској катедрали Св. Димитрија нису потписане, али носе Јованов печат; оне су од његових потписаних дела нешто невештије, као да су насликане на почетку његове каријере. Види се да их је урадио с једним сарадником. Међутим, велика икона Христа Спаса и Животодавца, из 1393/94, с иконостаса у манастиру Зрзе, има исте особине као и живопис у Андрејашевој задужбини.

Јованов брат, јеромонах Макарије, насликао је 1421/22. године за исти иконостас велику икону Богородице Пелагонијске, а заједно с једним сарадником деизисни чин. Макаријево непотписано дело свакако је фреска Богородице с Христом у ниши изнад улаза у цркву села Зрзе, а можда и она

изнад улаза у прилепску цркву Богородице Пречисте. У формалном погледу Макаријево сликарство веома је зависно од Јовановог.

Макарије је живео и радио у Прилепу и после турских освајања, када му је брат био мртав. С изменом политичких прилика браћа нису била у стању да се старају о својој породичној задужбини, манастиру Зрзе, па су га предали свом некадашњем кмету и његовој породици у наслеђе. Њихова сликарска радионица, из које су били монах Григорије и непознати Макаријев сарадник на деизисном чину из Зрза, имала је још ђака. Неки Алексије, који је, у њиховом духу, насликао фреске у пећини Св. Марије код села Глобоко на Преспанском језеру, похвалио се у натпису да је "ученик Јована зографа". Утицај њиховог рада осетио се и у Српској деспотовини у Поморављу.

2. Отменост и сета

Најзначајнији наследник српске државности била је српска кнежевина, са седиштем у Крушевцу, од 1402. године деспотовина, чије су престонице биле још у Београду и Смедереву. До пада под Турке, 1459. године, Поморавље је било стециште учених избеглица из Солуна, Македоније, Бугарске и са Свете Горе, који су учинили да оно постане значајно културно жариште писмености, књижевности, уметности. Подлога културном развоју било је, пре свега, богатство српских рудника метала, сребра и злата.

Нова династија Лазаревића држала је до немањићког наслеђа, што се осетило и у владарској идеологији. У лаичкој иконографији прихваћени су и примењивани старији обрасци - за ктиторе је, пред Христом, посредовао сам владар, његова власт била је божанског порекла, њега су за победе припремали сами арханђели, доносећи му мачеве и копља с небеса. Кроз сликарство се осећа хијерархијско устројство друштва. У Студеници, где су почивале мошти родоначелника Немањића, направљена је, на фасади улазне куле, велика слика лозе српских владара, на којој су Лазаревићи представљени као наследници Немањића, стекавши преко женске линије, и светородност старе династије. Тада састављени родослови оправдавали су такву повезаност Лазаревића и Немањића.

Ктиторску делатност они су наставили тамо где су Немањићи прекинули. Преузели су бригу о животу њихових задужбина, нарочито оних на Светој Гори, али су и сами подизали нове, раскошне и велике, готово као претходне. Очевидно по савету обавештених прелата и учених монаха емиграната, ослонили су се, приликом исликавања цркава, на уметнике из солунских и прилепских радионица и њихове домаће ученике. Они су ретко кад били у прилици да раде на сликарском програму у црквама који би био обимнији од три циклуса из Христовог живота - Велики празници, Страдање, Проповед с чудима; најчешће је он био и мањи. Нека би се појавио и циклус посвећен патрону храма. Доње површине зидова су запремале појединачне представе светитеља.

Солунски сликари доспели су у Србију када је кнез Лазар, после 1380. године, живописао раваницу. Собом су донели азурно-ружичасто-сиве хармоније целине, често украшене златом, особене за солунско сликарство од времена фресака у Св. апостолима, и типове светитеља "реалистичног" изгледа, као што су они у Старој митрополији у Водену или у Пантократору на Светој Гори. Али су ту, у Србији, изградили посебан декоративни систем, с ивичним тракама пуним орнамената и биљног украса, а за медаљоне с попрсјима - повезане оквире дугиних боја.

Други талас солунских сликара наишао је око 1400. године носећи дух солунског аристократског сликарства и његове плаво-златне ефекте, али и иконографске предлошке тамо омиљене. Радећи прво за угледног монаха Сисоја у Сисојевцу, а затим за деспота Стефана у Ресави (до 1418. године), они су применили своја знања и укус. насликали су свете ратнике као оне у црквици Светих бесребрника у манастиру Ватопеду, која је била задужбина деспота Јована Угљеше. Омогућено им је да остваре утисак раскоши примењујући злато и азур, али је захтевано да се оствари онај декоративни систем какав је био у задужбини кнеза Лазара; у задужбини деспотовој морао је бити још ефектнији и

богатији. У Ресави је небески двор у циклусу Христових парабола насликан попут земаљског; учесници су у оновременим одећама деспотових достојанственика. Христова поука, на тај начин актуелизована, добила је нешто од духа времена. Сликари Ресаве далеко су надмашили вредношћу дела све оно што је било претходно створено у сличном стилском изразу у солунским храмовима.

Господственој уметности Ресаве, хладних хармонија, дворске отмености и витештва, стоји насупрот истовремено сетно и елегично сликарство манастира Каленића. Његов ктитор био је деспот дворјанин Богдан с породицом. И у њему је дошао до изражаја систем декорације успостављен у Раваници, али се није настојало на луксузу. Сликари је желео да покаже сцене и фигуре осветљене уздржаном светлошћу, која као да долази из природног извора, остављајући прозирне сенке, натапајући нијансама окера готово све облике. Светитељи малих очију, благих израза, тиха покрета и хода, одговарали су једној посебној, смиреној и озареној побожности и молитвеном тиховању.

Та поетика оставила је траг на минијатурама тзв. *Радослављевог јеванђеља* (сада у Санкт Петербургу), где је јеванђелисте, истоветне светитељима из Каленића, урадио 1429. године, сликар Радослав. Толика сличност његових минијатура с каленићким сликарством јемство је да је он са сарадницима живописао задужбину протовестијара Богдана. Његовом схватању слике близак је био и минијатуриста Теодор, што је сликао украс у рукопису *Беседе Јована Златоустог* (из манастира Хиландара). као да му је био не само следбеник него непосредни ученик.

Сасвим је извесно да су сликари из прилепске радионице дошли у Србију на почетку 15. века. У манастиру Копорину, с осредњим фрескама, употребили су исте предлошке за сцене из Христовог страдања које је имао на располагању митрополит Јован у задужбини краљевића Андрејаша. У задужбини кнегиње Милице, Љубостињи, на живопису из око 1405. године, потписао се сликар Макарије. По типовима светитеља и начину моделовања извесно је да је реч о јеромонаху и зографу Макарију, брату Јована митрополита. У Љубостињи су његова дела у хладним хармонијама плавог и сивог, док су му она из Зрза топла, окерна, а и више је орнамената и украса на одећама у Љубостињи, како то приличи задужбини једне владарке.

Задужбине властеле - какве су Нова Павлица, Руденица, Рамаћа, Јошаница, с краја 14. века - имају сликарство по многим особинама и вредностима једнако ономе из радионице у мањим градовима Македоније, какви су Охрид, Костур, Верија, Велсе итд. Варирају с уздржаношћу облике текућих схватања. Неки пут, као у Велићу, или у минијатурама *Српске Александриде*, појаве се дела уметника цртачки неспретних, у боји скучених, сирових и шарених, чији облици више нагињу површини него обиму.

Минијатурно сликарство у кнежевини и деспотовини, где је образовање било идеал а књига брижно негована, високих је уметничких вредности. У њему владају иста схватања која и у зидном сликарству и иконопису. *Силоаново јеванђеље* с краја 14. века има ликове јеванђелиста блиске пророцима из калоте кубета у Љубостињи, с првог слоја фресака насталог пре 1389. године. Најраскошнија српска књига из средњег века тзв. *Српски минхенски псалтир*, можда урађен за деспота Стефана на почетку 15. века, има око 150 илустрација, највиших уметничких вредности. Оне су у боји светле, у модулацији нежне, у хармонијама плаво-ружичасте и златне, и припадају огранку српске дворске уметности која прати најсавременија кретања. Слично је и с минијатурама на повељи деспота Ђурђа за светогорски манастир Есфигмен, из 1429. године, где је приказано седморо чланова деспотове породице. Они стоје у парадним орнатима, сви с изразитим портретским цртама. Тако је урађен, нешто пре издавања повеље, и портрет деспотовог рано преминулог сина Тодора у манастиру Грачаници.

Фреске и минијатуре дворских сликара у Поморављу, својим системом декорације, особеним изразом и високом вредношћу, заједно с делима византијских сликара Теофана Грака у Новгороду, кир

Манојла Евгеника у Грузији или анонима у Мистри, улазе у најужи избор сликарства из последњег века великог византијског стваралаштва.

С наилазећим политичким тешкоћама и војним неуспесима, уметност у деспотовини лагано се гаси. Скоро три деценије пре но што ће под Турке пасти престоница Смедерево једва да се шта сликало. После другог пада Солуна под Турке, а потом и Цариграда, нестало је стваралачких средишта која су нападала цео православни свет, па и српске земље.

3. Продор готике и ренесансе

Право на наслеђе Немањића истицао је и босански бан Твртко. заснивао га је на поседу подручја која су раније припадала њиховој држави и на свом немањићком пореклу по женској линији. Поручио је родослов, из којег се видело његово светородно порекло, крунисао се у Милешеву и узео титулу краља Срба и Босне - коју су његови наследници задржали до пада државе под Турке - усвојио је обичаје и чинове српског двора.

Босна се укључује у целину српског стваралаштва својом ћирилском рукописном књигом и њеним украсом из 14. и 15. века. По свом саставу те књиге се нису разликовале од православних литургијских рукописа, мада су већину поручили припадници цркве босанске. Само је једна међу њима била одређена за католички култ. Тип иницијала и заставица претежно је настављао традицију тератолошког, геометријског и фигуративног украса српских књига од *Мирослављевог јеванђеља* до рукописа из 13. века. Али, крајем 14. и почетком 15. века дошли су до изражаја приморски, готички утицаји. Књиге украшене за босански двор или за херцега Стефана Вукчића Косачу, на почетку 15. века - попут *Млетачког зборника*, *Хваловог рукописа* или *Хрвојевог сплитског мисала* (једине глагољске и католичке књиге у овој скупини) - имају сцене и фигуре готичког стила. Њих су урадили уметници из далматинских градова, пре свега из Сплита, који се у то доба налазио у власти краљевине Босне.

Југоисточни део државе, до 14. века под влашћу Немањића, доста се издвојио из Босне и почео називати Херцеговином. Властеоска породица Хранића-Косача, која је ту владала, припадала је православној цркви и улазила у јурисдикцију митрополије са седиштем у манастиру Милешеву. Као ктитори, чланови ове владарске куће ослањали су се на приморске градитеље, од приморских златара поручивали су накит и скупоцено посуђе, од кројача богата одела, а сликари из Дубровника и Котора долазили су им приликом живописања цркава или су од њих поручиване иконе. Зато није ни чудо што је у православном манастиру Савини, задужбини херцега Стефана у Боки которској, у непосредној близини његове зимске престонице Новог, средином 15. века, извео фреске највећи готичко-ренесансни сликар у приморју, Которани Ловро Добричевић. Стил је западњачки, иконографија биконфесионална, натписи српски, док је манастир подигнута као православни.

Ловро Добричевић и већина домаћих сликара у Котору и Дубровнику у 15. и 16. веку следили су поуке венецијанских сликара, који су прошли пут од готичко-византијских схватања до ране ренесансе. Радиле су, углавном, за католичку паству, али неретко су позивани да сликају и за православне. Флорентинско-ферарска унија, из 1440. године, омогућила је продор западњачког језика слика у некад затворену православну средину. Она је почела, у једном часу, да прихвата византијско-готичке мешавине (фреске у богородичној цркви у Мржепу из 1451, минијатуре у јеванђељу из манастира Беочина, Музеј православне цркве, Београд, бр. 357, итд.) с поверењем које раније у њих није имала.

Када су на Цетињу, између 1494. и 1496. године, ћирилским писменима одштампане прве српске литургијске књиге, заслугом обласног господара Црне Горе Ђурђа Црнојевића, графичке илустрације биле су превасходно у тој стилској прожетости. Штампарија донесена из Венеције, мајстори штампари били су домаћи, али су графичари морали бити из неке которске или дубровачке сликарске

радионице. На сценама празника у *Октоиху петогласнику* иконографска решења су поуздано византијска, православна, али је цртеж посве готички, с натуралистичким особеностима. Међутим, заставице, иницијали и вињете су у целини ренесансни, често с крилатим путима, цвећем и лозицама. Израђени су у духу венецијанске штампе из истог доба.

Једни за другима, ти последњи остаци некадашњих држава Срба у средњем веку срушили су се под ударом Турака: Босна 1463, Херцеговина 1481, а Црна Гора у последњим годинама 15. века. Српско сликарство под Турцима још дуго се хранило животодавним соковима црпеним с великих дела из доба самосталности.

Средњевековна музика

Роксанда Пејовић

Доказа о постојању музичара, певача, свирача у жичане инструменте и бојне трубе код Јужних Словена оставили су, између осталих, византијски историчари и арапски путописци. Трагови словенског музицирања можда су садржани у песмама и играма додола, девојака окићених цвећем које иду по селу како би молиле кишу да пада, у крстоношким песмама, чији учесници носе крст и икону свеца, молећи се за родну годину и у другим обредима.

када су Тирило и Методије, покрштавајући Словене у 9. веку, превели грчке књиге на словенски и увели богослужење на овом језику, почео је, претпоставља се, развој словенске црквене музике. Вероватно су грчке мелодије биле прилагођаване словенским речима. Касније су извесни црквени текстови читани, други су рецитовани на један, два или три тона, а литургијске песме певане су, изгледа, у почетку силабично а потом с мелизмима.

Српска средњевековна музика, као и уметност истог доба, развијала се у сфери деловања византијске музичке културе у српској држави од 12. до 15. века, али и за време петвековног робовања под Турцима. Појање је било једногласно извођено солистички или у хору (у две певнице). Диригент (доместик) покретима руку показивао је ток мелодије која се учила напамет: главни певач (протопсалт) отпевао би почетну интонацијску формулу, заправо скраћену мелодијску припрему песме, односно мелодијско - ритмичку целину која карактерише поједини црквени напев (познавање ове формуле омогућавало је искусном певачу да отпева целу песму), а затим би почињао мелодију унисоно, једногласно с хором (песма је могла имати и друге формуле). Ако еј мелодија била мелизматична, солиста би је сам отпевао, уз држани тон хора (исон).

Као узори, тј. модели по којима су компоноване српске црквене мелодије, служиле су мелодије *Осмогласника*, збирке црквених песама за недељну службу (вечерње, јутарње, литургија), посвећене Христовом васкрсењу. Оне су циклично, у осам недеља понављане током црквене године у једном од осам црквених гласова - сваки глас је подразумевао одређени модус заснован на извесном броју формула. Песме *Осмогласника* су служиле као узори за стварање других црквених песама. Велики значај су имале песме посвећене српским владарима и службе које су писали српски аутори: У њима нема средњевековних нота - неума, али има ознака појединих гласова, што значи да су биле предвиђене за појање.

У црквеним изворима постоји информација о свакодневном појању, као и о појању пригодном смрти појединих владара, или преноса њихових моштију. Изгледа да је краљица Јелена, жена краља Уроша И, имала свој црквени хор певача под управом великог доместика Раула из Зихне.

У извесном броју српских средњевековних рукописа забележени су неумски нотни знаци. Њихови аутори су били Стефан Србин, чија дела, међу којима и чувена песма *Ниња сили* (Сада небеске силе),

откривају заједничке мелодијско-ритмичке особине, такође Никола Србин, затим Исаија Србин, с песмама у част јужнословенских светитеља и други. Ове једногласне литургијске песме невеликог обима и поступног покрета (већи скокови наглашавају значајне речи) чине нераскидиву целину с текстом. Засноване су на неколико основних језгара која се јављају током песме дословно, варирано или у фрагментима. Поједине имају богату мелизматику. Оне припадају духовном свету другачијем од грегоријанског - задржале су исконски израз и флексибилност, показујући како драмска, тако и лирска расположења.

Мада малобројна, сведочанства о световном музицирању у Србији, Босни и Херцеговини и Зети, показују да је музика имала своје место у боју, на двору и у народу. Она је у држави Немањића била у саставу дворског церемонијала. Њени су носиоци били, као у земљама широм Европе, играчи, свирачи и забављачи. Називани свиралницима, глумцима и праскавницима, увеличавали су својом свирком весеље поводом крунисања владара (властела је на крунисању Стефана Првовенчаног слушала свирку бубњева и гусала), дочекивали си краљеве песмама (краља Милутина), а деспоте свирањем у трубе (Стефана Лазаревића). Стефан Душан, који је на свом поседу имао и музичаре, и који их је поклањао заједно с имањем, измењивао је музичаре са Дубровником поводом разних свечаних пригода. Цењени српски свирач Драган из Призрена био је 1335. градски музичар у Дубровнику.

Стефан Лазаревић је на свом двору имао музичку капелу, а његови музичари су свирали на лађама док је гостио турског цара. Деспот Ђурађ Бранковић је волео музику. У његовој библиотеци се налазио и чувени псалтир богато илустрован музичким инструментима (*Минхенски псалтир*).

На босанским, херцеговачким, хумским и зетским дворовима владара и великаша 15. века војводе Сандаља Хранића, краља Твртка II и Балше Балшића - било је певача, глумаца, мађионичара, лакрдијаша и свирача у свирале, лауте, трубе, гајде, добоше и друге инструменте. Њихови музичари су се могли чути у Дубровнику, а дубровачки су им долазили у походе.

Мада српска световна музика није нотама забележена, по музикалности и патетици текста старе српске књижевности могу се наслутити њена певљивост и мирни ритмички ток.

Музички инструменти на споменицима српске средњовековне ликовне уметности од краја 12. до половине 18. века представљају драгоцене прилоге за проучавање свеукупног средњовековног инструментаријума, који је готово у целини познат само из ликовних извора. У колико нису византијски или предњоазиски, могу бити античког или западноевропског порекла. Могуће је да се у неке од њих свирало и у балканском средњем веку. Исликавани су најчешће на сценама Христовог рођења, ругања Христу и као илустрације псалама, али и на другим композицијама. Често су приказивани тасови, а нарочито бубњеви, рогови и трубе, разне врсте лаута и псалтериони. Они красе *Мирослављево јеванђеље* и *Минхенски псалтир*, зидове Хиландара, Старог Нагоричина, Дечана, Леснова, Хопова и многих других манастира и цркава.

За време робовања под Турцима од средине 15. века, народ је, кријући се од завојевача, певао уз гусле и свирао у тамбуре, зурле, тапане и још неке инструменте. Његово музицирање се помиње и у народним песмама. Гласовити српски гуслари боравили су у 16. и 17. веку на пољским племићким дворовима, затим у Украјини и Мађарској. Тиме се одржавао континуитет с музиком минулог доба и припремала ренесанса српске музике.

Српско штампарство

Павле Ивић и Митар Пешикан

Већи део историје српског штампарства у ствари је повест о рвању културе с тешким историјским приликама. Век настанка штампарства подударио се с почетком најмрачнијег периода српске историје - падом српских земаља у вековно турско ропство. То је била велика опасност и за Европу. Док се слагала Гутенбергова *Библија* (1453), султан Мехмед Освајач заузео је престоницу Византије - Константинопољ. Тада је већ био поробљен југ српске државе, од Егејског мора до Косова. И сам Гутенберг био је свестан драматичне опасности, па је пре завршетка *Библије*, крајем 1454, објавио тзв. *Турски календар*, који је у облику песама позивао хришћанску Европу на отпор Турцима. У тој књизи помиње се и сурови поход султана Мехмеда на Србију 1454, када је турска војска пустошила Српску деспотовину све до границе Угарске.

У години објављивања *Библије* (1455) пао је главни српски привредни и рударски центар - Ново Брдо - и поробљено је Косово, раније централна област српске државе. То је био почетак краја: 1459. године освојена је цела Србија и њена престоница Смедерево, 1463. покорена је босанска краљевина, а на ред је дошла Херцеговина; њен последњи остатак - град Нови (касније Херцег Нови) - пао је 1481. Последњу деценију 15. века, кад почиње српско штампарство, дочекала је неосвојена од Турака само Стара Црна Гора, тј. планински део Зете, где су се до пред крај века одржали обласни господари Иван Црнојевић и његов син Ђурађ Црнојевић.

Те околности одредиле су и карактер раног српског штампарства. Војнички отпор Срба био је задуго сломљен, а мисија штампарства била је отпор духовном поробљавању, одржавање духовне и етничке самосвести. Штампане су само православне верске књиге, јер је најважнији био отпор програмској турској исламизацији и очување православне цркве и вере. По речима једног од старих штампара, намена књиге је била - будући да је српска нација разорена и поробљена - да се одрже у вери поданици Турака, како би Турска империја у свакој прилици која се укаже имала много унутрашњих непријатеља. У неке књиге уткивани су и информативни или поучни садржаји, а касније је и посебно објављен један *мали српски буквар* (1597).

Вођен побожношћу и жељом да се српска православна црква одупре турском уништењу, последњи господар Зете (односно Црне Горе) Ђурађ Црнојевић, по речима једног књижевног историчара "нашао је однекуд срчаност, надахнућа и далековидости да наручи српска слова и да на своме Цетињу заснује штампарију". Његови штампари, са свештеником Макаријем "од Црне Горе" на челу, успели су 1494-1496, пре него што је под турском силом нестала и држава и штампарија, да објаве пет црквених књига српском варијантом старословенског језика. Управо се навршава пет стотина година откад је - 4. јануара 1494 - објављена прва од њих, *Октоих првогласник*, као прва књига на словенском југу штампана ћирилицом. Као и три године раније ћириличке књиге из Кракова, и књиге са Цетиња штампане су унцијалним типом ћирилице (тзв. устав), и тај је избор имао трајан типолошки значај. Цетињска штампарија, ослоњена на словенску рукописну традицију и истовремено на тековине ренесансе (нарочито у орнаментици), имала је висок технички квалитет и служила је као узор каснијим штампарима.

После пада Црне Горе српско штампарство морало је тражити спољна уточишта и ослонце. Мисија штампања православних књига настављена је најпре у румунским војводствима, првенствено у Влашкој. Тамо је почев од 1507. године штампар Макарије, вероватно онај исти са Цетиња, штампао црквене књиге бугарске редакције - која се употребљавала у Румунији. Ове изванредне књиге показују јасне везе са цетињском штампом и имале су велики утицај, не само у румунском него и у каснијем српском штампарству. С њима је почела плодна симбиоза српске и румунске штампе, која ће добити нови импулс каснијим сељењем штампарије из Горажда у Румунију и која представља једну од низа светлих страница у историји српско-румунских културних и духовних веза.

Главна инострана база српског штампарства била је Венеција, где је Божидар Вуковић, родом из Подгорице у Црној Гори, штампао српске књиге између 1520. и 1540, а његов син Виценцо Вуковић и други настављачи продужиће век штампарије до близу краја 16. века; једна књига објављена је и у

17. веку (1638). Суочени с турском опасношћу, тада су Венеција и Ватикан у извесној мери толерисали и српске књиге и уопште делатност снажне православне дијаспоре у Венецији. Њен основ чинило је Братство Грака, којему су се придружили и Срби, а Божидар Вуковић био је једно време и управник (гасталд) Братства. Као истакнут трговац, штампар и јавна личност, којој је племићки чин признао Карло V Хабсбург, Божидар Вуковић је неуморно одржавао везе с поробљеним српским крајевима, нарочито с манастиром Милешевом и манастирима на скадарском језеру, где је по својој жељи и сахрањен. Његове књиге растурене су не само по српским црквама него су имале јаког утицаја и другде на европском истоку, све до Балтика.

Истовремено је заснована и друга важна грана српске штампе, коју је водио други Божидар - Божидар Горажданин - и његови потомци из рода Љубавић. Он је, боравећи у манастиру Милешеви, послао своја два сина у Венецију, где су набавили опрему и започели, а можда и довршили штампање своје прве књиге - *Служабника* из 1519. или 1520. године. Затим су штампарију пренели у Горажде, на реци Дрини. То је била прва штампарија у Турској империји, а укупно је под Турцима радило осам српских штампарија, али врло краткотрајно: Горажде 1520-1523, Рујно под Златибором 1536/37, Грачаница 1538 /39, Милешева 1544-1546, Београд 1552, Милешева (опет) 1557, Скадар 1563 (у тесној вези с Венецијом и штампаријом Вуковића), а последњу је у Мркшиној цркви (у околини Ваљева или јужно од њега) водио 1562-1566. године монах Мардарије, раније (1552)штампар у Београду.

Стицајем околности све су ове штампарије радиле у доба владавине султана Сулејмана Величанственог (1520-1566), који је освојио Београд и Угарску (с Будимом) и у два маха допирао својим походима до Беча. Исламска култура Турске царевине није прихватила штампарство, а турске власти у Сулејманово доба нису формално забрањивале српску црквену штампу, али јој нису пружали ни реалну могућност опстанка. Зато је осам поменутих штампарија у Турској штампало само једанаест књига. Сигурно ни једна од тих штампарија није основана с циљем да штампа само једну или две књиге, него су се невољно гасиле, не издржавши неповољне услове под теретом турске власти и у разореном српском друштву. Ни обнова Српске патријаршије 1557. године није донела никакво оживљавање штампарског рада.

Једино се штампарија из Горажда није угасила, него је пренесена у Румунију, где су њеном опремом штампане књиге од 1545. до после 1580. године. Штампали су их Мојсије из Дечана - ранији штампар Божидара Вуковића, Димитрије Љубавић - унук Божидара Горажданина и румунски штампар Ђакон Кореси. У Румунији су штампане и две књиге за потребе српске цркве, 1580. и 1648. године. Ова друга је истовремено последња из циклуса књига старословенског језика српске редакције. Немајући више снаге за сопствену штампу, и да би осигурала аутентичност православне књиге, српска црква оријентисала се у следећем периоду на руске штампане књиге, што ће отворити врата руској редакцији и њеном уделу у токовима српске језичке културе.

Само око четрдесет познатих издања завештале су нам старе српске типографије, али је њихов историјски и културни значај изузетан. Оне су помогле српској цркви да издржи критично најразорније доба турске најезде, до времена када се с обновљеном Патријаршијом опет донекле консолидовала. Њиховом заслугом је аутентична словенска православна књига заузела своје место у култури штампарства и одржала га до времена када су, с историјским закашњењем, узеле маха руске штампане књиге, постајући главни ослонац духовне и језичке културе коју су засновали Тирило и Методије. Као драгоцену наслеђе, те су књиге чуване и поштоване у српским и другим црквама, служећи не само својим текстом у богослужењу него и својом ликовном опремом као узор примењене уметности.

Почев од последње трећине 16. века, прилике у Отоманској империји биле су безнадежно неповољне за штампање српских књига. иако је већина Срба живела у границама те државе, српске књиге штампане су искључиво ван њеног подручја све до друге половине 19. века. После мрачног и мучног

17. stoleћа, из кога су остале само две већ поменуте српске књиге, извесна ренесанса наступила је у 18. веку, пошто је српска књига стекла ново тржиште у земљама Хабсбуршког царства, где је сада живео велики део Срба. Међутим, тамошње власти, у нади да ће Срби, остављени без просвете, и српска православна црква лишена неопходних књига - лакше попустити притиску да приме црквену унију с Римом, одбијали су упорно понављане молбе поглавара српске цркве да се дозволи оснивање српске штампарије. Довијајући се, српски митрополити су успели да штампају неколико важних књига (сад већ руском редакцијом црквенословенског језика) у Римнику у Влашкој (1736, 1755, 1761) и у Јашију у Молдавији (1765). Други излаз, такође заобилазан и сасвим недовољан, нађен је у бакрорезним издањима, која су уз материјалну потпору цркве, издавали сами уметници бакроресци (Христифор Жефаровић у петој деценији 18. в., Захарије Орфелин у каснијем периоду). Публиковање српских књига добило је јачи замаха од 1761, када је венецијански штампар Димитрије Теодосије, Грк, отворио и ћирилски одсек своје штампарије. Штампалући православне црквене књиге, он је, да би отклонио неповерење српског свештенства према књигама које долазе из католичке средине, на насловну страну стављао податак да је књига штампана у Москви, Кијеву или Санкт Петербургу. Упркос својој материјалној нетачности, те су тврдње биле близу истине. Наиме, Теодосије је за потребе српске цркве прештампавао руске црквене књиге. За десетак година из његовог предузећа изашло је преко четрдесет књига намењених Србима. Аустријске власти најзад су схватиле да је забрана оснивања српске штампарије контрапродуктивна јер отвара врата неконтролисаном руском утицају, а такође и пословној добити иностране (венецијанске) фирме, уместо да те приходе убере нека аустријска. Године 1770. бечком штампару Јозефу Курцбеку одобрено је монополско право на штампање српских књига. Дајући такву привилегију бечком предузетнику, који уз то није био Србин, аустријска власт је осигурала чврсту контролу над српском књижевном продукцијом. У конкурентској утакмици Курцбек је био у повољнијем положају него Теодосије, који је ипак успео да објави још неколико књига намењених Србима, и уз то монументално дело Србина Захарија Орфелина *Историја Петра Перваго*, намењено руским читаоцима и писано руским језиком. После смрти Димитрија Теодосија његов наследник Пане Теодосије наставио је да издаје поред осталих и српске књиге. Све до 1786. године Курцбекова штампарија је српске књиге штампала искључиво црквеном ћирилицом тј. старим, из средњег века наслеђеним типом ћирилских слова. тек тада изашло је из те штампарије прво издање штампано модерном ћирилицом тзв. грађанском азбуком, обликованом према стилу латиничких штампаних слова и уведеном у Русији почетком 18. века по наређењу Петра Великог. Сами српски писци, а и штампарије ван аустријске територије, показали су се много мање конзервативним. Тако је још 1754. изашла у Санкт Петербургу *Историја о Черној Гори* црногорског митрополита Василија Петровића, 1768. у Венецији *Славено-сербски магазин* Захарија Орфелина, 1772. у истом граду његова већ поменута биографија Петра Великог, а 1783. у Лајпцигу *Живот и прикљученија* Доситеја Обрадовића - да поменемо само најзначајнија дела.

Године 1790. Емануел Јанковић и Дамјан Каулици поднели су, независно један од друга, молбе да им се дозволи оснивање српске штампарије у Новом Саду, али су наишли на одбијање бечких власти. Међутим, 1792. године, после смрти Курцбекове, његову ћирилску штампарију, заједно с њеним монополем, откупио је српски ентузијаста и новинар Стефан Новаковић. Он је, после финансијског неуспеха, 1796. продао то предузеће будимској штампарији Пештанског универзитета, веома развијеној фирми која је објављивала књиге на многим језицима и која је затим деценијама држала монопол на штампање српских публикација у хабсбуршким земљама. Само у ретким случајевима понеки аутор успевао је да штампа своје дело другде, у Аустрији или ван ње.

Преокрет је настао тека 1832. године, када је у Београду, под владом кнеза Милоша Обреновића, прорадила Књажевска српска печатња (касније Државна штампарија, данас Београдски издавачко-графички завод) Добро опремљена и агилна, та нова установа одмах је преузела на себе знатан део књижевне продукције међу Србима. Ускоро затим, и црногорски владар, владика и песник Петар ИИ Петровић Његош постарао се да његова мала и сиромашна земља стекне своју штампарију. Монопол штампарије Пештанског универзитета тако је изгубио смисао. Већ 1836. Павле Јанковић добија привилегију за отварање српске штампарије у Новом Саду, а 1841. слично одобрење издато је Јовану

Каулицију. занимљиво је да је први био синовац Емануела Јанковића, којем је 1790. била ускраћена таква дозвола, а други син Дамјана Каулиција, који је тада доживео исту судбину.

У периоду који је следио највећи део српских публикација штампао се у три града: Будиму и Новом саду на територији Хабсбуршке монархије и Београду у Србији. Гашењем активности будимске штампарије у Мађарској буни 1848. године тежиште издавачко-штампарске активности дефинитивно се устаљује на српском етничком земљишту. Ослобођена бирократске стеге Србима углавном ненаклоњене Аустрије, српска књига нагло напредује. Док су у првој деценији 19. века, по *Српској библиографији* Стојана Новаковића, изашле само 194 српске књиге, а у четвртој деценији 386, у шестој деценији тај број је био 670. Удео књига штампаних у Србији брзо се повећава, да би у другој половини седме деценије премашио половину.

Био је отворен пут за даљи нормалан развој српског штампарства. као и у другим земљама, он се рачвао у два смера: повећање обима продукције уз истовремено усвајање техничких иновација. Тај су тренд прекидали, враћајући историју за извесно време далеко уназад, само несрећни историјски догађаји: Први и Други светски рат и садашње санкције Савета безбедности.

Уметност од пада српских држава под турску власт до Велике сеобе (1459-1690)

Гојко Суботић

Губитак политичке самосталности у другој половини 15. века тешко је погодио културни живот српских земаља. Ишчезла је подршка владајућег дома и властеле - који су као ктитори и наручиоци дизали и сликама прекривали зидове својих задужбина. даривали их уметничким делима и снабдевали потребним, често раскошно опремљеним рукописима. Застој у стварању нарочито се осетио у градитељству, које је друштвени поредак Османског царства у највећој мери ограничио. Могуће су биле, уз посебне дозволе - добијене по сложеном поступку и уз сведоке међу којима су морали бити и муслимани - једино једино обнове старијих храмова, које су морале поштовати њихову некадашњу величину и изглед. Познато је, међутим, да су хришћански поданици каткад успевали да подигну своје богомоље и на местима где их раније није било или да их замене новим које су димензијама и обрадом надмашивале претходне.

Укупно уметничко стварање под турском влашћу до Велике сеобе (1690) својим вредностима и обимом ни мало не одговара распрострањеној представи о бледом тињању духовног живота и таворењу уметности. Истина је да је током првих деценија нове власти, као и у већини покорених балканских земаља, била застала градитељска делатност. Својеврстан изузетак чинила је једино припрата у Новој Павлици код Брвеника, коју је подигао Михаило Анђелковић, брат Махмуд-паше, беглер-бега Румелије. Портрети Рашког епископа Јоаникија и, по свој прилици, самог ктитора Михаила (1464) у унутрашњости сведоче да се мајстори нису били раселили, нити се сликарска вештина угасила.

Све уметничке гране нису подједнако опадале. веома је живо било преписивање и украшавање књига које је - што потврђује низ сјајних дела Владимира Граматика - наставило највишу традицију илуминаторске вештине из времена Деспотовине.

Знатан подстрек живота у покореним крајевима дали су последњи чланови породице Бранковић, који су се настанили у јужној Угарској, а посебно царица Мара (+1487), кћи деспота Ђурђа, која је, као удовица султана Мурата ИИ, живела у Жеви код Сера, одакле је помагала живот хришћанских поданика, нарочито монаха Свете Горе. Двор сремских Бранковића у Купинову данас је порушен, а остаци недовољно истражени, али црква у Старом Сланкамену и, особито, манастир Крушедол с

иконама из почетка 16. века, где су сахрањени последњи деспоти, сведоче о везама с Влашком. Нешто раније, у манастиру Горњаку, у браничевском крају, добила је фреске мала пећинска црква, чији је мајстор 1488-1489. украсио и Светог Прохора Пчињског, прекривши новим слојем слике из доба краља Милутина. Средства за нов живопис обезбедио је овде Марин из недалеког богатог Кратова, у то доба најзначајнијег рударског средишта, чувеног по књижевној и преписивачкој делатности. Из њега је највероватније потицао и сам уметник који се бавио и сликањем минијатура.

Крајем 15. и почетком 16. века украшен је низ споменика у околини Скопља. Међу њима су особито занимљиве фреске којима је непознати уметник 1483-1484. прекрио оштећене површине у Светом Никити код Чучера. Слободно се крећући за послом, он је слике живог и неконвенционалног израза оставио и у манастиру Преображење у Метеорима и у Трескавцу у Пелагонији, а највише у Костуру, где се и образовао. Нешто млађи, из исте средине, био је и мајстор Светог Јована Богослова у Поганову (1499). Живописним сценама, с развијеним ентеријерима и разуђеним здањима, у звучном колориту, он је до врхунца довео стил који се, касније еkleктичан и занимљив, неговао на врло широком подручју од Тесалије и Епира до румунских земаља и од Бугарске до Босне.

Скромна црква Богородичиног манастира у Јањуши код Лесковца добила је у исто време, 1499. стилски другачије фреске чистог цртежа и чврстих облика који су сећали на искуства из средине 14. века. Четири њене ктиторке, представљене у монашкој схими, припадале су без сумње старој властели, као и Андроник Кантакузин, који је с браћом, нешто касније, 1516-1517, у близини подигао Храм светог Јована Претече. Изглед његових фасада, брижљиво изведених редовима камена, опеке и малтера. подсећао је на споменике османске архитектуре, која је већ у Тракији и Македонији прихватила и доследно неговала византијски слог православних споменика, а њихов би мајстор морао бити из редова хришћана запослених на дизању турских објеката. Тридесет година касније, на једном од последњих обронака Скопске Црне Горе, обновљен је у истом духу и Свети Ђорђе у Бањанима, а по свему судећи, у приближно исто доба, подигнут и Храм светих арханђела у Кучевишту, тролисне основе, с куполом, складних облика и правилног начина зидања.

С разлогом треба претпоставити да првој половини 16. века припада и низ цркава у кумановском крају, извођених крупним клесаним квадратима од пешчара, који говоре о сасвим одређеној градитељској пракси. Међу њима се данас нарочито истиче добро очувани Свети Ђорђе у Младом Нагоричину, подигнут по узору на чувени храм који је истом светитељу у суседном Старом Нагоричину посветио краљ Милутин. Неимарство је тада доживело прави полет чији обим и карактер још нису истражени. Временски се он подудара с привредним успоном Кратова, због чега је могуће да су мецене биле имућни закупци његових рудника, од којих су посебно породице Пепића и Бојчића биле познате по издашном помагању цркве.

У западним крајевима око 1500. године и касније, уз једноставне једнобродне цркве дизање су грађевине с прислоњеним луцима које су стварале утисак нешто сложенијег простора, а каткад, ослањајући се на слободне ступце, и привид тробродне унутрашњости. Својом структуром оне су сећале на давну ранороманичку архитектуру у Приморју, одакле су, како се види и из сачуваних уговора, били позивани вешти мајстори, посебно Дубровчани, који су по потреби радили за православну клијентелу у залеђу (Св. Никола код Грахова 1499, Црква успења Богородице у Лугу 1503). на северу, у Срему, пре турског освајања негована је традиција моравске школе: споменици су били триконхалног плана и имали куполу (Стари Сланкамен, Крушедол), што је представљало основу касније богате архитектуре фрушкогорских манастира.

Снажан подстрек читавог културног живота донела је обнова Пећке патријаршије (1557). На свом пространом подручју Српска православна црква брзо је сабрала духовне снаге и уложила напор да оживи запретана уметничка жаришта и подигне зарушене споменике, а у њиховој унутрашњости дослика оштећене површине зидног украса и похаране ризнице попуни богослужбеним предметима и књигама. Уз изданке старог племства, пре свега, архијереји с патријархом Макаријем Соколовићем

на челу, а временом се круг ктитора и дародаваца ширио и међу другим члановима друштва, међу којима је било и спахија хришћанске вере.

Обнављана су у првом реду средишта црквене управе и сјај враћен угледним старим манастирима, али се жива градитељска делатност развила и у удаљеним крајевима, где су, поред малих, зидани и храмови знатних димензија. Њихови облици били су такође врло разноврсни - од крајње једноставности и скромно обрађених до просторних тробродних базилика с куполом или без ње, нпр., у манастирима Никољцу код Бијелог Поља (око 1560) и Пиви (1573-1586). У великој мери изглед споменика зависио је од традиције, било да су наручиоци поштовали изглед претходних или да су се угледали на старе цркве, каква је била Милешева, која је својом рашком просторном схемом с певницама послужила као узор низу споменика у сливу Дрине и њених притока - Троноше код Лознице (1559), Мајсторовине код старог рудника Брскова, Добриловине код Мојковца и др.

Особену и значајну градитељску целину чиниле су монашке заједнице "мале Свете Горе" у долини западне Мораве, живописно размештене на падинама Овчара и Каблара, чији је духовни и уметнички живот цветао током друге половине 16. и читавог 17. века (манастири Благовештење, Никоље, Сретење и др.).

Преко Саве и Дунава настављало се са зидањем триконхалних цркава у развијеној и сажетој варијанти тзв. уписаног крста с куполом, као што су Петковица у Срему (око 170) и Ново Хопово (1576), а исти тип храмова имали су и манастири Папраћа и Моштаница у Босни (друга половина 16. века). На разним странама, а посебно у приморским крајевима, и даље је негован поменути изглед једнобродних цркава с прислоњеним луцима (Света Тројица у Брезовици код Плава, Арханђео Михаило и Свети Сава у Велимљу код Никшића, Арханђео Михаило у Петровићима, Петковица и Свети Климент у Мостаћима, Арханђео Михаило у Аранђелову код Требиња. и др.).

С надлежношћу знатно проширеном и на области друштвеног а не само духовног живота, обнављана Пећка патријаршија снажно је утицала на националну свест и пружала отпор исламизацији. Њена схватања и поруке непосредно је изражавала уметност. Поред св. Симеона Немање и св. Саве, оснивача српске државе и самосталне цркве, на зидовима и иконама представљени су чланови династије Немањића и црквени поглавари, а нарочито српски мученици кнез Лазар, који се супротставио надирању Турака, и Ђорђе Кратовац, млади златар, који је, одбивши да прими мухамеданску веру, страдао на ломачи.

Уз поправке и промене на старим здањима које су се чиниле неопходним, замењиван је и оштећени зидни украс на великим споменицима, најпре у самој пећкој патријаршији (1565), затим у Богородичној цркви у Студеници (1568), Грачаници (1570), Св. Николи Дабарском, Милешеви и др. Њихови сликари, даровити и већ искусни, нису били без непосредних претходника. Још у време митрополита Никанора, у другој четвртини 16. столећа, настале су фреске у припрати Грачанице и насликане изванредне иконе Богородице с дететом и пророцима и Христа с апостолима и портретом дародавца. Као и касније, након обнове, ове слике импресивних димензија имале су своје узорне делове "класичног" сликарства прве половине 14. века.

На украшавању многобројних споменика простране Пећке патријаршије били су ангажовани различити уметници, махом непознати по имену. Несумњиво највећи међу њима био је монах Лонгин, сликар изузетне културе и писац надахнутих дела духовне поезије. Везан за сам врх српске православне цркве, Лонгин је, изгледа, учествовао већ у украшавању пећког нартекса, а затим и других споменика у којима се није потписао. Добро су, међутим, познате његове сјајно сликане иконе и читави иконостаси у Пиви (1573), Великој Хочи (1577) и Ломници (1577-1578), где је на највишим површинама оставио и фреске. У Дечанима, поред низа мањих слика од којих су неке висиле о чувеном старом хоросу, Лонгин је боравећи овде у више прилика, на једној великој икони, 1577., представио и светог краља Стефана Дечанског, оснивача манастира, са седамнаест сцена из његовог

живота. Богату приповест пропратио је натписима који су подразумевали не само познавање необичне и несрећне судбине овог владара него и његове Службе, из које су поједина места преузета.

Вештини локалних уметника било је поверено украшавање нових и досликавање старих споменика. Њихов број био је знатан - Морача 1574-1578, Брезовица код Плава 1567, Никољац око 1570, Свети Ђорђе у Подгорици и др. Од мајстора познатих по имену истицао се током тридесетих година свога рада - крајем 16. и почетком 17. века - поп Страхиња из Будимља сликајући у Тројици Пљеваљској, Пиви, Озрену, Морачи и другде.

Упоредо са сликарима из српских крајева, на споменицима Пећке патријаршије радили су и зоографи из далеких јужних средишта. Најзначајнији међу њима потицали су из Костура или су у његовим атељеима стекли вештину. Њихов удео одликовала је још од краја V века немирна и живописна сцена с богатом сликаном архитектуром и активним тумачима призора, па се у источним епархијама Српске православне цркве, пре свега у околини Скопља, стил ових мајстора могао пратити током целог 16. века (Свети Ђорђе у Бањанима 1548-1549), Свети арханђели у Кучевишту 1591), а затим и првих деценија 17. столећа, када је понеки од њих већ стизао и до Босне.

У ретким приликама и из градова на јадранској обали уметници су позивани да сликају за православне вернике, уз обавезу да се држе "грчког начина" рада. Један од раних, али значајних примера представљају фреске Ловра Добричевића у манастиру Савини код Херцег Новог око 1455. године. Угледни касноготички мајстор је, види се, свој израз и, особито, иконографију настојао да прилагоди потребама и схватањима Српске православне цркве. У истом духу је пола столећа касније (1510) и његов син Вицо, већ са видним утицајем ренесансе, на позив херцеговачког митрополита Висариона живописао манастир Тврдош код Требиња. Дубљу синтезу византијске ликовне традиције са западном чиниле су иконе које су поједини грчки мајстори с Крита или из Венеције радили за православну клијентелу на грчким острвима, у јадранском приморју и његовом залеђу.

Искуства критског сликарства која су од тридесетих година 16. века преовладала на Светој Гори српски монаси су рано упознали, па су Моливоклисију, мали триконхални храм једне хиландарске келије близу Кареје, већ 1541. украсили мајстори из најужег круга чувеног Теофана Кришћанина. У земљи су она, међутим, шире прихваћена тек у следећем столећу, и то преко Георгија Митрофановића, члана хиландарског братства. Овај врсни уметник током само неколико година извео је фреске и иконе у низу манастира - Морачи (1616 - 1617), Завали (1619), Крупи, Добрићеву, Светом Димитрију и трпезарији Пећке патријаршије (1619-1620) и Доњој испосници у Студеници. У самом Хиландару живописао је нпр. велику трпезарију, исцрпно приказавши, поред осталог, живот св. Саве по живописном излагању књижевника Теодосија. Чисти и строги стил школе оплемењен је у његовом делу не само личним сензибилитетом него и искуствима стеченим на путовањима по српским манастирима чија је старија дела упознао.

Велике заслуге за развој духовног и уметничког живота у првој половини имао је патријарх Пајсије (1614-1647) - обнављани су храмови, махом скромнијих облика, а њихова унутрашњост исликавана и опремана уметничким делима, а преписивање и украшавање књига поново је доживело успон. У многим рукописима личне белешке овог угледног црквеног поглавара сведоче о његовом залагању да се обогати књижевни фонд.

У ентеријерима црква посебан су значај имали дуборезни иконостаси, чији се нови тип с Распећа и ликовима Богородице и Јована Богослова у врху појавио још почетком 16. столећа. Временом се он развио до сложених облика и добио раскошан изглед. Изнад престоних икона с царским дверима представљен је готово редовно још Деисис (низ целих фигура или попрсја с Христом, коме се у молитви обраћају Богородица, св. Јован Претеча и дванаесторица апостола), а затим и низ Великих празника.

Некада строги дуборезни украс на црквеном намештају и, посебно, на иконостасима слободније је у 16. и 17. веку прекривен украсом и образовао разноврсне целине које су биле различитог стилског порекла. Камена пластика при томе је била знатно скромнија и углавном сведена на обраду архитектонских детаља.

Све време живели су уметнички занати који су оставили изванредна дела у златарству, интарзији, везу и другде.

У Великој сеоби 1690. године, становништво је понело са собом многе драгоцености у нове крајеве на северу, а неке су, због журбе или их страха, биле сакривене с уверењем да ће тако бити најбоље сачуване до повратка. Изузетно су зато вредне, премда ретке, оставе ове врсте, налажене приликом конзерваторских радова. Међу њима посебно вредну целину чине предмети откопани у манастиру Светог Николе у Бањи код Прибоја с правим ремек-делима златарске вештине. Доста скупочених радова које су монаси понели са собом чува се у ризницама фрушкогорских манастира. Нека од братстава дала су им тада називе по старим светилиштима у Србији из којих су избегли (Раваница и др.).

Народна књижевност

Нада Милошевић-Ђорђевић

- Лирика
- Прозни облици

Српска усмена књижевност настала је, уз наслеђе које је морала донети из старе словенске постојбине, на размеђи источне и западне цивилизације, у сусрету са затеченом традицијом на новом тлу, у непосредном додиру с наслеђем антике, а касније, у својеврсној одбрани од оријенталних утицаја и у прожимању с њима.

Из доба до 15. века располажемо поменима и записима и прозних и стиховних облика, који функционишу у оквирима поетике писане књижевности, понекад испливавају као самосталне целине, сведочећи и о формираниости сопственог, усменоуметничког система.

Петнаести век доноси већ обиље података о постојању готово свих усмених радова и врста, као и њихове оцене. Од краја 15. до 19. века појављују се руковети песама, прича и других умотворина које у неким својим примерима достижу врхунце уметничке усавршености. Читави зборници записа показују велику метричку и тематску разуђеност усмене поезије, као и разноврсност прозних облика. У поезији се издвајају песме спеване у дугом стиху, од петнаест до шеснаест слогова, такозване бугарштице, које се певају са или без инструменталне пратње, некад у колу. Оне су углавном епске тематике, и међу којима се налази и засад најстарији пронађени запис епске песме, забележен с краја 15. века. Виталан и делотворан све до нашег времена, живи и десетерачки стих, састављен од десет слогова, најраспрострањенији - епски, са цезуром после четвртог слога, и лирски, симетрични десетерац са цезуром после петог слога. Десетерачка епска песма пева се најчешће уз гусле; може се и казивати, док је лирска песма увек чврсто везана за мелодију.

Од рукописних зборника из друге половине 17. и почетка 18. века објавио је познати српски правни историчар Валтазар Богишић збирку под насловом *Пјесме из старијих, највише приморских записа* (бугарштице), 1878.

Први већи зборник народних десетерачких песама, опет махом епских, записивао је од наших певача, почетком 18. века, непознати аустријски официр, на пределима Војне границе, тада под аустријском

управом. Објавио га је 1925. године, под насловом *Ерлангенски рукопис*, немачки славист Герхард Геземан.

Почетком и средином 19. века, појавиле су се прве систематски објављене збирке српских народних песама, приповедака, загонетки и пословица, које је Вук Стефановић Караџић сакупио "са топлих усана народа". *Мала простонародна славеносербска пјеснарица*, 1814; (И-ИВ), Лајпцишко издање, 1823-1833; И-ИВ, Бечко издање, 1841-1862); *Српске народне приповјетке* (1821, са 166 загонетака; и 1853); *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*, 1834. Следи књига "женских песма" из Херцеговине (1866), које је сакупио Караџићев сарадник и помагач Вук Врчевић, а Вук Караџић их је пред смрт припремио за штампу.

Појавивши се у Европи, у време пуног процвата романтизма, српска народна поезија доживела је изванредну рецепцију. Обелодањена у антологијским примерима Вукове збирке одговорила је "кргу ишчекивања" европске културне јавности, постајући жива потврда прво Хердерових, а затим Гримових идеја о усменом песништву. Јакоб Грим је почео учити српски језик да би песме могао читати у оригиналу, сваку нову збирку српских народних песама пропратио је тананим поетским анализама. Ставио их је напоредо с *Песмом над песмама*, да би то исто учинио и Гете. Гримовом заслугом, али и иницијативом образованог и мудрог Словенца Јернеја Копитара, цензора словенских књига, Вуковог саветодавца и заштитника, српској народној књижевности омогућен је улазак у велики свет.

Српске народне песме (и приповетке) превођене су на немачки језик готово упоред ос њиховим објављивањем, понекад и пре тога, непосредно из Вукових рукописа или казивања. Копитар је за Грима превео целу прву *Пјеснарицу*, затим низ песама у свом приказу Лајпцишке збирке. Грим се и сам појавио као преводилац. Тереза Албертина Лујза фон Јакоб-Талфи превела је двеста педесет лирских и епских песама већ 1825. године. У својој компаративној студији поводом Вукове књиге из 1833. године оценила је појаву збирке српске народне поезије као "један од најзначајнијих књижевних догађаја модерног времена".

На основу њених превода настају преводи на друге језике. Да споменемо само неке међу најранијим, на енглески (Џон Бауринг), на француски (Е. Бојар), на шведски (Финац Јохан Рунеберг), на руски (Пушкин). Песме се иначе преводе на све словенске језике. Чувена мистификација српских народних песама П. Меримеа - *Гусле* (1827) има далекосежног утицаја у европским књижевностима. На Сорбони Клод Форијел (1831/32), а на Колеж-де-Франсу Адам Мицкјевич (1841) држе специјални курс о српској народној поезији. У Америци, муж Т. А. Л. фон Јакоб-Талфи, Едвард Робинсон, чувени професор теологије, држи у Њујорку предавања о српским народним песмама.

Свежи и звучни десетерац, назван "српски трохеј", постао је не само предмет изучавања већ и узор певавања. Гете је "своје властите љубавне песме певао у трохејима". Тако је трохеј "постао значајна песничка форма у немачкој књижевности", и не само у њој.

С Вуковим временом завршио се и период "класичног" народног песништва, када је оно достигло врхунски домет.

Уметничком домету српске народне поезије нису допринеле само оне појаве које су непосредно претходиле Вуковом времену, већ и постојање једне веома развијене усмено-поетске граматике настале вековним процесима обликовања и клесања усменог уметничког израза и његовог преношења од ствараоца до ствараоца, с генерације на генерацију.

То потврђује и засад први познати запис епске песме, из 1497. године, скривене међу стиховима италијанског пева *Балцино*, коју је аутор пева Рођеро де Пачијенца спонтано, али с готово фолклористичком прецизношћу и интересовањем за историјски и социјални контекст забележио

слушајући новодосељене чланове словенске колоније у околини Напуља, а недавно Мирослав Панић идентификовао као бугарштицу.

Савршено избрушеним моделом о сужњу невољнику који из дубине своје тамнице тражи сабеседника и посредника, иначе честим у епици, исказано је стварно тамновање Сибињанина Јанка (ердељског војводе Јаноша Хуњадија) у Смедеревској тврђави, где га је српски деспот Ђурађ Бранковић затворио да би му наплатио ратну штету коју је починила по српским земљама Јанкова војска враћајући се из битке на Косову 1448. У финој симбиози традицијског и хришћанског појављује се орао - хомеровска птица гласник, "у којој је највећа снага", као преносилац поруке.

Ова песма дугог стиха - бугарштица - настала, по свој прилици, по законитостима обликовања историјске епохе, одмах после догађаја и у његовој непосредној близини, у северним српским крајевима, пренесена је на миграционом таласу српског становништва које је стигло до Напуља, а за шта архивске потврде и историјска објашњења даје италијански слависта и историчар Франческо Саверио Перило.

Да су се бугарштице као песме "српског начина" изводиле у Ердељу и век касније, посведочиће мађарски писац Шебешћан Тиноди у својој *Хроници* 1554. ("Много има гуслача овде у Мађарској, / али од Димитрија Карамана нема бољег, у рацком мачину.."), а на њихову широку територијалну распрострањеност указаће и подаци са запада, с отока Хвара. Ренесансни песник и учени племић Петар Хекторовић забележио је, 1555. године, шест народних песама изванредне лепоте, током тродневног излета по мору и објавио их у свом стиховном путопису *Рибање и рибарско приговарање* (Венеција, 1568). Његови веслачи, рибари испоставили су се, наиме, као врсни певачи, и у доколици "за време минути" казивали му бугарштице: "... Сарбским начином....", а судећи по објашњењу које даје рибар Никола Зет - "Како меу дружином васда смо чинили", начином увелико уобичајеним за јавно извођење.

Оно што одликује све ове помене народне књижевности и записе текстова у петнаестом и шеснаестом веку јесте богатство облика и разноврсност мотива.

Упоредо с њима појављује се јединствена епска тема о једном догађају која се односи на Косовску битку из 1389. године, око које се концентришу "мале теме" и склопови мотива у корелацији с њом али и у међусобној, узајамној вези. У бици су погинула два владара, српски и турски (кнез Лазар Хребељановић и султан Мурат), и један престолонаследник (Јакуб, султанов син), а османлијска најезда на хришћанске земље заустављена је, додуше, привремено, захваљујући српској војсци.

С књижевног становишта, из перспективе Хегелове теорије епа, битка је представљала идеалан предмет за епско обликовање - "... обимно разгранати догађај у вези са целокупним животом једне нације и једне епохе". За Србе је то био најважнији, средишњи догађај њихове историје, прелаз из епохе постојања слободних и самосталних српских држава у епоху робовања под Турцима, преломни тренутак од кога почиње и другачије рачунање времена - на оно пре и после битке.

Косовска епика јавља се у време када свест о држави, припадности тој држави, и свест о витешкој дужности према њој постоји у сваком појединцу, и када еп представља историјско памћење народа у размерама јуначке идеализације. Иако нема непосредних записа песама из времена одмах после Косовске битке, већ само епски стилизованих фрагмената теме у писаним изворима, они показују како су се историјске чињенице путем мотивских и језичко-стилских образаца транспоновале у поезију, чему је помогла и универзалност саме теме.

Убиство турског султана Мурата, које је починио српски витез Милош Обилић, јесте историјски чин, али је исто толико поетска чињеница. Тај чин је изазван Милошевом унутрашњом потребом да се жртвује за свој народ и уклопљен је у мотивску схему витешког епа узрочно-последичном везом

између клевете и часне потребе верног витеза да је скине са себе и тако докаже верност своје владару. Клеветник (Вук Бранковић, историјски и епски зет кнеза Лазара) по истим законитостима епске схеме постаће издајник, као последња карика у ланцу да би се на психолошко-историјском плану оправдале неминовне, трагичне последице битке.

Од драматичне косовске вечере, начињене колико по узору на Христову вечеру толико и по угледу на обичајни ритуал славске свечаности, у српском народу посвећене породичном свецу заштитнику, до трагања за мртвим јунацима на пољу Косову - сва збивања стилизовања су у корелацији емотивно-личног и херојско-епског. У бугарштицама је феудална атмосфера наглашена јаче. Десетерачка поезија Вукове збирке креће се пак на подручју личног, породичног и општељудског и у складном сазвучју са свечаним тоновима успоставља својеврсну присност певача племићким и владарским ликовима, националним јунацима. Објективна историјска збивања посматрају се као лична, сопствена судбина, да би се истовремено сваки лик, свака индивидуа, потпуно подредио захтевима вишег, етичког реда.

Појам царства небеског, за које се опредељује српски кнез, идејна је подлога свеукупне ове поезије. То је мисао јеванђељска, али и основна идеја сваке јуначке епопеје, у којој је смрт на бојном пољу једини пут да се ратнику осигура вечни боравак с оне стране живота, а вечни спомен и слава на свету овоземаљском. Лазарево опредељење јесте опредељење за морални опстанак нације и трајање у епском свету непролазности. Овај избор у пуној слободи личне воље врхунско остварење добија у подвигу Милоша Обилића, у извршењу завета који је дао своје кнезу.

Тренуцима непосредно после завршене битке посвећене су две песме у Вуковој збирци "Смрт мајке Југовића" и "Косовка девојка". Обе представљају епизоде укупних догађаја, својеврсну транспозицију општег на појединачно, отаџбинског на породично, епског на лирско посматрање збивања. то је учинило да их многи, нарочито страни истраживачи, посматрају као баладе, чије многе одлике оне несумњиво носе. С друге стране, многа тематска подручја европске баладе епски обликује изразито јак епски импулс српске поезије.

Песма о Мајци Југовића херојска је трагедија мајке која храбро подноси смрт свог мужа и свих својих синова, до тренутка кад се душевни бол преобраћа у физички, када патња прелази све границе издржљивости, и када нагомилани, потискивани јад разноси цело њено биће. Тананом инсценацијом, певач тај тренутак повезује с појавом црних гавранова који мајци у крило бацају јунакову десницу. Певач прво пушта младу жену да одмах у њој позна, по бурми, руку одрасла човека, Дамјана, свога мужа, да би мајци оставио дуге мучне тренутке присећања (Окретала, превртала с њоме,/ Пак је руци тијо бесједила:/ "Моја руко, зелена јабуко!/ Где си расла, гдје л' си устргнута"). Пушта је а се врати у прошлост, да сагледа малену руку синовљевог детињства и да укрштањем срећних успомена и трагичне стварности пресвисне: "А расла си на криоцу моме,/ Устргнута на Косову равном!"

Усмена традиција о покосовском периоду приказује све дубље продирање Турака у унутрашњост земље као историјску неизбежност којој се српски деспоти и војводе опиру свом силином својих трагичних живота чувајући косовски завет.

С пропашћу српских средњовековних држава историјско предање и епска поезија постали су једини интегративни фактор у српском народу, најважнији чланови у систему културне комуникације, начин за духовни опстанак и опирање асимилацији. Уметничка организованост у вербалне метричке обрасце или живописне слике - мотиве осигурала је трајност колективном памћењу. Различити страни путописци који пролазе јужнословенским земљама, махом од Беча ка Цариграду, у својим драгоценим записима о животу и обичајима становништва, управо се задржавају на том феномену. Бенедикт Курипечић, пореклом Словенац, који између 1530. и 1531. путује као тумач аустријског посланства, у свом *Путпису* препричава део косовске легенде, спомиње епско певање о Милошу Обилићу у крајевима удаљеним од места догађаја, у Босни и Хрватској, запажа и настајање нових

песама. У времену када су Турци увелико заузели све главне градове српске земље, Курипечић заправо оставља документ о поезији и предањима као одбрани од притиска османлијске силе.

Епитаф с надгробног камена, стећка војводе Радосава Павловића у Рогатици, исклесан "српским писменима и на српском језику", било да га је Курипечић преписао сам, било, још више, да га је забележио према интерпретацији својих босанских тумача и уз њихову епску идеализацију, представља својеврсну исповест али и усмени, епски начин мишљења или поглед на свет: "Ја војвода Павловић од Радосала, господар и кнез ове земље, лежим овде у овом гробу. Док живљах не могаше ме турски цар никојим јунаштвом, никаквим даровима, па ни борбом ни великом силом са моје земље потиснути нити побиједити. Још мање сам мислио да се одрекнем своје вјере..."

Цео период од 15. до почетка 19. века испуњен је сталним обнављањем епског сећања на постојање некада славних и моћних сопствених српских средњовековних држава али и непрестаним акцијама за ослобођење у оквирима ондашњих могућности. Герилска борба против Турака води сена целом подручју насељеном српским становништвом, и то у два вида: хајдучком, унутар окупираних земља, и ускочком, у њеним пограничним областима, уздуж читаве крајине, од Вараждина и Карловца на северу, а преко Сења, Удбине, Котара, Макарске и Габеле на југу, до Боке которске и Црне Горе. Касније, потискивањем Турака, Војна крајина се простира дуж Саве, Тисе и Мориша, све до северног Баната и организује се посебна граничарска војска.

Ова хајдучка и ускочка хероика свакодневице не разликује се по својој суштини, али има различите облике деловања, што се јасно види и у песмама.

Остављени у потпуности сами себи у дубини поробљене земље, после турске окупације Србије и Босне и Херцеговине, хајдуци организују чете од по десет до четрдесет герилаца. Остају у гори од пролећа до јесени ("Отишли су о Ђурђевој данку,/ Остали су до Митрова данка,/ Лист опаде, а снијег западе"). Они нападају турске караване, одузимају им благо; с времена на време појављују се у свом или суседном селу. У њиховој заштити од прогона ангажовано је цело становништво, од јатака - домаћина који их прима на коначење до крчмарица у хановима, где се укрштају путеви и размењују обавештења. Одржавање конспирације уске групе јесте и главни фактор њиховог опстајања.

За ускоке, међутим, неку врсту јатака представљају стране хришћанске државе, Млетачка и Аустрија, у оквиру којих, на територији Крајине, они живе као професионална војска. Дужност им је да чувају границе од продора Турака, али и да организују веће походе против њих. Непрестано спремни за рат, полажући своје животе за "општу хришћанску ствар", ускоци борбу против Турака истовремено виде као могућност за ослобођење сопственог народа.

Архивска грађа пружа податке о њиховим тешкоћама, о њиховој непокорности и самосвојности, о невољама њихових породица, о настојању католичког клера да их преведе у католичанство, о зависности њиховог положаја од политичких односа великих сила, о комуникацији најпознатијег котарског ускока Стојана Јанковића с патријархом Арсенијем Чарнојевићем.

У безбројним мегданима између славних хришћанских јунака и исто тако славних муслиманских крајишника деле се похвале и једнима и другима, али епска победа зависи од тога чија је песма. (Временом ће муслиманске епске песме, прешавши у руке професионалних певача, добити посебне композиционе облике и постати знатно дуже.)

Женидбе и отмице, преоблачења и опкладе, тамновања и ослобађања из тамнице чине основни сужејни фонд ускочких песама, добрим делом ослоњен на интернационалне мотиве, али с јако израженим локалним и националним колоритом. Тако је и песма Ропство Јанковић Стојана, подстакнута стварним историјским догађајем, уклопљена у интернационални образац о повратку дуго одсутног мужа кући на дан када му се жена преудаје (образац који је своје најславније

остварење добио у Хомеровој *Одисеји*). "Витез Јанко, познат целом свету по својим славним делима у Далмацији", како га карактерише њему савремени немачки историчар, заиста је био у цариградској тамници и избавивши се бекством вратио се у своју кулу у Равним котарима.

Песма из Вукове збирке живописна је, синтетична слика средине у којој певач ствара, преноси и чува целокупан друштвени и морални систем српске цивилизације. Низ сјајних метафоричких сцена, у којима тријумфује савршен идилични склад патријархалне породице, крунисан је отвореним, исходним задовољењем етичког кодекса - Стојановим даривањем сестре оштећеном младожењи. Тако, насупротив *Одисеји*, нема убијања просаца.

Хајдучија која је и код нас и у прасловенском времену на Балкану, као и у многим земљама и историјским епохама, постојала као одметништво од закона, постаје општа појава у 16. веку после турског освајања Србије и Босне и Херцеговине. Једно од најбољих, најубедљивијих и тачних објашњења, како о социјалној тако и о историјско-политичкој појави хајдучије, даје кроз песму најпознатији хајдучки харамбаша - епски лик Старина Новак. Жали се на кулучење и "откуп" ("ја сам био човек сиромашан") и у дубокој једноставности открива хајдучију као принуду ("јест ми било за невољу љуту") и као самоодбрану од обести турских господара. Од сељака тако постаје хајдук, од домаћина - заштитник народа, од породичног човека бескућник, коме су "мач и пушка и отац и мајка,/ двије мале братац и секуна,/ оштра ћорда вијерница љуба,/ тврда ст'јена мекано узглавље,/ кабаница кућа до вијека". Из потлаченог човека израста јунак "кадар стићи и утећи и на страшну мјесту постојати".

Када је турска свирепост потанко описана, у непосредној је функцији величања јунаштва и честитости хајдука, као што је то у песми о Старцу Вујадину, који издржи и најтеже муке, и не само да не одаје своје другове већ и подстиче своје синове на храброст.

У познатој песми из Вукове збирке освета над Бећир-агом и агиницом призива се с уводном сценом мучења младог хајдука Малог Радојице, коме Турци ложе ватру на прсима, приносе гују присојкињу, забијају клинце под нокте. При том је вредност песме колико у похвали његовој храброј издржљивости толико и његовој дубокој људској мужевној слабости према женској лепоти. Пред њом не може да одоли. Када се појави "Хајкуна ђевојка", он престаје а се прави мртав, заборавља једину могућност свога избављења - да "мртав", изнесен из тамнице, може побећи. Хумором се растерећује сцена. Хајдук "лијевијем оком прогледује,/ деснијем се брком насмијава", девојка га покрива марамicom и убеђује родитеље да га баце у море. И док први пут за девет година Бећир-ага са женом мирно вечера и распреда о радосном сазнању да се најзад ослободио хајдука који му је толико додијавао, млади напасник прислушкује разговор под прозором, упада у собу и крваво се свети, да би затим из тамнице ослободио своје другове и оженио се лепотом девојком.

Народне епске песме виделе су у хајдуцима заштитнике народних права, осветнике који су у Турке уносили непокојство, одметнике од закона, али туђег, окупаторског.

Овакве црте је умногоме понео и најпопуларнији српски јунак Краљевић Марко, чија се слава проширила у свим јужнословенским народима. Живећи свој епски живот више од три стотине година, највећим делом под турском владавином, управо у време деловања хајдука, он неминовно добија у епској поезији хајдучке карактеристичне особине ("Свим је Турцима Марко додијао"). У историји син најмоћнијег српског обласног господара и савладара цара Уроша Немањића - краља Вукашина Мрњавчевића, Марко је постао турски вазал после победе Османлија на Марици 1371. године и као вазал погинуо у бици на Ровинама 1394. године борећи се против хришћанина, влашког војводе Мирчете. Да је начин на који је српски краљевић обављао своју вазалску дужност могао помоћи обликовању његовог епског лика као народног заштитника показују два податка. Први је архивски. Маркова област је била заштићена од упада турске навалне коњице. Други је књижевно-историографски. Добро обавештени писац Константин Филозоф почетком 15. века приказао га је као

невољног вазала који је пред своју погибију рекао: "Ја... молим Господа да хришћанима буде помоћник, а ја нека будем први међу мртвима у овом рату".

Отуд су могли настати и мотиви у песмама како Марко укида порез који су наметнули Турци на удају српске девојке, отуд мотив о вешању тлачитеља народа Ђеме Брђанина. Зато Марко и оре царске друмове и тако онемогућује Турцима кретање кроз српску земљу, зато и крши прописе турског султана и у време Рамазана чини све што им је супротно, а онда се на прекор царев правда: "Ако пијем уз рамазан вино,/ ако пијем,/ вера ми доноси". Зато у бугарштици, опет остајући веран својој религији, Макро, по мајчином савету, иде прво на венчано кумство ("Тамо пође Краљевићу у те цркве свете Петке"), па тек онда одговара на султанов позив за војевање против Арапа, савршено свестан да је цару, као вазал, неопходан.

Овај велики, плаховити усамљеник својим ликом повезује разне периоде српске историје.

У оквиру немањихког доба, Марко се појављује као заштитник легитимитета царске лозе и чувар "нејаког Уроша", сина цара Душана. У чувеној песми о Урошу и Мрњавчевићима супротставља се рођеном оцу и стричевима, који се отимају о туђе царство, а слуша своју мајку Јевросиму, чији часни савети добијају пословичну функцију ("Немој, сине, говорити криво,(Ни по бабу, ни по стричевима,/ Већ по правди Бога истинога!/ Немој, сине, изгубити душе:/ боље ти је изгубити главу,/ Него своју огр'ешити душу!")

Макро у народној традицији другује са свим важнијим епским јунацима разних времена или им се супротставља и својим присуством постаје мерило важности и тих јунака и тих догађаја, све до ослободилачких ратова. Он се појављује у свим врстама народних усмених творевина, лирским песмама и баладама, епизици и митским и историјским предањима, пословицама и изрекама. Маркова поетска биографија постаје својеврстан оквир психолошких особина читавог народа, синтеза усменопоетског доживљаја мита, историје и свакодневне реалности и, најзад, магнетско поље за интернационалне мотиве, на којима се таква биографија и гради.

Епика буне - којој претходе песме о бојевима за слободу у Црној Гори и која опева српске ослободилачке устанке против Турака почетком 19. века - неспоран је наставак хајдучке епике, али је њен основни идејни ослонац поезија о Косовском боју. Махом ју је обликовао један од најчувенијих народних певача Вуковог времена, сведок догађаја гуслар Филип Вишњић. Епизујући реалне јунаке свог времена он их је увео у бесмртност, успевши истовремено да оствари једну животворну поезију о сељацима кнезовима и кнезовима сељацима, који се осећају позванима да коначним ослобођењем Србије од Турака успоставе нову државу, која ће после више од четири века представљати продужетак старе. Не случајно, јер, како је једном приликом велики српски антропогеограф Јован Цвијић запазио, сваки српски сељак осећао се потомком оног племства које је на Косову погинуло. Та блискост с косовском епиком доследно је спроведена и у стилско-изражајним поступцима, на пример, у стиховима о бројности турске војске (Кон до коња, јунак до јунака,/ Бојна копља кано чарна гора,/ Све с' вијају по пољу барјаци,/ кано мрки по небу облаци). Та блискост је очувана и у мотивским обрасцима, у благослову устанику Милошу од Поцерја, имењаку славног косовског витеза Милоша Обилића ("Весели се, Поцерац Милошу,/ Десна ти се посветила рука/ Која знаде погубити Меха,/ Свим Турцима храброг поглавара"). Песме су, такође, повезане у једну целину, али је, уз потпуно саможртвовање јунака, епика устанка епопеја оптимизма, с визијом о коначном ослобођењу српских земаља. Своју велику, пробуђену наду Босанац Филип Вишњић обликоваће у надахнутим стиховима које ће ставити у уста Карађорђу; "Дрино водо, племенита међи,/ Измеђ Босне и измеђ Србије,/ Наскоро ће и то време доћи/ Кад ћу ја и тебека прећи/ И честиту Босну полазити!"

Непосредни повод за устанак, сеча кнезова и откривање плана дахија да посеку све српске старешине, а потом а све мушкарце старије од петнаест година "такође оштрици мача предаду", Филип Вишњић је, уз изврсно познавање историјских података, преточио у монументалну песму

Почетак буне против дахија. У њој је дата читава концепција устанка, неумољиво реална, са својим суровим али и светлим сликама. Досегнувши оно што је за епску поезију најтеже, Вишњић је обликовао панораму догађаја, а свеопшти незадрживи покрет народних маса исказао је сјајно нађеним поређењем из природе ("Уста раја к'о из земље трава"). Стихом прегнантним асоцијацијама објаснио је тренутак одлуке ("Јер је крвца из земље проврела").

И остале песме које с овим својеврсним епом чине целину обликују хронику устанка. Оне верно бележе топографију бојева и њихов ток, представљају поменик српским ратницима, али дају и њихове убедљиве психолошке портрете, почев од Карађорђевог па до једног од најплеменитијих ликова и српске историје и српске епике - кнеза Иве од Семберије, који од Турака откупљује робље по цену доживотног осиромашења.

Понекад сурова сликовница крвавих призора, етика буне мање је осветничко наслађивање над српском победом него филозофско надношење над догађајима, разумевање за патње противника стечено сопственим горким искуством. У томе је и величина песме Бој на Мишару, у којој се признање погинулим турским поглаварима спаја са самилошћу према Кулиновој удовици.

Лирика

Лирска народна поезија представља веома сложену, усмену уметност речи. Тек пажљивим разлистивањем откривају се скривени слојеви веома старих погледа на свет који су представљајући сурвивале, урастали у уметничко обликовање и продужили да живе упоредо с новијим мотивима.

За српску усмену лирску поезију карактеристично је да исказује осећања путем спољних збивања, махом посредно, у најстаријим временима, изражавајући жеље, молбе, радости и туге колектива, касније и индивидуалне емоције. Увек у спрези с неком другом уметношћу - музиком, игром, покретом, мимиком, али са свим тим уметностима заједно, народна лирска песма део је свакодневног живота.

Настала је у функцији сточарске и аграрне магије, повезивања са светом стихије и божанства, била је спона с прецима; она је и емотивни израз животног тока сваког појединца, од рођења до смрти, исказ еротске и љубавне чежње, и зато се појављује у толико различитих облика: обредних и породичних, митолошких и хришћанских, песничких и љубавних.

Обредне песме, данас махом одумрле, равнају се према земљорадничком календару, према времену сетве и убирања плодова, следе природни циклус и везују се за положај Сунца, његово рађање, јачање и умирање.

Породичне обредне песме према савременој подели, са своје стране, прате исти, сада човечји животни круг - рођења (успаванке), сазревања (свадбене песме) и смрти (тужбалице), а унутар тога круга најразличитија збивања која су га се дотицала у свакодневици условљеној и историјским и друштвеним догађајима.

Класична српска народна лирика у облику у коме је до нас дошла превасходно је лирика села, пре свега израз различитих видова патријархалне културе, која је вековима опстајала под нашим поднебљем.

Патријархална здруга, у чијем се оквиру збива садржина већине лирских песама, ограничава могућности жениног битисања. "Женске песме" исказују у пословичној концизности захтеве који се пред њу постављају. Ти су захтеви, међутим, увек искључиво етичке, никада материјалне природе. Невеста треба у младожењину кућу да донесе свако добро "а највише биља од умиља/да је мирна

кућа у коју ће". "Буди, снахо, собом добра, /то су дарови", захтев је који младожењина породица понавља у свадбеним песмама, а он се, с друге стране, усклађује с уверењем сиромашен невесте: "ако буду рода господскога / примиће ми цвијет за дарове".

Иако неке од песама проговарају о сиромаштву, некад с тугом, некад с духовним сарказмом, у њим нема ни трага о сталешкој, класној подјармљености, о зависности од господара. Чак ни присилан, мукотрпан колективни рад, о коме има података у српским средњовековним споменицима, није нашао места у народној лирској поезији. Опеван је као тежак само уколико је реч о присилном раду под турским господарима. Социјалне невоље у потпуности су прекриљене националним.

Посленичке песме задржавају се на дружењу, на моби као задружној, добровољној помоћи у корист свих и колективни рад претвара се у духовито такмичење, у нацњевање момка и девојке, у похвалу девојачкој вредноћи и издржљивости (Нацњева се момак и девојка,/ момак најње двадесет и три снопа,/ а девојка двадесет и четири/ Кад ујутру бео дан освану,/ момак лежи, ни главу не диже,/ а девојка ситан везак везе!).

Посредни, дистанцирани начин исказивања српске лирске песме, како је то већ више пута запажено, испољио се у потпуном прожимању и јединству садржине и форме. Дешавање, које је у лирској поезији само средство за обликовање емоције, захтевало је трагања певача са најпогоднијим упоредним збивањем или описом који ће ту емоцију изразити.

У песми из рукописа непознатог Пераштанина "Ђевочица пелен бере... мимоходи дробну ружу" и двоструком симболиком - радње и значења - открива своје душевно стање. Изгубивши у рату драгог принуђена је да се уда за недрагог.

Чак и монолог, који би требало да буде најпогоднији облик за непосредно изношење осећања, у народној лирској песми врло често представља само исказивање замишљеног збивања у чијем се оквиру осећања објективизују ("Волим с драгим по гори одити,/ глог зобати, с листа воду пити/ студен камен под главу метати,/ нег' с недрагим по двору шетати,/ шећер јести, у свили спавати").

У обиљу мотива српске народне лирике треба истаћи често понављани мотив бескрајне љубави сестре према брату, нежни однос снахе и девера, уздизање девојачке части, што осветљава ведрију страну патријархалне културе.

Иако претеже поезија сете, има и песама о бујној задовољеној страсти, о духовном надигравању и пркосном изазивању момка и девојке, о побуни против конвенција. У многим песмама преовлађује радосно осећање живота. Песме зависе не само од времена већ и од краја где су настале (сензуалније су у јужној и источној Србији, смелијег израза у градовима).

Изузетно разноврсност стиха, од четверца до шеснаестерца, српска лирика има три основна структурна типа: монолошки, дијалошки и наративно-описни, који се смењује или употпуњавају, те од тога зависи да ли ће лирска песма бити једночлане, двочлане или трочлане композиције. Посебан вид чине лирске песме, такозвани бећарци, које се састоје од само два десетерачка стиха ведрога, обесног и подсмешљивог тона ("Иде лола и подиг'о главу/ зап'о носом о дудову грану").

Недељиве од природе и поднебља, али и културе, религије и историје српског народа, опстало на међи различитих цивилизација, српске лирске песме, како је Грим запазио, "сједињују предности оријенталне и западне лирике". "Њихово биће је", каже Грим, "потпуно европско, и само по тананости и богатству мисаоних веза... подсећају на оријент, али не омамљују. Оне имају мирис руже, а никако ружиног уља".

Прозни облици

Својим основним карактеристикама прозна усмена традиција уклапа се у међународни систем жанрова и може се поделити на две основне категорије - на категорију приповедака (приче о животињама и басне, бајке, религиозне приче, новеле, шаљиве приче и анегдоте) и на категорију предања (митолошка, етиолошка, историјска и културно-историјска и легенде - делови фолклоризованих, апокрифних и канонских биографија светаца). Томе треба додати и богат репертоар облика прихваћених у новијој науци о фолклору, која је, у знатној мери, ставивши у први план само процес приповедања, прихватила у своје окриље и сва она остварења што се крећу у оквирима поновљивих синтаксичких и композиционих структура.

Доста блиски појму жанра као "идеалног" модела врсте, управо зато што су се формирали вековима у оквиру јединог континуалног књижевно-поетског система, усмени облици су тај модел следили, али су га и мењали, међусобно се прожимали, понашајући се као динамичка конструкција. Карактеристика готово свих врста приповедака јесте тенденција ка реалистичности и ка историцизму, чак и у оним облицима који теже уметнички фиктивном, као што је бајка.

Тако се, на пример, у бајци о Пепељузи сусрет с царевићем догађа у сеоској цркви за време "летурђије". Типска структура бајке о одласку главног јунака у далека пространства, где треба да изврши "неизвршиве" задатке, објективизује се у сиже о српском граничару који, да би се ослободио вечне страже на граници између Аустрије и турске, хришћанства и ислама - мора донети "три вражје длаке".

Одлазак у свет авантуре у познатом интернационалном типу приче о животињи која бежи од окрутног господара, и којој се придружују и остале измучене животиње, конкретизован је у српској верзији одметањем животиња у хајдуке као једином могућношћу одбране од зла.

Виша сила, која у религиозним приповеткама проверава понашање људи, сусрећући се с њима на овом свету и награђује их или кажњава према хришћанском и националном кодексу, појављује се често и као национални светац, на пример, свети Сава. За српску усмену књижевност карактеристично је да се многе типичне прозне врсте исказују у епском стиху, као и да херојско-етичка компонента добија свој концентровани, понекад породични израз у ратничко-патријархалној анегдоти. Духовита вербална надигравања, подвале, мудри одговори на постављена питања, који у новели често воде радњу, у шаљивој причи су основно мотивско ткиво.

Шаљива прича се појављује у низу флексибилних облика, од хумористичке игре речима до инсценације у којој долази до изражаја хумор ситуације, нарави и карактера. Као представници националне психологије, али и носиоци само по једне општељудске особине, била то мудрост, глупост, поквареност... појављују се типски ликови у потенцираним ситуацијама, у којима ће те особине доћи до најбољег изражаја. Најпознатији је национални типски лик довитљивац Ера, сељак који победу над противником (најчешће Турчином, али и разним представницима власти) задобија умом и жилавом упорношћу.

Реалистички, и својеврстан "надреалистични", хумористички корпус обухвата велики број разнородних облика прича које се и данас стварају (анегдоте, вицеви, приче из живота=.

Предања представљају особену усмену историју људског и националног духа. Разјашњавају и тумаче све што је настало и опстало и на духовном и на материјалном плану, и тежећи за уверљивошћу, везује се за места и позивају на сведоке и очевице који би потврдили истинитост казивања. Полазна претпоставка на којој се предања заснивају - да у њихову веродостојност не смеју сумњати ни приповедач ни слушаоци - захтевала је посебан вид уметничког обликовања.

Комуницирајући путем сужејних образаца, емотивно обојених слика - мотива, усвојених у традицији, којима исказује народно мишљење о историјском догађају или лику, историјско предање износи га као аутентичну, културно-историјску чињеницу. Добијајући своју фигуративност, народно мишљење као такво опстаје и преноси се с генерације на генерацију поистовећујући се с обрасцем који се исказује. Увек под одређеним емотивним набојем, често с елементима митског, историјско предање повезује слушање с прецима. У српској традицији веома развијена, историјска предања играју важну улогу у очувању националног идентитета и самосвести. Таква су предања о Марку Краљевићу, његовој натприродној моћи, стицању снаге, одабирању коња, и његовим траговима широм земље, који "доказују" истинитост казивања о њему или о светом Сави и Светом Симеону, који се попут античких богова, или хришћанских анђела, појављују у биткама испред пукова, штите ратнике свог народа и омогућују им победу. С друге стране, таква су и предања о негативним јунацима. Једном уведена слика издајства или узурпаторства престола, убице или издајника примењена на одређену личност тако се жилаво одржава у традицији да је тешко потискују голе историјске чињенице. Тако Вукашин Мрњавчевић остаје убица "нејаког Уроша", сина цара Душана и престолонаследника српског царства, а Вук Бранковић - појам издајника.

Демонолошка предања кратком инсценацијом драматизују веровања у натприродна бића (из међународног или националног каталога), дајући њихов портрет и понашање у сусрету с људима; у оквиру интернационалних схема та предања конкретизују амбијент. У прожимању с историјским и културно-историјским предањима и епском поезијом демонолошка предања доприносе ремитологизацији херојског света, који је у српској традицији превасходно историчан.

Веома распрострањена етиолошка предања, којима је тумачење порекла појава и "ствари" у природи и друштву основна функција, при чему само постојање појаве служи као доказ "истинитости" казивања, такође се једним својим делом наслањају на историјска предања. Тако су по низу варијаната птице кукавице постале од сестара кнеза Лазара, које су после косовске погибије неутешно кукале за њим.

Вредно је помена да су предања, која су још браћа Грим издвојила од категорије приповедака, нагласивши да су приповетке (Марцхен) поетичније а предања (Саген) историчнија, тек средином овог века ушла у жижу интересовања европске и америчке науке, и за њих је тек 1963. године усвојена међународна подела. Вук Караџић је, међутим, више од једног века раније овакву класификацију антиципирао. У његовом, за живота необјављеном делу - *Живот и обичаји народа српскога*, поглавље под насловом Вјеровање у ствари којијех нема одговара демонолошким предањима европске класификације, поглавље о Постању гдјекојих ствари поклапа се с групом етиолошких предања, док поглавље под насловом јунаци и коњи њихови обухвата историјска и културно-историјска предања. Изванредан познавалац усмене грађе, с осећајем за њен облик и њену функцију, Вук Караџић је, исказавши описном терминологијом суштину ових категорија, предухитрио међународни научни тим за цело столеће.

Вук народну прозу, као и остале усмене творевине, посматра као израз народног духа, али му је исто толико стало до језика којим се тај дух исказује а творевине обликују. Његов животни циљ да постави народни језик у основицу књижевног умногоне је диктирао и његове ставове према врстама усмене књижевности. Већ у *Рјечнику* 1818. године Вук објављује више од двадесет шаливих приповедака и предања о функцији објашњавања појединих речи, да би како и сам каже, "показао шта народ о ријечи којој мисли и приповиједа". У предговору збирци приповедака из 1821. године, која је изашла у Бечу, у подлиску првих српских књижевних новина, прошириће своја размишљања: "Пјесме, загонетке и приповијести (пословице) то је готово народно књижество коме ништа више не треба него га *вјерно, чисто и непокварено* скупити; али у писању приповијетки већ треба мислити и ријечи намјештати (али опет не по *своме укусу*, него по својству Српскога језика.."). У том смислу се Караџић и подухватио стилизације прича. Колико је то било тешко, пожалио се још у *Рјечнику*.

Народне ношње

Јасна Бјеладиновић-Јергић

Међу творевинама традиционалне културе српског народа - по улози у свакодневном животу и значењу етничког идентитета, као и по ликовним и естетским вредностима - једно од најзначајнијих места припада народним ношњама. Познате су махом на основу сачуваних одевних целина из 19. и првих десетина 20. века, које се одликују великом разноврсношћу облика и украса. Та разноврсност и богатство заступљени су и у женским и у мушким ношњама. Сваку област карактерисала је посебна ношња. По начину одевања препознавало се не само одакле је ко него, нарочито у мешовитим етничким срединама, и којој етничкој односно националној заједници припада. У свом историјском развоју разноврсне народне ношње, као самосвојне творевине, с многоструким значењима у животу народа, биле су изложене и многим утицајима. Стога су у њима, осим обележја времена у коме су рукотворене и ношене, садржани и други одевни елементи из протеклих времена.

У великој разноврсности одевних облика, осим посебних облика ношњи од једне до друге сеоске средине, уочавају се и изразите разлике у одевању између градског и сеоског становништва. Грађанска одећа на већем делу српског етничког простора развијала се под турско-оријенталним, а доцније, као у градовима панонског поднебља и јадранског приморја, првенствено под европским утицајима. Грађанска ношња балканско-оријенталног стила, израђена од скупоцених тканина и са богатим златним и сребрним везом, била је висококвалитетне занатске израде. Сеоске ношње, напротив, све до почетка 20. века, и у материјалима и у обликовању, биле су претежно производ домаће кућне и сеоске радиности. Рукотвориле су их жене, с тим што су понеке делове радиле и сеоске занатлије. Искуство и традицију преносили су старији на млађе, с колена на колена.

Већ први поглед на разноврсне сеоске ношње открива одређене посебности у спајању функционалних, ликовних и естетских особина одеће на ширим просторима. Исти или сличан начин привређивања, условљен географском средином, затим историјски, друштвени и културни развој утицали су на стварање одређених одевних садржаја у оквиру већих културно-географских подручја, као што су динарско, приморско, централнобалканско и панонско. У сваком подручју с обзиром на материјал за израду и украшавање одеће који је средина пружала, затим на кројне облике и начин украшавања, као и на одевну традицију и културне слојеве, карактеристичан је основни тип ношње, који се јавља у многим одевним и украсним варијантама.

Ношње динарског планинског подручја захватају пределе Српске крајине - Кордун, Лику и северну Далмацију, затим велики део Босне и Херцеговине, континенталне пределе Црне Горе и југозападне крајеве Србије. У том пространом планинском подручју сточарство, односно овчарство, било је основна грана привређивања, коме је био прилагођен читав начин живљења. Народне ношње биле су претежно израђене од вуне. После ткања вунена домаћа тканина ношена је у специјалне ступе, "ваљавице", којих је некада било много на мањим рекама. Та дорађена тканина, тј. сукно, у неким крајевима била је природно беле и смеђе боје, а у другим пределима бојена је у црну, тамноmodру, или црвену боју. Поред многих делова одеће од домаћих вунених тканина и сукна, у чијој се строгој форми називу трагови старобалканске али и турско-оријенталне одевне културе, основу и женске и мушке одеће чинила је конопљана или ланена кошуља у облику тунике с рукавима, обилно украшена вуненим везом.

У женској одећи су преко дугачке кошуље неизоставни делови били ткани вунени појас и прегача, складно компонованих мотива и боја. Од сукнених хаљетака најраширенији је био "зубун", "садак" или "корет" - врста дугачког прслука, као и хаљина с рукавима, украшени везом и апликацијама чохе у боји. Главу девојке красила је црвена капа, преко које су удате жене полагале мараму пресложену на разне начине. У мушкој ношњи карактеристичне су узане чакшире, а у неким регијама пространи

"пеленгири" са ширим ногавицама, веома стари делови ношње. Уз њих су ношени прслуци са равним и преклопљеним полама (гуњић, зубун, јечерма, цемадан) и краћи капути с рукавима (гуњ, гуња, копоран, аљина). Обавезан је био ткани појас разних боја, а на глави плитка црвена капа, око које је у многим крајевима зими омотаван вунени шал.

Украси, богато примењени на мушким, а особито на женским ношњама, одликују се изванредним скалдом орнамената и колорита. Изнијансираној складности умногоне је доприносила префињена обојеност грађе за тканине и украсе постигнута традиционалним поступком бојења биљним бојама. У орнаментици полихромног обилног веза и у апликацијама чохе и других украса, који прекривају готово све видљиве површине хаљетака, једнако и у ткању, преовлађују геометријски и геометризовани вегетабилни мотиви. У остваривању декоративних и естетских вредности вунене динарске одеће значајну улогу имао је разноврстан сребрни накит, који је још више појачава њену тешку и монументалну целокупну форму. Један од најистакнутијих облика биле су мушке "токе" за груди, састављене из више сребрних плоча или пуцади, често позлаћених. Биле су симбол јунаштва и уз њих је ношено оружје висококвалитетне занатске израде, заденуто у преграде широког кожног појаса.

Ношње приморског јадранског подручја у односу на велику распрострањеност динарских ношњи заузимају знатно мањи простор. Уско приобално подручје Црногорског приморја и Бококоторског залива развијало се у медитеранским привредним и културним условима, одржавајући сталне везе с планинским залеђем. Стога се у ношњама, поред медитеранских трагова и примеса грађанске европске одеће, сусрећу и елементи динарских ношњи планинског залеђа.

За израду одеће коришћена су домаћа платна од лана, конопље и памука, као и вунене тканине попут сукна и раше. Осим домаћих материјала, употребљавале су се, нарочито за свечану одећу, и тканине фабричке израде, као што су чоха, велур, брокат, свила. Поред скупочених тканина, у време развијеног поморства, особито током 18. и 19. века, поморци су члановима својих породица доносили разне драгоцености и модне детаље - сунцобране, лепезе и др. Осим веза у боји и гајтанских нашивака, чести су били бели без и чипка суптилне израде. Златни и сребрни накит, производ чувених златарских радионица, употпуњавао је фину једноставност приморских ношњи, у чијем је визуелном изразу основних одевних предмета колорит био остварен у две-три основне боје, понекад и у вишебојној комбинацији.

У женској одећи карактеристична је горња хаљина у виду дугачке сукње, сложене у наборе, за коју је пришиван прслучић. Поједине варијанте разликовале су се у врсти и боји тканине, а аналогно томе и у називу. Преко кошуље са чипканим умцима и сукње - "сарже", "раше", "камижота", опасиван је вунени или свилени појас, а с предње стране додавана је прегача. Од горњих хаљетака ношени су прслуци и капутићи. Глава је повезивана марамом, а понегде се носила и плитка капа. И у мушкој одећи капа је плићег обода, од чохе је, споља пресвучена свилом. Остали делови ношње су кошуља с украсним умцима, широке набране гаће, појас, прслук "јечерма" и капут дугачких рукава. Значајан украс чине апликације гајтана, а око појаса кожни "ћемер" с преградама, у који су затицане по две кубуре или леденице, израђене у домаћим пушкарским радионицама. У приморским оазама динарског руха запажа се прилагођавање одевних одлика планинског залеђа питомини приморског поднебља.

Ношње централнобалканског подручја, осим у јужним и средишњим деловима Србије, с комуникацијским језгром Моравске долине, распростиру се и у косовско-метохијској области и у пределима Рашке. На овом широком простору смењују се низијски и брдовити предели, а ношње представљају спој земљорадничких и сточарских елемената, с очуваним траговима грчке, старобалканске византијске, српске средњовековне и турско-оријенталне одевне културе.

У мноштву варијаната основног одевног типа, с нарочитом разноврсношћу у женском оделу, код мушкараца су били карактеристични сукнени бели а затим и смеђи хаљеци. Специфичан украс биле су апликације од црног или од тамно-модрога вуненог гајтана. У женским ношњама, с бројним особинама издужене визуелне форме, запажа се изузетно богатство облика, тканина, веза, апликација разних украса, као и употреба црвене боје у комбинацији с другим бојама, као и златним и сребрним нитима, доприносила је великој живописности овог текстила. Основни део одеће била је кошуља, право кројена, с веома богатим везом на рукавима, грудима и уз доњу ивицу. Вез је рађен вуненим, памучним и срменим концем на кудељној, ланеној или памучној основи. Други карактеристичан део одеће била је вунена или памучна сукња отворена целом дужином, која се од једног до другог краја разликовала по дужини, украсу, колориту и називу. Елегантне косовске једнобојне "бојче" са суптилним везом, као и фина разнобојност "фута", "бокча" и "запрега" из других крајева, с пругастим и ситно геометријским шарама добијеним ткањем, веома су складно пристајале уз белину извезених дугачких платнених кошуља. И сви други делови, а нарочито "зубун" дугачак сукнени прслук с извезеним цветовима, по ликовној изражајности представљају изузетне домете народног рукотворења. Овим особинама треба додати и нарочиту опрему главе код жена, с додавањем уметака у косу и покривањем орнаментима и понеким кројним особинама, и у разноврсном накиту - наушницама, укошњацима, почелицама, нагрудњацима, прстењу, уочавају се одблесци српског средњовековног костима и накита.

Ношње панонског подручја распростиру се у централним деловима Србије, у Војводини, Барањи, Славонији и босанској Посавини, у чијој је популацији знатан удео српског становништва. У јужном граничном појасу ношње се прожимају са централнобалканским и динарским одевним садржајима, а у осталом оквиру изложене су средњоевропским утицајима и стиловима, посебно бароку, и од краја 19. века грађанској моди западног и средњоевропског појаса. Посебно су значајни старословенски елементи, који су се на југословенском простору најбоље овде очували.

На панонском, претежно низијском простору, са сложеним културним прожимањима, плодност тла, с обиљем житарица и других плодова, давала је економску сигурност становништву, што се одражавало на све области живота и што је у одевању допринело бујној разноврсности и разиграности облика, украса и боја. Богато набрана платнена одећа, која се носила лети и зими, делује лако и живо. Чести су вегетабилни мотиви, златовез, а боје су већином светле.

У женским ношњама заступљена је платнена дугачка набрана једноделна кошуља, на којој је украс изведен у ткању или везењем у једној или више боја. На сличан начин украшена је и дводелна кошуља, с тим што се доњи део носи у више слојева. Осим платнених, биле су уобичајене и вунене сукње, с крупним и ситним наборима. Преко платнене одеће опасивани су појас и прегача, а у неким крајевима ношене су две - предња и задња прегача. Осим обилне примене флоралних мотива, а у ткању и геометријских орнамената, специфична су била оглавља - пешкири с подлошком, мараме пресложене у капе, а код невеста и млађих жена цветне круне и златовезне капе. Мушку платнену одећу сачињавају "рубине" (кошуља и гаће) с панонским начином облачења (кошуља се, наиме, обавезно носила преко гаћа). Као и на женским кошуљама, украшавање је било изразито и на мушким. Међу разним биљним орнаментима, посебно се истицао, као симбол плодности, мотив житног класја изведен у златовезу.

Зими је женска и мушка платнена одећа допуњавана сукненим и крзненим хаљецима. На сукну беле, мрке и смеђе боје мотиви су обликовани пришивањем изрезаних комадића сукна и чохе у боји, а на кожним предметима - апликацијама коже на кожу. Нашивени украси у комбинацији с везом живих боја доприносили су веома живописном изгледу прслука, гуњева, кабаница и кожуха.

И поред свих разноврсности одевних садржаја у планинским, приморским, благо заталасаним и низијским природним срединама, са специфичним условима народног живота и културе, у целини посматрано, све те ношње одликују се јединством општег израза и изгледа. То јединство, засновано

на вековном народном искуству, традицији, потребама и умећу, исказује се у визуелној хармонији основних конструктивних елемената, који чине складну целину и условљавају распоред орнаменталних композиција. По ликовним својствима и несумњиво великим естетским вредностима, народне ношње у Срба из 19. и првих деценија 20. века досежу сами врх традиционалних уметничких остварења колективног народног духа, не само своје средине него и много шире.

Од краја 19. века, откада традиционалан начин одевања уступа место градском, европском оделу, народне ношње постале су културноисторијска баштињена вредност, с тим што су се у дневној употреби задржале само изузетно, у понеким затвореним срединама или у одређеним свечаним приликама.

Народно неимарство

Јасна Бјеладновић-Јергић

Народно градитељство у Срба, које се на релативно малом простору јавља у неколико кућа са својеврсним начином грађења, засновано је на вековном искуству. Спонтана смишљеност, креативна маштовитост и умеће самоуких народних градитеља резултирали су стаништима из ванредне прилагођености животу, раду и средини. То се испољавало не само у изгледу и просторној организацији сеоских стамбених кућа и пратећих објеката него готови код свих других спољних и унутрашњих функционалних и уметнички обликованих делова и детаља.

При грађењу станишта народни неимари су с невероватном способношћу процењивали климатске прилике и природу тла. Коришћењем грађевинског материјала који је средина пружала стварали су несвакидашње примере архитектонског идентитета одређених подручја. При томе су одређени значај имали привредне прилике, занимање и начин живота становника, као и струјања која су током историјских збивања наилазила из разних културних сфера.

Тако се, полазећи од југозапада и југа према северним крајевима, смењују појасеви разних облика и различито саграђених кућа традиционалног неимарског искуства и умећа, у подручју голог краса - какви су севернодалматински предели Книнске крајине, источне Херцеговине, део Црне Горе, као и само Црногорско приморје - куће су грађене од камена, често и с кровом од камених плоча. У планинском и шумовитом динарском подручју - од западног дела Српске крајине и Босне па преко источних падина Црне Горе и готово целом западном Србијом - простире се тип куће брвнаре, са зидовима образованим од брвна и високим кровом покривеним дашчаном "шиндром". Треће велико подручје које не обилује шумама - јужни, средишњи и источни делови Србије - усвојило је комбиновани систем грађења. Куће су с дрвеним костуром који се испуњава лакшим материјалом и блатом. То је кућа "бондручара", или, с обзиром на распрострањење у долини реке Мораве, "морска кућа". На северу, у Панонској равници - Војводина, Барања и део Славоније - где је земља најподеснија за обликовање, грађене су куће од набоја тј. набијањем земље, или од ћерпича, печене цигле. За све ове основне типове кућа, с битним разликама у спољном изгледу, за старије облике карактеристична су два простора - "кућа" с огњиштем и соба, испред којих може бити и трем. У окружењу сваког дома - окућници, с привредним и помоћним зградама, народни неимари испољавали су и свој смисао за организацију животног и привредног простора.

У свом развоју сви основни типови кућа достигли су сложеније просторне и визуелно богатије облике, уз извесне новине и у материјалу за градњу. У неимарској интервенцији код већине развијенијих облика кућа с окућницама и даље се уочавају спонтана креативност и самосвојност градитељског стварања, што није у потпуности био случај кад је реч о кућама од набоја. С наметнутим планским развојем куће војвођанских, подунавских и посавских предела, и поред

локалних самосвојности, умногоме су од краја 18. века па надаље попримале универзалнији изглед, карактеристичан за читаву Панонску равницу средњоевропског простора.

Међутим, и код основних типова кућа и код развијенијих облика, осим органске повезаности сваког објекта с природом, непогрешиво постављање међусобне сразмере појединих делова кућа, као и хармоничне повезаности спољњег изгледа куће и унутрашње опреме зграде, украшавањем куће и окућнице, декоративно и естетски уобличавале су се појединачне и скупне стамбене целине. Потреба да се кућа, у којој се одвијао читав друштвени, производни и обичајни животни циклус, допуни и улепша разним облицима и бојама огледала се у профилисаним конструктивним подупирачима, лепо обликованим димњацима, прозорима, вратницама. Тако се на панонској кући са светло обојеном фасадом нарочита пажња посвећивала изгледу кровног забата, често с мотивом сунца, а на брвнари - уграђивању лучно повијеног дебла изнад вратница. У сликовитом и карактеристичном изгледу моравске куће, која је привукла пажњу Корбизјеа на његову пропутовању кроз источну Србију (на путу за оријент 1911. године), доминирају светли сводови - лукови у простору трема који се складно сливају са зеленилом природног амбијента.

Народно градитељство, које је у разним природним срединама имало самосвојне изразе и на које су утицали историјски, привредни и културни чиниоци, своју вековну еволуцију окончало је пре неколико деценија. Његова архитектонска вредност несумњиво је велика и заједно с другим традиционалним творевинама представља културну баштину српског народа и подстицајну подлогу за европски културни простор. Јер, "традиција је стрела окренута у будућност", како је рекао велики визионар и пројектант архитектуре 20. века, чувени Корбизје, који је, путујући некадашњим просторима Византијског царства, желео да открије тајне његове прошлости, како би могао разумети Запад.

Књижевност 18. и 19. века

Јован Деретић

- Европеизација и рађање нове књижевности
- Патријархална и грађанска култура
- Романтизам и процват лирике
- Реализам: Доба приповетке

Између старе и нове књижевности

После Велике сеобе 1690. тежиште читавог књижевног и културног живота српског народа помера се с југа на север, из турских области на подручја под Хабсбуршком монархијом. Готово све што је српска књижевност дала у наредних сто и више година створено је у тој новој средини у историјским приликама битно различитим и од оних разних и од оних у којима су у то време живели други делови српског народа.

Књижевни рад у почетку наставио се на старим основама. Поетика је традиционална, византијско-црквенословенска, али са значајним иновацијама. Код неких писаца осећа се утицај руско-украјинског барока, а у књижевни језик, више него раније, продире жив, народни говор. Ново књижевно столеће отвара несумњиви српски деспот Ђорђе Бранковић (1645-1711) опсежном *Славеносербском хроником*, писаном тешко приступачним језиком али врло значајно по утицају на развој наше историографије и политичке мисли у 18. в. У монашкој литератури, која и даље преовлађује, издвајају се дела на народном језику у која спада путопис у Свету земљу Јеротеја Рачанина из 1721, као и многобројне беседе Гаврила Стефановића Венцловића (друга половина 17. в.

- око 1747), који је писао упоредо и стари, српскословенским, и народним језиком. Он је врстан зналац српског језика, истински језички стваралац, мајстор беседничког стила.

Српска књижевност ипак није кренула путевима икоје је отворио Венцловић. Неприпремљени за живот у новој средини, без школа и учитеља, без књига и штампарија, Срби се окрећу "једноверној" Русији иштући од ње помоћ. Прве регуларне школе оснивају руски учитељи, у њима се учи из руских књига на рускословенском, који постаје језик литургије и читаве културе. Преко Руса долазе и друге новине: доминација стиха уместо дотадашње реторске прозе (основни стих је тзв. пољски тринаестерац), барокни орнаментализам, драма. Схоластичка гимназија у Сремским Карловцима (1733-1739), чији су оснивачи ученици Кијевске духовне академије, била је прво жариште нове, барокне књижевне културе. Из те конститутивне фазе новог стила, осим пригодних, религиозних и родољубивих песама, имамо и два опсежнија дела у стиху: барокну драму *Траедокомедија* (изведена 1734) Емануела Козачинског и зборник грбова и хералдичких песама *Стематографија* (1741) Христифора Жефаровића. У оба дела визија српске историје доводи се у склад са сувременим националним тежњама и потребама.

На тим темељима у наредним деценијама израстају два свестрана ствараоца, Јован Рајић (1726-1801) и Захарије Орфелин (1726-1785), први теолог, историчар и песник, други даровити сликар, научник и песник. Међу Рајићевим делима издваја се монументална *Историја разних словенских народова, наипаче Болгар, Хорватов и Сербов* (И-ИВ, 1794/5), синтеза читаве наше дотадашње историографске литературе, прожета родољубивим осећањима и просветитељским идејама, значајна и као ризница књижевних мотива из националне прошлости. Орфелин се више руководио сувременим потребама народа. Он је покренуо први часопис на словенском југу ("Славеносербски магазин", 1768), писао школске уџбенике, радове из економије, физике, дао велику монографију руског цара Петра И. Међу песмама најзначајнија му је "Плач Србији" (1761), национална јеремијада, слободоумна и критична, написана у две језичке верзије, српској и црквенословенској. Као и Рајић, Орфелин је пошао од руских барокних модела 17. в., да би се касније приближио идеалима руског и западног просветитељства.

Европеизација и рађање нове књижевности

Почетком 80-тих година 18. в., у доба цара реформатора Јосифа ИИ, српска књижевност улази у период корених преображаја. Иницијатор промена био је просветитељ и рационалиста Доситеј Обрадовић (1739-1811). Рођен у данашњем румунском Банату, он је свој духовни развој почео двоструким бекством, са заната у манастир а потом из манастира у свет, да би највећи део живота провео на путу. У првом периоду свог живота Доситеј као одбегли монах путује највећма по земљама православног југоистока, упознајући тако све народне и све културне језике тог простора. Пре одласка на Запад он се развио у књижевника и хуманисту источноевропског типа с доминантним грчким утицајем (а не руским као код других тадашњих наших писаца), што је дошло до израза у неколико његових раних, за живота необјављених дела (*Ижица, Венац од алфавита, Христопитија* и др.). У другом периоду живота (од одласка у Беч 1771) Доситеј се сасвим окреће Западу: упознаје земље средње Европе, слуша предавања на универзитетима у Немачкој, борави у Паризу и Лондону, брзо и лако савлађује оба класична и све главне европске језике и преводи с њих. За то време он се из основа изменио: одбацио је мантију и ставио перику, од одбеглог монаха постао је слободни мислилац, Европејац, философ у духу 18. в., први модерни српски писац. Доситејево дело има двоструку основу: његово лично искуство, познавање народа, путничке доживљаје и додире с другим народима, с једне, те његову огромну лектуру на класичним и модерним језицима, с друге стране. Као писац захтевао је напуштање конфесионалних претпоставки раније културе, прихватање западне просвећености и стварање књижевности на народном језику према античким и модерним европским узорима. Тај програм сажето је формулисао у просветитељском манифесту *Писмо Харалампију* а широко га је образложио полазећи од властитих доживљаја у свом главном делу, аутобиографији

Живот и прикљученија (И, 1783, ИИ, 1788). Остала дела настала су претежно слободном адаптацијом страних текстова (*Совјети здравог разума*, *Басне*, *Собраније* и др.). Она су жанровски хетерогена, у њима има анегдота, басана (омиљена Доситејева форма), приповедака, понекад стихова, у једном случају чак и драма (Лесинг), затим моралних есеја, философских трактата и др. У најбољим налазимо исто што и у аутобиографији: живо осећање за народне потребе, дидактику, хумор, живописне ликове, поетске описе природе. Најзначајнији српски писац 18. в., један од водећих просветитеља средње и југоисточне Европе, превођен још за живота на румунски, Доситеј је зачетник нове српске књижевности, с огромним утицајем како на наредне генерације писаца тако и на њене даље токове, све до данас.

У последњим деценијама 18. и првим деценијама 19. в. ударени су темељи нове српске културе и књижевности: основане су школе, покренути први листови, створено је позориште, написани су компендијуми из основних научних дисциплина, уведени нови књижевни жанрови (роман, драма, есеј, разни песнички облици). Од њих је највећи утицај имао роман с Милованом Видаковићем (1780-1841), као главним представником, који је својим моралним и сентименталним повестима и својим "слатким стилем" постао омиљен код широке читалачке публике. Слична оријентација обележава и дело Јоакима Вујића (1772-1847), "оца српског театра". Он је стварао позоришне аматерске дружине и за њихове потребе "посрбљавао" драме немачких писаца (Коцебу и др.). Док је проза тежила патетичној и лирској осећајности, у поезији је преовладао идеал учености, и то оне врхунске, чији су узор у класичној култури. Из те оријентације поникао је први српски песнички стил, класицизам. Његов утемељивач Лукијан Мушички (1777-1837), архимандрит манастира Шишатовца, потом епископ, у својим песмама дидактичне и родољубиве инспирације неговао је класичне песничке форме, а за њим је пошло неколико генерација песника.

Патријархална и грађанска култура

У првој половини 19. в. проширује се културно подручје. После два ослободилачка устанка (1804, 1815) у књижевност улази Србија, потом Црна Гора, делимично слободна још од краја 17. в., и други крајеви јужно од Саве и Дунава. С њима долазе до изражаја сасвим нове појаве: народна, патријархална култура, колективно стваралаштво, усмена поезија. Оне продиру у сферу писане речи и почињу разарати традиционалне и успостављати нове вредности. Књижевност улази у период дуготрајних, беспопштених борби, из којих ће изићи преображена.

Носилац тог великог покрета из народа био је Вук Стефановић Карацић (1787-1864), реформатор књижевног језика, кодификатор усмене књижевности, историчар, етнолог. Рођен у селу Тршићу код Лознице у породици која се у првој половини 18. в. доселила из Старе Херцеговине, Вук је у детињству и младости стекао изванредно познавање језика, поезије и обичаја простог народа. Када се, после слома Првог српског устанка (1804), чији је учесник био у 26. години живота, нашао у Бечу, он није, по властитом признању, ни помишљао на књижевни позив. Сусрет са словеначким славистом Јернејем Копитаром био је пресудан за Вуково опредељење. Пошто је од Копитара стекао основна филолошка знања и упутства за рад, дао се на посао и у току педесетогодишње неуморне активности обавио послове за читаву академију наука. Као познавалац народне културе, Вук је једно од првих имена у европској фолклористици свог доба. Његова класична збирка народних умотворина (*Српске народне пјесме И-ИВ*, *Српске народне приповијетке*, *Српске народне пословице*), настала избором из огромне грађе коју је сакупио сам и уз помоћ многобројних сарадника, имала је широк европски одјек. Српске народне песме преводиле се на многе језике, о њима пишу најистакнутији писци, међу осталима и Гете, њих опонашају на разним језицима. У филологији, где је његов рад највећи, обавио је четири темељна посла: написао прву граматику, први речник (*Српски рјечник*, 1818), реформом традиционалне ћирилице створио модерну српску азбуку засновану на фонолошком принципу, створио модерни српски књижевни језик на темељу народних говора. У критикама тадашњег књижевног језика и у полемикама с многим противницима дао је прве огледе наше

филолошке и књижевне критике, као што је у текстовима о народним умотворинама дао основе за теорију и историју усмене књижевности. Своју реформу крунисао је изванредним преводом *Новог завјета* (1847), којем ће касније његов млађи сарадник Ђура Даничић, (1825-1882) придружити превод *Старог завјета*. Упоредо с језиком и народним умотворинама Вук се бавио и другим областима народног живота. Утоку целе своје књижевне каријере он је прикупљао грађу с намером а опише "обичаје, сујеверје, митологију и домаћи живот српског народа". Део те грађе унео је у *Српски рјечник*, који је због тога прерастао првобитну намену и постао енциклопедија народног живота, и у друге своје радове, док је синтетичко дело *Живот и обичаји народа српског* остало незавршено. Као историчар описао је све важније догађаје и личности Првог и Другог српског устанка, објавио на немачком књигу о Црној Гори, сарађивао с немачким историчарем Леополдом Ранкеом у раду на делу Дие сербисцхе Револютион, преко ког се европска јавност упознала са српском историјом. Вук је изванредан прозни писац, "творац чисте српске прозе и стила". То је приметно у свим његовим радовима: у жестоким, темпераментним полемикама о језичким питањима, у описима народног живота у *Српском рјечнику*, у стилизацији народних приповедака, у преводу *Новог завјета* (српска Библија, у Вукову и Даничићеву преводу, најлепши је споменик српскога на народној основи изграђеног књижевног језика). Али најбоље освједочење Вуковог списатељског дара налазимо у његовим историјским списима. Као приповедач Вук се надовезује на уметност усмене речи. Његов стил супротан је духу тадашње наше сентиментално-дидактичке прозе, у њему нема ничег сувишног ни китњастог, нема примеса патетике и сентименталности. Вук о свему приповеда мирним, епски незаинтересованим стилем, настојећи стално да одржи став објективног хроничара, чији је главни циљ да истинито сведочи. А у страви, он је много више од тога: сликар друштвених нарави, врстан карактеролог, историјски мислилац.

Из истих извора потекли су и *Мемоари* Вуковог савременика Проте Матеје Ненадовића (1777-1854), устаничког војводе и првог дипломате нове Србије. Вук прича као непристрасни сведок а Прота као ангажовани учесник устаничке епопеје. Он пише стилем надахнутог усменог приповедача, код кога има једноставности и наивности али, исто тако, тешке животне збиље, историје, размишљања, хумора. То је најлепша књига успомена која је икад написана на српском.

Из устанка је изишао и Сима Милутиновић Сарајлија (1791-1847) један од водећих песника тог доба. У животу немиран дух, луталица, сваштар, радознао али неистрајан, он је оставио иза себе обимно и разноврсно дело: велики епски спев о Првом српском устанку *Србијанка*, три драмска дела, од којих је најзначајнија *Трагедија војвода Карађорђа*, лирске песме, космичке спевове, збирку народних песама, историјске радове и др. По вредности неуједначен и тешко читљив због замршеног језика пуног неологизма, тумач епске традиције и устаничке хероике, песник романтичарског темперамента али са снажним примесима класицизма, он је оставио снажан утисак на савременике и утицао на многе писце. Највише му дугује највећи српски песник П. П. Његош.

Главно поприште културног живота остало је и даље на северу, у данашњој Војводини и у српским насеобинама у Мађарској и Румунији. Главни књижевни центар налазио се у Пешти, у којој је основао прво научно друштво Матица српска, покренут часопис "Српски летопис" (1825), који под именом "Летопис Матице српске" (од 1873) излази и данас. Та високо развијена грађанска средина била је одбојна према иновацијама с југа. Док је народне песме родољубиво пригрлила, Вуков народни језик чинио се већини примитиван и недовољан за највише културне потребе. Око основних питања језика и књижевности између писаца из те средине и Вука Карацића водио се у току неколико деценија прави књижевни рат. Литература се везивала за традицију 18. в., за Доситеја, Видаковића, Мушицког. Доситеј је деловао као учитељ разума, "српски Сократ", Европејац. Видаковић је у роману произвео више безначајних епигона. Мушицки је створио прву песничку школу, школу "објективне лирике" или "мирног чувства", како ће је касније назвати романтичари. Преко Мушицког она се везивала за Хорација и античку поезију али је била отворена и према савременијим песничким токовима, према Ј. В. Гетеу и Ф. Шилеру, према немачком и европском класицизму и предромантизму, према нашој народној поезији. Из те школе потекао је и један песник

трајне вредности, Јован Стерија Поповић (1806-1856). Он се одликовао и у другим жанровима, а посебно у драми.

Драма, уз поезију, филозофију и историју, највише обележава књижевност тог доба. Оригинална драма настаје у трећој деценији 19. в., а међу њеним творцима најзначајнији је Стерија. Он је упоредо писао историјске трагедије или "жалосна позорја" и комедије из сувременог живота или "весела позорја", од којих друге имају трајну вредност. Стерија је моралиста, друштвени критичар и сатиричар. Његова комедија је непосредно ангажована у друштвеним и културним збивањима свог доба. Она изобличава погрешно васпитање, помодарство, снобизам, исмева надриученост наших писаца и њихов "накарадни", "славјански" језик. Чак и мане универзалног карактера, као што је шкртост, осветљавају се из локалне перспективе (*Тврдица*). Врхунац ангажованости постигао је у комедији политичког понашања грађана, које се креће између високопарних патриотских фраза и трговине националним интересима (*Родољупци*). Близак комедији је и његов *Роман без романа*, нека врста српског *Дон Кихота*, у којем је пародирао Видаковића и старији роман уопште. Као песник, Стерија се остварио у последњим годинама живота, када је објавио књигу *Даворје* (1854). Његова поезија - рефлексивна, песимистичка, интелектуална - садржи размишљања разочараног и болесног човека, који је повукао из јавног живота. Произишла из традиције класицизма, она је супротна духу романтичарске поезије, која је у то време сасвим превладавала.

Као готово све литературе средње и источне Европе, и српска књижевност у првој половини 19. века добија свог највећег песника. Петар Петровић Његош (1813-1851), владика и владар Црне Горе, у свом песничком развоју обухватио је читаву ту епоху, од народне поезије преко класицистичких стремљења до романтике. Почео је као народни певач песмама о црногорским борбама с Турцима, затим се приклонио класицистичком маниру, где су му учитељи били више руски него српски класицисти. Његови антички узорци нису били римски, него хеленски, а пре свега Хомер, Пиндар, трагичари. У последњој фази приближио се сувременом романтизму (Пушкин, Иго, Ламартин). Његош није тематски разноврстан, он је у бити битематски песник. Његове су основне теме космичка судбина човек и историја судбина Црне Горе и Српства. У основи његове космичке поезије налази се мисао о јединству човека и Бога, о човековој небеској преегзистенцији, о његовој моралној кривици, паду и поновном уздицању. Она говори о човековом духовном повратку на почетке свог бића, на изворе свог постојања. Ту тему он је развио у низу песама (међу њима је најбоља Мисао, да би јој дао завршни облик у космогонијском спеву *Луча микрокозма* (1845) у којем је мотив библијског пада човекова померен са земље на небо и интерпретиран, с једне стране, у духу неоплатонистичке традиције, а с друге, помоћу модерних природнонаучних схватања. Међу песмама најбоља му је *Ноћ скупља вијека*, љубавна фантазмагорија, необичан спој еротике и спиритуалности. Из црногорске историје настали су Његошеви драмски спевови *Горски вијенац* (1847) и *Лажни цар Шћепан Мали* (1851), од којих је први његово најбоље дело.

У *Горском вијенцу* огледа се цео пређени пут и читава епоха у којој је настао. На темељу народне песме Његош је створио нову песничку форму, ослањајући се при томе на традиције европске поезије од Хомера до романтизма, као и на песничка искуства савремених српских песника, а пре свега на свог учитеља Милутиновића. Синтетичан по својим захватима у традицију, *Горски вијенац* је такав и по својим уметничким особинама. Око једног догађаја невеликих размера Његош је приказао читаву црногорску историју, опевао славне догађаје из прошлости, насликао свакодневни домаћи живот, приказао суседне народе Турке и Млечане, тако да у њему имамо три света, три цивилизације, европски запад, исламски исток и између њих уклештен, наш свет. Спев је исто тако отворен према природи и космосу. А та отвореност добија разне облике, од фолклорних посматрања небеских прилика преко макрокосмичких визија владике Данила до философских медитација игумана Стефана, у којима се хришћанска традиција додирује с модерном науком. Структура спева, несагласна с правилима драмске форме, има дубљу заснованост. *Горски вијенац* почиње као песничка визија, наставља се као политичко-историјска драма, прелази даље у венац епских слика из народног живота, а завршава се призорима заснованим на паралелизму историјских збивања и философске

рефлексије. То је својеврсна песничка енциклопедија у којој су обухваћене све песничке форме и сви видови црногорске стварности и историје, једна од оних изузетних песничких творевина у које као да се слегло свеукупно искуство појединих народа. Спев је преведен на главне европске језике, на неке и више пута.

Романтизам и процват лирике

Средином 40-их година Вукова борба за књижевност на народном језику улази у завршну фазу. У том погледу прекретничку улогу имале су књиге изашле 1847, Вуков превод *Новог завјета*, Његошев *Горски вијенац* и дела два млада сасвим нова писца, *Песме* Бранка Радичевића и филолошка расправа *Рат за српски језик и правопис* Ђуре Даничића. Раздобље започето тим делима доноси пуну победу романтизма као стилског правца. Док је претходно био само једна од књижевних струја с доста примеса класицизма, почевши од Б. Радичевића романтизам се јавља као супротност класицизму а после његове смрти постаје стилска доминанта епохе. Претпоставке нашег романтизма јесу: Вукова језичка реформа, народна поезија и европски утицаји, а ти утицаји били су различити: немачка поезија, посебно Хајне, Бајрон и бајронизам, Петефи, у драми Шекспир, и др. И наша романтика, као и другде у Европи, била је превасходно лирска. Кратка лирска песма, по садржини исповедна, родољубива или медитативна, била је главна врста романтичарске поезије. Лирском на челу подређена су и друга два песничка жанра романтизма, бајроновска поема и историјска драма. Лиризам обележава и романтичарску прозу, чија су достигнућа иначе мање значајна.

Родоначелник српске лирске романтике Бранко Радичевић (1824-1853), раскрстивши подједнако са застарелим класицизмом и нестваралачким опонашањем народне поезије, увео је наше песништво у просторе европског романтизма. Он је песник елементарних осећања, близак анимистичком и пантеистичком поимању света. Његове најједноставније песме садрже обично мале лирске приче, призоре с момцима и девојкама у слободној природи. Оне су радосне, ведре, умиљате, али истовремено распусне и чулне. У другима се јављају сетни тонови и суморна, елегична расположења; међу овима је и најпознатија његова песма *Кад млидијих умрети*. Премда превасходно лирски таленат, Бранко је ипак тежио да створи веће песничке композиције и сањао о томе да напише велики еп. Највећи дomet дао је у два лирска спева, *Ђачки растанак* и *Туга* и опомене, те у сатиричном спеву *Пут* у којем слави Вука Карацића и исмева његове противнике. Прва два дела припадају супротним стилским тенденцијама. *Ђачки растанак* уводи нас у најужи завичајни круг песников, у озарени карловачки, фрушкогорски предео, у дане веселог ђаковања с разиграним колима и ведрим попевкама у којима се осећа ритам сремске поскочице и радосно струјање народног живота. *Туга* и опомена открива друкчији свет и на други начин. То је већа лирска композиција написана у октавама и највећим делом у јампским једанаестерцима према узорима из позне немачке романтике. Банална љубавна фабула о двоје младих које раздваја најпре младићев пут у други крај а потом смрт драге лирски је вишеструко надограђена визуелним и аудитивним сликама природе. Сложене структуре, раскошне имагинације и затамњеног смисла, та поема открива друкчијег Бранка од оног какав је у већини других песама, што се говори о разноврсним могућностима овог песника који је своју судбину сам најбоље описао у стиховима: "Много хтео, много започео, / час умрли њега је омео."

Бранковом књижевном поколењу припадају филолог Ђура Даничић, романтичарски приповедач Богобој Атанацковић, песник Јован Илић и, као најзначајнији, путописац Љубомир Ненадовић (1826-1895), син Проте Матеје. Међу његовим путописима по својим уметничким квалитетима издваја се *Писма из Италије* и *Писма из Немачке*. Прва су значајна и као књига о Његошу, с којим је Ненадовић путовао по Италији.

Бранко је остао усамљена појава у свом времену. Он је умро исувише рано да би дочекао победу свог правца. Али 50-их година јавља се нов нараштај песника, који доводи до краја његову песничку основу и с којима се романтизам утврђује као водећи правац.

Први међу њима, Јован Јовановић Змај (1833-1904) оставио је огромно, тематски и жанровски разноврсно дело. Његову основу чини интимна лирика, љубавне и породичне песме, сабрана највећим делом у две тематски повезане песничке књиге, *Ђулићи* и *Ђулићи увеоци* (од турцизма ђул-ружа). Змајева лирика изражава осећање дубоке везе, јединства, са својима, са женом, децом, породицом и, у продужетку, с целим српским народом и човечанством. *Ђулићи* имају обележја лирског дневника или поетског романа о љубави и срећном породичном животу. *Ђулићи увеоци* су, насупрот томе, књига бола и туге, инспирисана смрћу најближих. Осећања се преплићу и спајају с природом, тако да у првој књизи имамо озарене, идиличне пејзаже, а у другој суморне јесење слике, визије ништавила, непостојања, мртвила. Лирика чини сразмерно мањи део Змајева песничког опуса. Његова продукција у области ангажоване поезије била је огромна. Као родољубиви песник Змај не достиже друге велике романтичаре, али је у области политичке и сатиричне поезије остао недостижан како необичном плодношћу тако и оствареним квалитетима, значајним нарочито у многим сатиричним песмама. Змај је такође велики дечји песник, који је у мноштву песма дао незаборавне призоре и ликове из света детета, створивши прави епос детињства. Треба указати и на друге видове његове многоструке делатности: на преводе и адаптације поезије разних народа Запада и Истока, где се посебним квалитетом издвајају прилози из удаљене, источњачке, и блиске, мађарске поезије, затим на многе листове и часописе које је издавао и уређивао, на учешће у културном и јавном животу. Писао је лако и брзо и никада се није посебно трудио око форме и израза. Отуда код њега има доста алкавости и немара, али нема монотоније. Тежња к разноликости осећа се на свим плановима, у темама, емоцијама, стиху и строфици, у композицији песме. Најближа народној метрици и говорном језику Змајева поезија стекла је огромну популарност код читалаца. Али истовремено она је дала велики допринос развоју српског песничког израза и стиха и вршила сталан утицај на поезију свог времена.

Најизразитији романтик међу српским уметницима јесте Ђура Јакшић (1832-1878), стваралац многостран по својој обдарености, сликар, песник, приповедач, драмски писац. У поезији је ишао властитим путем. Он је најсубјективнији међу сувременим песницима. Дубоко лично незадовољство приликама у којима је живео прераста у типично романтичарски сукоб изузетне, несрећне личности са светом око себе. Песниково ја у стању је сталне зараћености са светом, између њега и других нема правог људског додира, нема дијалога. Тај став изражава се у разним видовима, у гордом одбацивању света, прометејском пркосу, презирању свега приземног, у бацању песничке анатеме на свет, али има и доста песама у којима су изражена блажа осећања: туга, потреба за људском топлином, љубављу и лепотом, чежња за миром и спокојством у крилу природе. Песник ноћи, потмулих тишина, стрепњи пред непознатим, Јакшић је у својим родољубивим песмама грмео гневом против туђинских освајача и домаћих тирана и стекао глас српског Тиртеја. Писао је такође историјске трагедије херојске инспирације с монументалним или једнодимензионалним ликовима, обележене снажним лиризмом (*Јелисавета* и др.). Он је и прозни писац, најзначајнији приповедач епохе романтизма.

Последњи велики песник међу романтичарима Лаза Костић (1841-1910) био је контроверзна личност, писац од кога је критика створила случај. У младости више слављен него схваћен, он је у старости доживео свеопште оспоравање, а права слава долазила је тек после смрти, и то врло споро. Данас је општеприхваћено да је он зачетник модерне српске поезије, претеча авангардизма и стваралачких експеримената какви су завладали у нашем песништву много, много касније. И у животу и у поезији он је стално одступао од свакодневног и уобичајеног. Важио је као пример бизарног, ексцентричног романтичара којег мало ко узима озбиљно. Али тај песнички фантаста био је наш најобразованији писац тог доба, зналац класичних и модерних језика, преводилац Шекспира, писац естетичких и философских расправа, најзначајнији мислилац српског романтизма. Костић је песник духовне, философске инспирације. Његова поезија није поезија срца и осећања него поезија духа и маште, сасвим различита од непосредне лирике какву су писали Бранко и Змај, песници против чијег се култа борио. Он је новатор и експериментатор. Унутрашњу форму његових песама одликује сложена сликовитост, склоност ка алегоризацији, фантастика, хумор, игре речима, кованице, маниризам. Уметнички неуједначен, Костић је написао изванредан број песама изузетне вредности, међу којима

можемо издвојити три велике: Спомен на Руварца, Јадрански Прометеј и Санта Марија делла Салуте, од којих је прва космичко-философска, друга родољубиво-философска а трећа еротско-философска и, уједно, његова последња и најславнија песма. Уз Јакшића, Костић је главни драмски писац романтизма (*Максим Црнојевић, Пера Сегединац*).

Од осталих писаца треба споменути нежног лиричара Јована Грчића Миленка, виртуозног комедиографа Косту Трифковића и црногорског краља Николу Петровића Његоша, песника јунака.

Реализам: Доба приповетке

Реализам је открио малог човека и његов свет. Књижевност је захватила матицу народа. Сву своју пажњу писци поклањају разноликим видовима народног живота - од оних прастарих, фолклорних, до оних које је доносило ново доба. Они теже да што верније пренесу начин живљења, обичаје, нарави, начин говора у појединим крајевима. У књижевност улази регионална тематика, а у њен језик продиру дијалекатска обележја. Заљубљени у старе патријархалне односе што су нестајали, реалисти су с познавањем и разумевањем приказали породичне и друштвене прилике на селу и у малом граду, док су од модерног града и од европског начина живота зазирали.

Српски реализам обухвата широку и разноврсну панораму књижевних појава у великом временском распону. Најранији писци те оријентације појавили су се још 60-их година, у јеку романтизма. То су Јаков Игњатовић (1822-1889) и Стефан Митров Љубиша (1824-1878), оба из генерације Бранка Радичевића. Игњатовић потиче из српске дијаспоре (рођен је у Сентандреји, у срцу данашње Мађарске). Пошто се окушао у разним књижевним жанровима и у политици, он се као четрдесетогодишњак прихватио рада на роману и приповеци из сувременог живота и у тој области стекао глас српског Балзака (*Милан Наранџић, Васа Решеќт, Вечити младозења* и др.). Од свих наших реалиста он је дао најширу социјалну панораму и најбогатију галерију ликова. Упркос слабостима и уметничкој обради, у језику и стилу, то је снажан писац, проницљив посматрач живота, врстан познавалац људи. Он је једини истински романиста међу српским реалистима, оријентисаним претежно према приповеци. Љубиша потиче с крајњег југа, из патријархалне приморске општине Паштровићи код Будве. Назван је "Његошем у прози" зато што је слично великом песнику приказивао народну историју и "начин живљења, мишљења, разговора" људи свог краја, користећи форме усменог приповедања и стил "пучког краснорјечја". Међу његовим приповеткама има и ремек-дела (*Кањош Мацедоновић*).

Од 70-их година реализам постаје водећи правац. У то време средиште културног и књижевног живота помера се из Војводине у Србију, из Новог Сада у Београд. Програмске основе реализма формулисао је социјалиста Светозар Марковић (1846-1875) у чланцима Певање и мишљење и Реалност у поезији. Најпотпунији израз нови правац добија у приповеци из народног живота ("сеоска приповетка"), чији су творци Милован Глишић (1847-1908), Лаза Лазаревић (1851-1891) и Јанко Веселиновић (1862-1905). Глишић и Веселиновић остали су у поетичким оквирима покрета, изразивши његове супротне стилске могућности. Глишић у хумористичко-сатиричној приповеци, а Веселиновић у идиличним причама и у романима из народног живота и историје, док је Лазаревић као уметник те оквире вишеструко надмашио. Један од најобразованијих и најкултивисанијих духова свог доба, истакнути лекар који је оставио значајне радове из медицине, он је слично осталим био поклоник патријархалног света и његових вредности и у неколико приповедака дао је породичне драме, у којима међусобна љубав и солидарност надвлађавају деловање деструктивних сила. Али он је дубље од осталих осетио потресе које је доносило ново доба, открио индивидуалне и моралне аспекте кризе старих односа, први приказао судбину интелектуалца у нашем друштву. Изнад осталих писаца уздигао се највише смислом за психологију личности, поетском снагом у дочаравању амбијента и атмосфере те великом брижљивошћу у изграђивању композиције и стила својих приповедака. Он је творац српске психолошке прозе и, с девет приповедака, колико оје успео да

заврши, које су скоро све ремек-дела ("Први пут с оцем на јутрење", "Ветар", "Све ће то народ позлатити" и др.), сврстао се међу националне класике.

У последњим деценијама прошлог и у првој деценији овог века Србија је била земља приповедача. Они су долазили из разних крајева носећи са собом своја регионална обележја. Глишић, Лазаревић и Веселиновић били су из западне Србије. Из средишње области, Шумадије, потекли су Светолик Ранковић (1863-1899) и Радоје Домановић (1873-1908), који су српску прозу обогатили новим квалитетима, први у домену психолошке приповетке и романа, други у сатири. Окренути више садашњости него недавној прошлости, они су пружили мрачну, песимистичку слику живота, супротну ведрини и оптимизму првих реалиста. Ранковић је дао личности у развоју, њихове сударе са светом у којима се руше њихови идеали, мењају њихови карактери, те се човеку све догађа супротно оном што је хтео. Домановић је писао хумористичко-сатиричне приповетке, затим и алегорично-сатиричне приче, у којима је највише постигао ("Страдија", "Данга", "Вођа", "Мртво море" и др.). У њима је поступком довођења до апсурда приказао негативне стране новог друштва, бирократски формализам, отуђеност од аутентичних вредности, ропски менталитет, поданичко васпитање. У најбољој сатири ("Вођа") испричао је причу о колективној опсесији вођом. Поникао из традиције 19. века, он је по својим сатиричним визијама уистину писац 20. столећа.

Највише разноликости у темама, поступцима и стилу показали су Симо Матавуљ (1852-1908) и Стеван Сремац (1855-1906), јер су и један и други боље од већине осталих превладали завичајни регионализам. Матавуљ је живео по разним крајевима, у родној Далмацији, Црној Гори, Србији, а путовао је доста и по страним земљама, што је све нашло места у његовим делима, међу којима се издваја хумористички роман *Баконџа фра-Брне*, о животном путу једног католичког свештеника, као и више приповедака из далматинског и београдског живота. Он је реалиста западног типа који се развијао под утицајем италијанских и француских прозаиста, а најближи је Мопасану. Његов уметнички завој ишао је од спонтаног, фолклорно обојеног и уметнички недовољно организованог приповедања к модерној артистичкој прози у којој ништа није остављено случају и импровизацији. Врхунац је достигао у кратким причама из последње деценије живота, од којих су неке ремек-дела (Поварета, Пилипенда, Нашљедство, Ошкопац и Била и др.). Сремац је родом из Војводине, али је највећи део живота провео у Србији, у Београду, и једно време у Нишу, тек ослобођеном од турске власти. Та три амбијента нашла су места у његовим приповеткама и романима. Сремац је најпопуларнији српски приповедач. Читаоце је привукла носталгична поезија старовременог живота полуоријенталног Ниша (*Ивкова слава*, *Зона Замфирова*) као и раскошан хумор и слике равничарског амбијента у његовом главном делу - хумористичком роману *Поп Ђура и поп Спира*. Али он је давао и друге аспекте живота, мање егзотичне и поетичне, слике у којима преовлађују сатирични тонови (*Букадин*) или озбиљне анализе сувремених појава у српском друштву.

Реалистички програм имао је много мање одјека у поезији него у прози. Једини истакнути песник тог раздобља, Војислав Илић (1862 - 1894), син Јована Илића, иако има доста заједничког са сувременим приповедачима (објективни карактер његове поезије, њена дескриптивност и наративност), не може се назвати реалистом у поезији. Он је дао песме сеоских пејзажа, у којима преовлађују тамни, сутонски, познојесенски и зимски тонови. Имао је осећања за чари далеког и туђег, привлачиле су га развалине које говоре о давним временима, обрађивао је древне легенде с разних меридијана евроазијског копна, од Индије до Португалије. Највећу пажњу поклањао је ипак темама из грчке и римске антике, с којима у нашу поезију улазе класичне форме и симболи. Он је артист у поезији, "уметник-песник", реформатор српског стиха (најособенији му је стих шеснаестерац), брижљив стилиста, мајстор форме.

Иако није био нарочито образован песник нити добро упућен у сувремене песничке токове у Европи, он је дао поезију блиску западним постромантичарским правцима, посебно парнасу и симболизму, извршивши велики утицај на скоро све наше песнике с краја прошлог и почетка овог века.

Драма овог раздобља дала је једног од класика српског театра, Бранислава Нушића (1862-1938). Био је полихистор и огледао се у разним врстама, у комедији, историјској и грађанској драми, у приповеци и роману, у фељтону, путопису итд. Највеће домете остварио је у комедији, затим у хумористичкој прози. У својим великим комедијама (*Народни посланик*, *Сумњиво лице*, *Госпођа министарка*, *Покојник* и др.) сјединио је главне врлине својих претходника у тој врсти, значајност Стеријине тематике и виртуозност Трифковићеве сценске технике. У њима је у мноштву призора дао друштвену комедију Србије свог доба, паланачке трговце, среске капетане, полицијске писаре, добре домаћице, мале и велике хуље, које с највећом отвореношћу говоре о својим неваљалствима, њихову комичну узвитланост кад пођу под удар двеју опсесивних сила сувременог друштва, власти и новца. Нушић је мађионичар смеха, најпопуларнији наш позоришни писац, који је продро и на стране сцене и у многим земљама стекао захвалну публику.

Ликовна уметност 18. и 19. века

Дејан Медаковић

Уметност у 19. веку

Велика сеоба Срба од 1690. године под патријархом Арсенијем ИИИ Чарнојевићем из српских предела ондашње Турске на ондашњу аустријску територију у Подунављу представља значајну, судбоносну прекретницу у духовном и политичком животу српског народа. Од тих времена почиње и нагло укључивање Срба у западноевропску културу, а многобројни и сложени друштвени процеси измениће коренито целокупан склоп нашег друштва, у чијем крилу јача грађанска класа. Сасвим разумљиво, те бројне промене нису мимоишле ни српску уметност. Убрзо после Велике сеобе, уметничко стварање код Срба биће обележено и постепеним гашењем традиционалних облика заснованих на дуготрајном византијском ликовном искуству, упркос деловању бројних зографа, који упорно, све до средине 18. века, одолевају новинама.

Међутим, главни токови српске уметности у 18. веку биће надмоћно усмерени и на подручје Подунавља, где се, у Сремским Карловцима, коначно усталио и српски духовни и политички центар, чији се утицај раширио на читавом подручју Карловачке митрополије. Управо у Сремским Карловцима, тачније - у дворском кругу патријарха Арсенија ИВ Јовановића Шакабенте, преокренуће се укус носилаца највише црквене власти у корист барокизоване украјинске уметности, чији заступници постају и дворски сликари карловачког патријаршијског двора. Па ипак, све до средине 18. века поражено зографско стварање представља управо ону копчу која српску уметност повезује с претходним вековима, тачније - са старом ликовном традицијом Балкана.

Поред иконописа, зографски стил је присутан и у монументалном сликарству у крајевима јужно од Дунава. Тако, на пример, у 1736. години настаје изванредна зографска целина у манастиру Драчи код Крагујевца, а нешто касније, 1737. зографска дружина Андре Андрејевића из Вршца, која је радила у цркви манастира Месића, живопише стару цркву манастира Враћевшнице. Ако се овим живописним делима дода и српско зографско стваралаштво на подручју данашње Румуније - у манастиру Бездину или у цркви у Липови - постаје још сложенија слика српске уметности у првој половини 18. века.

Када се у тридесетим годинама 18. века појављује у српској средини Христофор Жефаровић, процес раскидања с традиционалним уметничким наслеђем још није попримио онај замах и ону снагу коју ће му он дати, забележивши у живопису манастира Бођана у Бачкој 1737. рођење једне нове сликарске епохе. У 18. веку, Жефаровић је био први који се у српском сликарству јасно определио за ново и свакако слободније схватање форме и боје. Реч је о мајстору који се, с нескривеним темпераментом, смело упуштао у напоре да целокупну организацију слика подреди колористичким слободама што су у том облику биле непознате у српској уметности до средине 18. века. Већ

најранији истраживачи наше уметности новијег доба истакли су да је бођански живопис извео сликар од маште и темперамента, који тежи к новом, личном и експресивном. Тада је речено да је црква у Бођанима једно од места у коме се родило наше модерно сликарство.

На исти начин, као што живопис у манастиру Бођанима представља и праву прекретницу у српској уметности која се развија у прве три деценије 18. века, живопис у манастиру Крушедолу заступа оне нове уметничке тежње чије исходиште треба тражити у уметности Украјине, која је и сама оплођена тековинама западњачког барокног стваралаштва. Реч је о живопису насталом у раздобљу 1750/51-1756. године, чији садржај и стилске одлике јасно откривају пређене путеве наше уметности, тачније - ону брзину којом се наставља њена даља европеизација. Генеза стила крушедолског сликарства данас је с много доказа приписана украјинском сликару Јову Василијевичу, иначе дворском сликару патријарха Арсенија ИВ Јовановића Шакабенте, чије приближавање западноевропском бароку, без сумње, поспешују и његови предлошци. Утврђено је да се он служио илустрованим барокним библијама штампаним у Немачкој и Холандији, Вајгловом библијом, на пример. Према томе, начин на који су крушедолске зидне површине сликарски обрађене недвосмислено открива своје барокно порекло, ону измењену духовну климу која је средином 18. века већ увелико захватила целокупан политички и духовни живот пресељених Срба.

Без обзира на чињеницу што је живопис у наосу цркве у Крушедолу 1756. године извео други мајстор (највероватније је то био Стефан Тенецки), дух украјинског барока и овде је присутан.

На тај начин, сликарство манастира Крушедола, посматрано у целини, представља типичан споменик српске уметничке судбине средином 18. века. Поред Бођана, још једном је оглашено на зидовима једног нашег манастира ново раздобље у уметничким схватањима. Силина украјинског барока дала је српском сликарству нове подстицаје, зауставивши бар за тренутак и наше непосредно споразумевање с уметношћу Запада.

Под утицајем украјинског барока раде сликари Никола Нешковић, Димитрије Бачевић, Димитрије Поповић, Јован Поповић, Васа Остојић, Амбросије Јанковић и Јанко Халкозовић, чија је уметничка превласт снажно обележила раздобље од педесетих до седамдесетих година 18. века. Управо у том периоду група ових сликара насликала је и најзначајније иконостасе на подручју Карловачке митрополије.

Иако је у Подунављу од педесетих до седамдесетих година 18. века надмоћно присутна јужноруска барокна оријентација, ипак се око 1750. јављају и тежње ка непосреднијем угледању на западњачку уметност. Будимац Јоаким Марковић слика у тим годинама за Србе у варајдинском ђенералату, у Плавшинцима и Дишнику, а његови радови откривају радозналост уметника, мајстора који већ измиче сугестивним поукама украјинске уметности, а то значи да је стилски развој српске уметности отада све тешње повезан и с развојем целокупног српског друштва. Отуда, није никаква случајност што је главни, а уметнички најнапреднији ток српске уметности везан за подручје Подунавља, где настаје и наша нова грађанска култура, усмерена на докрајчавање вишевековног духовног примата српске цркве.

На подручју Подунавља, захваљујући утицајима из Украјине, већ је створена и једна посебна варијанта српске уметности, у којој преовлађују тежње да се православна икона коначно претвори у барокну слику. Овај процес изнедрио је напослетку и таквог мајстора као што је то био Теодор Крачун, уметник у чијем делу барокне тежње домашују и своју најзрелију тачку, приклањајући се готово истовремено и новим, рокајним схватањима. На тај начин Теодор Крачун, чије датоване радове можемо пратити од 1772, када заједно са сликарима Јованом Исаиловићем и Лазаром Сердановићем ради за цркву Св. Георгија у Сомбору, па све до 1780, када довршава своје иконе за карловачку Саборну цркву - одражава и све оне битне уметничке процесе код Срба. Био је то заиста велики мајстор, који је био кадар да резимирајући дотад пређене путеве српске уметности означи и њену

коначну европеизацију. Више од пола века пре његове појаве отпочео је код Срба процес уметничке барокнизације, а стара византијска естетика, окренута од проблема форме к свету идеја и осећања, узалудно је сада бранила своја главна изражајна средства: линију и ритам. Компромиси с бароком ницали су са многим странама пространог византијског света. Када је у Сремским Карловцима овладао тајнама барокне уметности, Крачун се у истом храму неочекивано окренуо и рококоу. Стиче се утисак да је, сигуран у себе, одједном одлучио да у измењеним сликарском рукопису окуша своје моћи.

И тако, баш у Карловцима, Крачун је остварио најлепша дела српског рококоа. Јер, сви они српски сликари који ће од осамдесетих година 18. века радити у новом духу, нпр. Јаков Орфелин и Теодор Илић Чешљар, погођени већ и наступајућим класицизмом, неће досећи ону стилску и сликарску јасноћу коју је постигао Теодор Крачун, поразивши коначно на својим иконостасима Византију. Био је то сликар који је у својим врхунским делима и прве и друге фазе успео да више од самога догађаја представи његову духовну позадину. И управо на тој Крачуновој синтетичкој врлини и почива она симбиоза старе византијске спиритуалности и уметничких облика једне нове епохе, с којом су неумољиво суочени сви духовни и политички токови српског друштва у 18. веку.

Стилске карактеристике барокног класицизма и рококоа присутне су у делу Теодора Илића Чешљара, сликара школованог у Бечу. Његова делатност обележава време од 1782. до 1793. када ради иконостасе у Мокрину, Старој Кањижи, Кикинди и Бачком Петровом Селу. Формиран са тековинама западњачке каснобарокне уметности - зна се да се угледао на Винченца Фишера и Франческа Солимену - он се врло брзо опредељује за рокајну палету и облике који су свакако највише одговарали његовим мирним и лирски осећајном сликарском темпераменту. Класицизам, који га се дотакао у првом реду због својих строгих цртачких захтева, исто му тако није одговарао као ни сложена драматика и патетика барока. На боји је и заснован његов суштински разлаз с класицизмом иако он, упоређен с Крачуном, не представља сликара онако великог колористичког распона и снаге.

Личности као што су Стефан Гавриловић и Арса Теодоровић мајстори су с којима се у српском сликарству завршава уметничка епоха 18. века и рађа нов ликовни и естетски идеал.

И српско портретно сликарство доживљавало је у 18. веку свој процват. Сасвим јасно, и оно следи све стилске новине ове бурне епохе. Првобитна крутост у постављању модела, површинска обрада, несигурност цртежа и наивна обрада декоративних вредности - све се више повлаче у корист чистих, сликарских вредности и приснијег психолошког анализирања модела.

За прихватање нове барокне уметности код Срба важна сведочанства пружа и развој архитектуре током 18. века. Већ 1726. зидају се уз старе манастире (Крушедол, Велика Ремета, Хопово) високи барокни звоници, понекад и с малим капелицама на спратовима, или се те грађевине преграђују у "новој архитектури" (Ходош, Крушедол). Дух новог времена као да је присутан у препоруци самог митрополита Мојсија Петровића из 1724, у којој митрополит, говорећи и о зидању нових цркава и њиховом изгледу, саветује да оне не буду тесне и ниске као за турског владања "но што дужајше и ширше можно". Па ипак, напоредо с новим стилем живи и градитељство ослоњено на традиционалне облике тзв. Моравске школе (манастир Грабовац, Ковиљ, Јазак, Беочин, црква Св. Петра и Павла у Сремским Карловцима, црква у Сремској Каменици и манастир Бођани). Међутим, победу барокне архитектуре код Срба представља грађење катедралне цркве Св. Николе у Сремским Карловцима, средишту митрополије. Овај велики подухват предузео је митрополит Павле Ненадовић у периоду 1758-1762. године, а као њену главну карактеристику треба споменути монументалну фасаду, фланкирану са западне стране двама масивним торњевима на начин који је био јако распрострањен на средњоевропском подручју.

Тако се током 18. века зидао читав низ барокних цркава чије би основне стилске карактеристике показивале велику заједничку сродност. Појављује се скромно рашчлањена западна фасада а од

декоративних елемената редовно су примењени једноставни пиластри и лизене, профилисане нише и венци, док су стубови знатно ређи. На сличан начин пиластри и лизене постају главни декоративни елементи и на витким, чето веома смело грађеним торњевима. Под утицајем средњоевропског барока зидају се и манастирски конаци у Круshedолу, Шишатовцу, као и две епископске резиденције у Арад-Гају и Вршцу. У том духу изведена је и прва урбанизација наших насеља у Подунављу, од којих ће нека израсти у снажна духовна и економска средишта (Сремски Карловци, Земун, Сремска Митровица, Нови Сад, Вршац, Сентандреја, Будим).

Ако би се подвукла најосновнија карактеристика барокне архитектуре код Срба, чини се да је тај, у основи феудални и монархистички стил, код нас прихваћен у свој смиреној грађанској варијанти. По једноставности и строгости својих облика, српске су цркве тачно одговарале овој, ек касније, за време јозефинизма, изреком траженој недекоративности. Отуда сасвим је разумљива и чињеница што Срби рококо у архитектури примају опрезно, скоро одбојно, и да се елементи овога стила искључиво свODE на подређену, декоративну улогу, због чега се они не јављају у целокупном склопу грађевине већ само у њеним појединим детаљима. С таквим схватањима пут у класицизам био је отворен без отпора.

На тај начин, све што је грађено код Срба у 18. веку карактерише двојство стила, скоро упоредна појава традиционалних архитектонских облика с оним новим, барокним. Овакво двојство дубоко је условљено друштвеним и историјским развојем српскога народа. У прожимањима тих праваца јасно се огледа и део овог друштвеног процеса кроз који је нашем грађанству тада намењено историјско, предводничко место.

Сасвим су особени токови уметничког развоја у Боки которској, нарочито од краја 17. века, када је цело ово подручје доспело под власт Млетачке републике. Вековни процеси етничких и културних симбиоза, испољени у сталном обнављању становништва из Старе Херцеговине и Црне Горе, настављени су и даље, током 18. века. С друге стране, захваљујући поморству, Бока которска је с многих подручја Јадрана, пространог Медитерана, па и шире, долазила у додир с разноликим уметничким стварањем. Одувек биконфесионално, подручје Боке которске било је предодређено да пружи упечатљиву слику напоредног толерантног живљења православног и католичког света. За ово тврђење најбољи је пример нова црква манастира Савине код Херцег-Новог, чије је грађење отпочело 1777. а довршено 1799. године. За изградњу овог православног храма монаси су позвали корчуланског градитеља Николу Форетића, који је са својом дружином дао цркви еклектички печат. Однегован у традицији далматинске романике и готике, а не мање и са ренесансним и барокним хтењем, Форетић је на цркви манастира Савине применио извесне елементе прошлих епоха, довршивши једнобродну грађевину и масивним, осмостраним кубетом опасаним венцем слободних стубића. На тај начин, тек овим кубетом, црква је добила завршни, коначни изглед православног храма.

Традиционални иконопис негују сликари из породице Рафаиловића Димитријевића, за чијег се родоначелника обично узима "зограф Димитрије Даскал", који се први пут помиње већ 1689. на иконама Деизиса у цркви Св. Луке у Котору, а већ 1692. живопише цркву Св. Ђорђа у Шишићима. Његово свакако најважније дело изведено је од 1717-1718. у цркви Св. Николе у Пелинову (Грбал), где живопише живот св. Николе, Богородице, најзад цео монолог. И током 18. века, па чак још и у првим деценијама 19. века, делују зografi из ове породице, чије стварање посматрано у целини, остаје до краја конзервативно и одбојно према новинама.

На мајсторе традиционалних схватања настављају се и поп Симеон Лазовић и његов син Алексије. И у њиховом случају показале се још једном да стил и дух једне продорне уметности како је било барокно и маниристичко сликарство Венеције не мора по сваку цену да разбије и порази уметничко наслеђе једног света, никло из других духовних кретања.

И, најзад, барокизација српског друштва у 18. веку, чији су главни носиоци били српско грађанство и црква, представља у нашој култури, и поред свих заобилазних путева којима је овај стил наступао у нашу средину, период западњачке оријентације наше културе. У том процесу српска је уметност створила дела која се с правом могу окарактерисати као национална варијанта те уметности и тих стремљења, варијанта која се умногоме издваја из сличних појава на пространим теренима православне уметности. Све говори у прилог мишљењу да барок за Србе представља и једну од најважнијих политичких и друштвених прекретница, један од угаоних каменова наше модерне културе.

Уметност у 19. веку

Слично као и у Аустрији продужен је и код Срба век барокног црквеног сликарства и у 19. столећу. промене до којих је неминовно дошло везују се за стилски утицај веома снажне групе бечких назарена, чије тежње продиру и у српско црквено сликарство. Али, промене нису захватиле једино црквено сликарство већ и оно које је било заокупљено профаном тематиком, у првом реду неговањем портретног сликарства. При томе, највећи утицај извршиће следбеници класицистичких убеђења, и сасвим разумљиво, њихове бечке варијанте, познатије под именом бидермајер. Од краја 18. па све до осамдесетих година 19. века везаност српске уметности са Бачком биће и њена главна, препознатљива ознака. Оваква усмереност имала је за последицу да су српски сликари, трудећи се да што верније следе своје бечке професоре, сужавали своју властиту изворну креативност. Па ипак, упркос неумољивим школским програмима, тешко се може порећи и чињеница да су српски сликари тог раздобља сачували и своје урођено колористичко осећање. Управо на боји саздане су и главне вредности српског сликарства у 19. веку. Тај колористички сензибилитет може се уочити већ код Арсе Теодоровића, Павела Ђурковића и Николе Алексића а нарочито код Константина Данила, без сумње највећег српског сликара којег је код нас изнедрио бидермајер. У сликарском погледу, ови су уметници били истовремено наивни и рафиновани, а њихов смисао за боју јасно се надовезује на вишевековну традицију српског сликарства. Самосвојност њихових схватања испољена је у начину на који они обрађују своје портретно сликарство. Скоро бојажљиво и смерно седе пред нашим сликарима припадници младог грађанства, главни представници државног чиновништва, војног и трговачког сталеза. Штавише, чак и ћудљиви аутократор какав је био кнез Милош Обреновић једва да се на свом портрету сам разликује од једног непознатог граничарског официра или новообогатеог трговца у градским насељима у Подунављу. Чак и начин на који се они одевају карактерише мешавина градске и сеоске ношње, тако да је тешко свако утврђивање њиховог социјалног ранга.

На почетку четрдесетих година 19. века српско сликарство напушта постепено своју класицистичку бидермајерску строгост. Напушта се такође и она првобитна претенциозност коју карактеришу стилски идеали образованијег дела нашег грађанства. Изгледало је као да се на портретима губи она добро погођена психолошка поузданост која се заснивала на наглашеном смислу за аналитичку проницљивост. Стигло се до тихих, скоро ненаметљивих прелаза к романтизму, при чему и целокупна уметност у тадањој Аустрији није остала недодирнута. То је време када је, после поражене револуције из године 1848, завладала чиновничко-полицијска реакција, позната у историји као ера свемоћног шефа полиције Александра Баха. Али, све слабости ове многонационалне државе стално су избијале на видело. Чак и ново дуалистичко устројство монархије није дало никаква коначна решења. Због тога није случајност што се стара варијанта класицизма звана бидермајер одржавала и у сликама тог времена, при чему без оног јуначког, скоро монументалног патоса и херојске драматике која је остварена у француском сликарству једног Жерикоа и Делакроаа. Српско историјско сликарство било је ограничено у својој рационалној конструкцији, а понекад је било и анегдотско, па и наивног карактера. Композиције остављају утисак као да су преузете из наивне режије српског романтичког позоришта. Препознатљива је тежња да се гледалац веже помоћу родољубиве садржине ових слика.

Најобимнији романтичко-историјски сликарски програм остварен је у цркви манастира Кувеждина средином 19. века. Иако су усташе током Другог светског рата уништиле зидне слике заједно са црквом и манастирским конацима, зна се до детаља за њихов садржај. Реч је о сценама из живота св. Саве изведеним према замисли самог поручиоца архимандрита Никанора Грујића, истакнутог родољубивог песника романтичне епохе. Извођење ових монументално zamiшљених сцена Грујић је поверио новосадском сликару, Павлу Симићу, бечком ђаку, који је, школујући се у Бечу, и сам примио сликарске поуке тамошњих назарена. Управо због тога, композиције су изгубиле изворну драматичну снагу, а разбијена је и њихова целовитост коју је могла остварити употреба светло-тамних ефеката. Још једном поновила се везаност српских сликара за варијантне облике бечког класицизма, у овом случају назарена. Било је крајње наивно религиозне сцене помоћу предлога преузетих у илустрованим библијама, попут оне коју је створио Каролсфелд, пренети у српско сликарство, а још мање њихове композиционе схеме применити и на наше историјско сликарство.

Овакав стил превазишао је уметнички темперамент какав је био Ђура Јакшић. Већ приликом свог учења у Бечу, Јакшић је осетио садржајну и формалну исцрпљеност бечког класицизма, а посебно је његов отпор изазвало и његово снажно колористичко осећање, какво до његове појаве није виђено у српском сликарству. Тако се и могло десити да је Јакшић у Бечу, тражећи по галеријама своје сликарске узор, пригрлио Рембранта, одушевљен пре свега игром светлости и сенке код великог Холанђанина. С Јакшићем, без сумње, српска романтика је у периоду од 1850. до 1870. досегла и свој врхунац.

Најзад, у овом раздобљу јављају се и прве озбиљније промене у схватању пејзажа, који је у ранијем времену у српској уметности играо искључиво подређену, стафажну улогу и није, нажалост, претворен у самосталан сликарски израз. Слике с тематиком чистог пејзажа појављују се у романтизму код врских портретиста као што су били Новак Радонић и Стева Тодоровић и графичар Анастас Јовановић. Поред сликања портрета, романтично родољубље исцрпљује се махом сликањем црквених иконостаса и, у мањој мери, историјским садржајима преузетим из даље и ближе прошлости.

Тек појава сликара школованих у Минхену из 1870. означава још једну прекретницу у нашем сликарству. Њу карактерише и прихватање пејзажа као самосталне сликарске врсте. Утицај минхенске сликарске школе продужиће се до стварања српске модерне у периоду од 1900. до краја Другог светског рата. Посредовањем Минхена, појавиће се у српском сликарству различити утицаји европског реализма, идеје француских Мајстора из Барбизона, чак и поуке Холанђана 17. и 18. века. Овакве сликаре привукло је сликање мртве природе и сеоске жанр сцене, а остваривали су их применом тонских решења и пригушеном гамом. На овим сликама израћају тамне, зелене, црвене и сребрносиве боје, и главни заступници оваквих схватања постали су минхенски ђаци Милош Тенковић, Ђорђе Крстић и Ђорђе Миловановић.

На Тенковићевим сликама светлости је додељена једна нова улога, иако је још увек реч о светлости која је накнадно конструисана у атељеу, а не у природи.

Нешто млађи Ђорђе Крстић боравио је у Минхену у времену од 1873. до 1878. године. Његов други период траје од 1879. до 1883. и представља најплодније раздобље његовог живота. Измењен је тада и његов сликарски рукопис, видљив у примени потеза широког четком, што је његовим сликама давало печат неке брзине и снаге. Својим тамним бојама, тачније - својим брзим и неуобичајеним хармонизовањем боја Крстић је изненадио Београђане. Он се колебао између тонских и колористичких решења, приближавајући се постепено колористичким, у чему и лежи највећа вредност његовог сликарства.

Сажму ли се ова разматрања о Ђорђу Крстићу, може се рећи да је реализам минхенског схватања са својим основним начелима представљао подлогу на којој је саздано његово сликарство. Кратко

речено, био је то највећи мајстор нашег реализма, који је у својим делима спајао и такве супротности као што су романтика и реализам. Утицај романтике стално се провлачи и исказује у многим његовим делима. Само један убеђени романтичар био је кадар да се приближи и свету барокне драматике и да тако дочара и нешто немирно и визионарно у својим светло-тамним контрастима.

Приликом разматрања српске уметности 19. века не треба превидети ни општи друштвени оквир. Не треба заборавити да се после 1879. године политички и културни живот још снажније прожео с развојем српске државе, која отада као њен равноправни члан улази у породицу суверених европских држава. Упркос многим друштвеним супротностима Србија је незадрживо закорачила у многе процесе своје потпуне европеизације. На тај начин нашли су се српски сликари у многим дилемама изазваним својим образовањем на Минхенској академији и захтевима својих поручилаца. Такав распон неминовно је водио и у одређене уступке не само у садржајном већ и у ликовном смислу. То су били разлози што се и историјско сликарство код Срба нашло пред новим задацима и изазовима. Тако су крајем века створене и по формату велике, помпезне слике из националне прошлости. Примери за ово тврђење су слике Сеоба Срба под патријархом Арсенијем ИИИ Чарнојевићем 1690, дело Павла Јовановића из 1896, Проглашење српског царства, дело Павла Јовановића из 1900, и Улазак цара Душана у Дубровник, платно Марка Мурата из исте, 1900. године.

Међутим, упркос свим званичним поручбинама и подршци државних власти, напоре с оваквим тежњама, незадрживо се развијају и другачији сликарски процеси. Тако, у деведесетим годинама 19. века јавља се и једна до тада непозната космополитско-монденска црта, довољно снажна да ублажи могућу критичку оштрицу реализма. Занимљиво је да су се крајем века српски реалисти готово сасвим оглушили о појаву европског импресионизма, чије се тежње у српском сликарству остварују тек у првим деценијама 20. века. Али, иако се српски сликари крајем 20. века не опредељују за чист импресионизам, ипак код нас нису непознате оне тежње које обухвата пленеристичко сликарство, а значајна је и појава оног уметничког сигнала који је заступила минхенска сецесија. Усамљен гласник оваквих тежњи био је сликар Леон Којен. Школован у Минхену, покушао је Којен, сасвим у духу схватања Ханса фон Мареса, да створи свој циклус о људском животу, поистовећујући његове мене са четири годишња доба. Многе Којенове слике остављају утисак велике просањаности, као да израњају из успомена једног давно ишчезлог сна.

Вајарство у 19. веку, све до појаве Огиста Родена - јаче него сликарство - развијало се под снажним утицајем антике. Класицистичка начела, која су дуго времена негована код европских вајара, крећу се и ка примању утицаја оних идеала које је неговала фирентинска ренесанса. Тежње ка спајању видно су наглашене, иако се средином 19. века читав низ европских вајара недвосмислено опредељује за то да следи остварења Антонија Канове и Бертела Торвалдсена, тих највећих заступника обновљених античких идеала.

Овакве ознаке, све до појаве револуционарне пластике Роденове, представљају и доста бојажљиве кораке српског вајарства, чији снажнији развој припада тек другој половини 19. века. Било је то време када је Београд постао и средиште српске уметности. Свакако да је овако задоцњење српског вајарства објашњиво и чињеницом да је овај уметнички род готово сасвим изостављен у склопу црквене православне уметности, која своје тежње поверава првенствено сликарству и архитектури. Тек је јачање српске државе пресудно утицало и на развој српског вајарства у 19. веку. Петар Убавкић је свакако родоначелник српског вајарства. Овај заступник "интимне форме", школован у Минхену и Риму, подредио је своје стварање захтевима поручилаца, који су од њега захтевали израду монументалне пластике, у првом реду поверена му је израда читавог низа јавних споменика. Без правих претходника, Петар Убавкић био је упућен искључиво на свој ликовни инстинкт и, сасвим јасно, на реалистички израз. Па ипак, својим обимним делом, Убавкић је утирао путеве и онима који су долазили после њега. Међу њима истиче се вајар Ђорђе Јовановић, аутор преко 300 дела, махом споменика, кипова, медаља и плакета. Реч је о вајару којем нису били непознати ни поруке Роденове пластике, ни захтеви сецесије, тежње које се повремено појављују у његовом плодном стваралаштву.

Па ипак, у крајњем сабирању, Јовановић је израдио своје дело на веома стриктним начелима неокласицистичког и академског вајарства, с нескривеним опредељењем за јасноћу и хармонију, баш онако како су то исповедали и његови минхенски професори.

И брз развој српске архитектуре у правцу потпуне европеизације условљен је брзим развојем српске државе. Од средине 19. века, бар што се тиче Кнежевине Србије, било је очевидно да је време старих балканских градитеља, махом с југа Балкана, неумитно прошло. На Западу школовани инжењери и архитекти пренели су у Србију владајуће стилове савремене Европе. Отуда, до појаве сецесије преовлађују и на овом подручју тзв. историјски стилова, неоренесанса, необарок, а видљиве су и појаве које упућују и на стварање српског националног стила. Главни заступници оваквих тежњи били су Словак Јан Неволе, Александра Бугарски, Андрија Вуковић, Коста Шретловић, Коса А. Јовановић, Јован Илкић и Светозар Ивачковић. Пробуђени историјом, у српској архитектури надмоћно владају све до појаве нове генерације наших архитеката, чије се идеје већ везују за сецесију. И у њеној појави, чији су главни представници Бранко Таназевић и Никола Несторовић, очитују се тежње ка проналажењу и изворних српских архитектонских поука.

У закључку, можемо истаћи да су европски уметнички правци својим карактеристикама дали основни печат српској архитектури од друге половине 19. века, закључно с појавом најмлађе генерације архитеката, која у јавни живот улази након окончања Првог светског рата.

Новија српска архитектура

Ивица Млађеновић

Није непознато, архитектонске слике прво се дефинишу преко урбанистичких планова. Београдска Улица кнеза Михаила, са суседним блоковима, готово је три века предмет интересовања градитеља. У оквиру барокне урбанистичке реконструкције Београда, између 1718. и 1739. године, Аустријанци су данашњу главну, Кнез-Михаилову, улицу дефинисали као монументалну градитељску границу између српске и немачке вароши. У непосредној близини ове улице, паралелно с вододелницом, формирали су Велики трг. На две супротне стране трга изградили су репрезентативне зграде, Александрову и Мауерову касарну. Међутим, овај трг није дуго задржао своју функцију. Повратак Турака, у другој половини 18. века и првој половини 19. века, свео је Велики трг на Малу пијацу. Ортогонална блоковска шема нашла се у канџама сасвим неконтролисаног, махалског грађења. Трећа урбанистичка реконструкција најзначајнијег подручја Београда, од 1867. до 1887. године, по замисли Емилијана Јосимовића, првог српског урбанисте, коначно је утврдила владавину правилних блокова, на европски начин. Кнез-Михаилова улица, наслоњена на Београдску тврђаву, уз Велики трг, или Малу пијацу, или Краљев трг, или Студентски трг данас, била је и остала доминантан мотив у визурама макростора целог Београда.

Није само Београд пролазио кроз урбанистичке преображаје. Многи градови данашње Србије мењали су своју урбанистичку слику. Рецимо, пре него што је проглашен за престоницу српског кнеза Лазара, Крушевац није имао већи значај у средњовековној српској држави. До коначног ослобођења од Турака, 1833, у Крушевцу су се смењивале турске, аустроугарске и српске војске. Све те војске, у оквиру својих држава, преко урбанистичких и архитектонских слика и грађевина дефинисале су градове и села као прилоге својој историји. У другој половини прошлог века судске палате, начелства, градске управе, касарне, болнице и школе израз су времена које се отварало према свету. Бања Ковиљача близу Шапца, Врњачка Бања близу Крушевца, многе бање близу већих градова Србије у процвату су монденске архитектуре на размеђу два века, прошлог и нашег.

Београђани су 1968. обележили стогодишњицу свог првог урбанистичког плана. Подсећање на дело Емилијана Јосимовића, било је у контексту припреме новог урбанистичког плана. У Београд је те

године допутовао и угледни Алберто Моравија. На завршетку посете изјављује: "Београд је редак град, мали је број таквих градова у свету. У једном тренутку, посматрајући силуету града са Дунава, помислио сам да се налазим негде у околини Беча. У другом часу, имао сам утисак да сам у неком другом светском граду, можда, у Паризу или Бриселу. Београд је јединствен, не само због свог идеалног положаја на два река већ и због тога што представља синтезу неколико светских градова."

Београд је био и остао главна раскрсница између истога и запада, севера и југа Европе, па отуда и утицаји који су на архитектонском плану били, можда, уочљивији него у науци, технологији, просвети, култури, уметности, економији, спорту. Гости Београда, попут Моравије, осећали су да овај отворени град, у баштини своје градитељске културе, има од готово сваке европске метрополе понешто. А како и не би имао!

Банаћанин Емилијан Јосимовић, рођен 1823. године, високе школе завршио је у Бечу, а своје знање и способности, као геодета и градски планер, уграђивао је у урбанизам Београда. Александар Бугарски (1835) дипломирао је у Будимпешти; у Београду је поред Народног позоришта и Старог двора изградио више других, препознатљивих кућа. Зграда Народног позоришта пројектована је у стилу ренесансе, троугласти тимпанони јој дефинишу богату просторну драматику. Светозар Ивачковић (1844), са студијама завршеним у Бечу, зградом Министарства правде на Теразијама, 1883, обележава прву епоху репрезентативне београдске архитектуре. пројектовао је и Преображенску цркву у Панчеву 1874. Архитектура ове цркве пре је у знаку неоромантичног историцизма, него с обележјима српско-византијског стила. Константин Јовановић, најстарији син чувеног српског литографа Анастаса Јовановића, рођен (1849) и школован у Бечу, 1889. реализује први објекат у Београду. То је, с реминисценцијама на италијанску ренесансу, монументална зграда Народне банке. Владимир Николић из Сенте (1857), школован у Бечу, сјајну каријеру наставља у Београду, Сремским Карловцима (Патријаршијски двор и Богословски семинар) и Новом Саду (Епископски двор). Архитектура Патријаршијског двора (1892) сврстава се у неоренесансу мада је извесније то да је аутор, између романичких и византијских симбола, налазио ренесансне оквире. Изградивши Епископски двор по принципима ханзенатике (1901), остаће веран духу неоромантизма. Дворски архитекта, Земунац Јован Илкић, такође рођен 1857, у Београду (Хотел "Москва") на импресиван начин гради у духу романтизма и сецесије.

Београђани Милан Капетановић и Андра Стевановић рођени су исте, 1859. године, студирали су у Минхену, односно Берлину; у Београду су градили палате и виле сасвим особеног стила. С Николом Несторовићем А. Стевановић гради две зграде: Београдску задругу, и Управу фондова, данас Народни музеј, а с Драгутином Ђорђевићем зграду Српске академије наука и уметности. Београдска задруга (1905) дело је под утицајем Париске изложбе (1900) и декоративизма. Димитрије Т. Лeko, рођен 1863. године, школован у Цириху, Ахену и Минхену, преминуо је у 51. години живота, али је оставио иза себе, у Београду, репрезентативну зграду Нове војне академије, и многе друге палате и виле. Исте године рођен је Милорад Рувидић, архитекта с дипломом коју је стекао у Берлину, а коју је градитељски оправдавао широм Србије, између Шапца, Београда, Ниша и Пирота. Драгутин Ђорђевић (1866), дипломирао у Карлсруеу 1893. године, у Београду је следио колико поруке еkleктичара привржених ренесанси толико и поруке оних који су одбацивали стеге академизма. Милан Антоновић (1868) окончава студије у Цириху, у Београду се огледа као електричар, али и приврженик сецесионизма и класичног академизма. Вршњак М. Антоновића Никола Несторовић има две дипломе, из Београда и Берлина; у Београду и у десетак градова Србије гради палате посебне архитектонске изражајности.

С дипломом из Ахена 1895. године у Београд стиже Данило Владисављевић (1871), који десетак година касније у Београду подиже Војни болнички комплекс. Београђанин Виктор Азриел (1875), из богате јеврејске породице, с дипломом грађевинског инжењера стиже из Беча у Београд да би у сецесионистичком стилу, на фасцинантан начин примењујући ковано гвожђе на фасади Булијевог

Робног магацина, 1907. подсетио на лепо у Арт Ноувеау-у. У Карлсруеу је 1904. године дипломирао Петар Бајаловић (1876), виолиниста и фотограф по интересовању, који је као градитељ у Београду остао веран принципима еклектично-ренесансно-сецесионистичке архитектуре. У Риму је 1912. изградио павиљон Србије за Међународну изложбу лепих уметности.

Банаћанин Бранко Таназевић, рођен 1876, дипломирао у Минхену, у Београду с неколико монументалних зграда (Телефонска централа из 1908, и Министарство просвете из 1912) готово да отвара нову страницу београдске и српске архитектуре. Београђанка Јелисавета Начић (1878), прва жена с дипломом архитекте, коју је стекла 1900. на Техничком факултету у Београду, као главни архитекта Београда, градећи основну школу поред Саборне цркве, валоризује пропорције у знаку модернизоване ренесансе. На њу није могао утицати Крагујевчанин Милутин Борисављевић (1888), школован у Београду, доктор са Сорбоне, градитељ с краја двадесетих година у Београду, и потом у Паризу, архитекта - естетичар светског угледа. Пет година је од Борисављевића старији Момир Коруновић. Завршивши студије у Београду 1906. усавршавао се у Прагу, Риму и Паризу, а у историју српске архитектуре ушао је градећи 1930. године Управу поште и телеграфа. Критичари тврде да је зграда у "српском стилу". Годину дана од Коруновића старији, Светозар Јовановић има две дипломе, као и Н. Несторовић, из Београда и Берлина, с пројектом за Официрску задругу из 1908. следи текућу европску праксу.

Министарство грађевина Србије имало је разумевања за талентоване средњошколце који су желели да живот посвете архитектури. Млади су примали стипендије, одлазили у елитне европске школе, враћали се у Београд као архитекти с високим просеком оцена у току студија. Без искуства, улазили су у најтеже градитељске ватре. Њихова архитектура зрачила је свежином, отменошћу, познавањем заната и имала је снажан историјски набој. У Министарству грађевина, под руководством грађевинског инжењера Јеврема Гудовића, 1882. извршене су битне организационе промене. Архитектонско одељење се осамосталило. То не значи, ипак, да су настале и много боље прилике за српске архитекте. Готово сви су и даље живели и стварали у немирним балканским временима. Бољу судбину нису имали ни архитекти чије је стваралаштво обележило српску архитектуру између 1910. и 1940. године. Ове генерације су школовање у свету замениле студирањем на Техничком факултету у Београду, који од 1897. године има и архитектонски одсек. Поједини архитекти, захваљујући богатим родитељима, стизали су, и даље, накратко, до Париза, Беча, Берлина. Београдска школа архитектуре већ је улазила у искуствени период, ранији градитељи преузимали су факултетске катедре уносећи у наставу дух модерних времена.

Милица Крстић (1887) у Београду гради две гимназије (1931, 1936) и Дом жандармерије (1929). Њен вршњак Драгиша Брашован, који је студије завршио у Будимпешти 1912, обележио је у знатној мери пола века београдске, српске и југословенске архитектуре (Бановина у Новом Саду, Државна штампарија, данас БИГЗ, Индустрија каблова у Јагодини). Зграда БИГЗ-а из 1938. најбоље обележава београдску модерну. Александар Ђорђевић, рођен 1890. у Београду, студирао је у Карлсруеу и Паризу, рестаурира један дворца у Словенији, у све своје београдске реализације уноси дух француске архитектуре. Александар Дероко, рођен 1894. у Београду, више од 60 година био је симбол аутентичности у архитектури и око ње. Ђорђе Табаковић, рођен 1897. у српској породици у Араду, школује се у Будимпешти, Београду и Паризу; блиставу каријеру остварује у Новом Саду (Палата Танурџић из 1934) и Сремским Карловцима. Његов вршњак Никола Добровић (1897) из српске породице у Печују, дипломирао у Прагу, своје умеће исказује у Београду (Савезно министарство одбране), пре свега. Ова зграда је 1963, у време стерилног грађења, готово шокирала јавност и изазвала полемике.

Милан Злоковић, рођен 1898. у српској породици у Трсту, студирао у Грацу, Београду и Паризу, обележио је две епохе београдске архитектуре, пре и после Другог светског рата (Дечија болница из 1940). Бранислав Којић (1899), дипломирао 1921. у Паризу, један је од оснивача Групе архитеката модерног правца, чије је деловање, између 1928. и 1938. оставило дубок траг и на прве послератне

генерације. Браћа Петар и Бранко Крстић, први рођен 1899, други три године касније у Београду, с црквом Св. Марка и палатом "Игуманов" у центру Београда уносе у архитектуру ликовност као битан њен израз. Милан Прљевић (1900) с Б. Боном 1938. гради први београдски пословни торањ палату "Албанија". Богдан Несторовић, рођен 1901. у Београду, с пројектима више филијала Народне банке, широм Југославије, гради на начин који показује дубоко разумевање архитектуре (ПРИЗАД/ТАЊУГ) из 1937). Мате Бајлон (1903), као професор добар део живота провео у Београду, градио је школе у Тршићу и Ваљево. Бранислав Маринковић (1904) у раздобљу 1932-1953. године бави се различитим дисциплинама архитектуре, негујући чистоту и јасност. Исте године рођени Григорије Самојлов дипломирао је у Београду 1930. а на сцени београдске архитектуре био је успешан више од педесет година. С Момчилом Белобрком (1905), чији обиман стваралачки опус импресионира, завршава се епоха владавине архитектата модерног правца.

Сакрални објекти, односно православне цркве из прошлог и овог века, у оквиру овог прилога представљају се само да бисмо назначили да се српско-византијска традиција одржавала кроз векове готово без знатнијих спољних утицаја. Саборна црква у Мостару, изграђена 1873. на темељима старе цркве, највећа и најлепша у Босни и Херцеговини, срушена у суровом текућем рату, дело је Андрије Дамјанова. Аутор пројекта (претходно је изградио цркве у Смедереву, Нишу и Сарајеву) на романтичан начин обнавља везе са старим градитељством. Можда је и бизаран податак (вредан је, ипак, у текућим светским немирним временима) да је градњу ове велике и репрезентативне православне цркве, на најлепшем месту у Мостару, одобрио султан Абдул Аис приложивши и велику суму од 100.000 гроша. Преображенска црква у Панчеву дело је Светозара Ивачковића из 1874. Архитекта је Панчевцима предао пројекат назначавајући да га је радио инспирисан српско-византијским стилем, али је сасвим извесно да се, ипак, ради о домаћој валоризацији неоромантичног историцизма. Зидне слике у овој цркви радио је Стеван Алексић, а иконостас осликао Урош Предић. Саборна црква у Београду, из 1841. изграђена је, боље рећи обновљена, на старим темељима, по жељи кнеза Милоша. Од 1836. на пројекту и градњи ангажовао се Франц Јанке. Фасаде у класицистичком стилу, звоник с одликама барока, узорци су за градитеље бројних цркава у Србији. Црква Св. Марка дело је Петра и Бранка Крстића. Изграђена је 1836. под утицајем више историјских стилова. Храм Св. Саве, по пројектима Богдана Несторовића и Александра Дурока, из 1929, протомајстор Бранко Пешић градитељски и технолошки уводи у нови век. Српске православне цркве у Сремској Каменици (1758), Сремским Карловцима (1762), Бечеју (1853), Смедереву (1855), Сарајеву (1869), Нишу (1872), Крагујевцу (1880), Опленцу (1912), Београду (пет-шест се налази у пречнику од десетак километара) на архитектонском плану су сличне многим другим у Србији, бившој Југославији и свету.

У Београду, од средине прошлог века, деловали су и страни архитекти, било их је педесетак. У српској средини се већина добро снашла и одомаћила. Међу њима су Ј. Неволе, Е. Штајнлехнер, Н. Краснов, С. Тителбах, В. Баумгартен, Ј. Дубови, Ф. Кордон, Ј. Касан, Франц Јанке. Архитекта Јован Френцл се задржао у Београду готово седам година, урадио је 1855. године пројекте за Очну клинику.

Тридесетак српских архитектата досад је наведено. О двадесетак оних који су обележили последњих педесет година српске архитектуре касније ће бити више речи. Имена и презимена дефинишу оквири архитектуре, и без њих би расправа о утицајима класицизма, ренесансе, романтизма, еклектицизма, академизма, сецесије или модернизма на нашим просторима била беспредметна.

Токови европске архитектуре између 1835. и 1847. врло се снажно читавају у београдској архитектури. Нешто закаснили класицизам, нудећи јединство разума, лепоте и морала, и још више закаснили барок, нудећи декоративност, сликовитост, драматичност и хришћанску мистику, у Београду се гнезде на особен начин. Романтизам, гневан на класицизам и рационализам, окренут осећајности, машти и далеким идеалима, потпомогнут романичким, готичким или ренесансним начелима, котви се у београдској архитектури између 1847. и 1880. године. Европске академске формуле с краја прошлог века, преко еклектицизма, у коме је садржана ренесансна и барокна логика,

у београдској атмосфери добро се држе готово тридесет година. Почетак овог века у знаку је бечке сецесије која се све више ослања на домаће српске, традиционалне корене. Академска архитектура опстаје све до налета модерне и корбизјеовских идеја.

Група архитеката модерног правца дала је до знања да ће следити интернационално дефинисану идеологију модерне архитектуре. У часопису "Архитектура", који је од октобра 1931. до средине 1934. уређивао Словенац Драготин, алиас Драгутин Фатур, с редакцијом из Београда, Загреб и Љубљане, београдски модернисти Којић, Максимовић, Злоковић, Белобрк и, нарочито, Добровић имали су запажен публицитет. Никола Добровић у тексту У одбрану савременог градитељства пише: Стилови, попут сецесије, југендстила или кубизма, били су само добронамерна реакција на еклектизам, али нису имали права на опстанак, градитељство су оптеретили формализмом. У развоју савременог градитељства то су само епизоде, пролазне заблуде. Наведени стилови нису улазили у битне проблеме грађења, претежно су се бавили обликовањем фасада. Добровић је за то да архитектура мора императивно следити потребе државе, друштва и појединца, да новим материјалима и конструкцијама мора наметнути целисходност и рационалност. По Добровићу принцип л'арт поур л'арт јесте антисоцијалан. Тако, ипак, нису мислили архитекти који су у Београду савладавали пут од еклектицизма и академизма до сецесије. Или, раније од ренесансе и барока до класицизма, да би, на крају ваљда, дефинисали и декорацију у сецесији! У ствари, рекло би се да су преозбиљни следбеници једног, другог или трећег покрета само део историје која је одговарала потреби развоја цивилизације у ом часу. Београдска сликарка Боса Кићевац написала је 1982: Своју љубав сам поклонила најлуцкастијем делу људске маште, московској цркви Светог Василија Блаженог. Вероватно због тога што ту ништа није ни економично, ни рационално, ни логично, ни функционално - супротно од онога што очекује од добре архитектуре - а толико је људски топло и блиско компликованој људској души. Писац ових редака, међу омађијаним архитектурама у корбизијеовској епохи, и међу занесењацима који су обележили профану архитектуру деветнаестог века, и почетак нашег века, на просторима Србије, налазио би само оне који су умели дотакнути најтананија чула у људском бићу.

Српски архитекти, на листи која следи, маркантни су учесници у савременој архитектури света, Југославије, Србије и Београда, од 1945. до данас. У тридесетак земаља, београдски архитекти пројектовали су и изградили више стотина зграда. На просторима бивше Југославије не зна се ни приближан број реализованих пројеката, а у Србији су, као домаћини, урадили оно што су знали и могли. Ваља рећи да су српски архитекти као емигранти или с привременим боравком, у двадесетак земаља стекли водеће позиције и већ су део историје архитектуре тих земаља. Али, о њима на крају. Пођимо редом.

Брачанин Иво Куртовић (1910), завршивши студије у Београду, пројектовао је зграду Спољнотрговинске коморе (1960) и Народне библиотеке у Београду (1973). Јасан и опредељен у ликовном изразу, Милорад Пантовић (1910), академик, пројектовао је гигантске хале на Београдском сајму (1957). Следио је идеје Корбизјеа, у чијем атељеу је провео неко време пред Други светски рат. Ратомир Богојевић (1912), пројектовао зграду Пензионског завода (1958) и Дом штампе (1958), рафинирано савладава масе у покрету, негује уочљив детаљ. Милица Штерић (1914), у свету архитектуре и бизниса створила посебан имаге, следила поруке ЦИАМ-а (Цонгрес Интернационал д'Архитектуре Модерне). Зградом "Енергопројекта" (1957) обележила један период београдске архитектуре. Бранко Пешић (1921), палатом "Београђанка" из 1974, открио је неке нове видике, а као пратомајстор храма Св. Саве увео у модерну праксу познаје традиционалне градитељске примесе. Михајло Митровић (1922) најзначајнији представник неоромантизма у српској архитектури, реализовао је импресиван број (преко сто) увек препознатљивих објеката (стамбена зграда у Ул. Браће Југовића у Београду, куле Генекса). Угљеша Богуновић (1922) и Слободан Јањић (1928), делујући као снажан ауторски тим, остварили су зграду "Политике" и ТВ-торањ на Авали. Алексеј Бркић (1922) трагач за мисаоним у архитектури, градитељ је зграда "Хемпра" (1957) и Завода за социјално осигурање (1959). Јосип Осојник (1923) и Слободан Николић (1931) тимски су

пројектовали и импресивно 1973. реализовали Војно-медицинску академију у Београду. Иван Антић (1923) с Иванком Распоповић, 1965. пројектовао је Музеј савремене уметности, у Крагујевцу изградио Спомен-музеј, на аеродрому Београд дизајнерски импресиван хангар. Мирко Јовановић (1924) у стамбену је архитектуру унео живост и нове димензије. Добривоје Тошковић (1927) боравио је две године у Индији да би за Нову Калкуту 1964. урадио, као вођа тима, генерални урбанистички план. Тимски су Александар Стјепановић (1931), Бранислав Караџић (1929) и Божидар Јанковић (1931) изградили више насеља с пратећим објектима (Блокови 22 и 23, итд.) и Факултет драмских уметности. Валоризовали су архитектуру изражајним средствима (необрађен бетон, опека, бојено платно). Петар Вуловић (1931), градећи објекте СДК у Београду, широм Србије и Југославије, подстицајно је трагао за бацкгрунд-ом архитектуре. Светислав Личина (1931) објектом Филозофског факултета показао је да су могуће везе између модерне архитектуре и традиције. Стојан Максимовић (1934) архитектуром ваја простор, служи се монументалним средствима да би изразио сваки свој архитектонски чин. Пројектовао је 1979. конгресни комплекс "Сава-центар" и хотел "Београд Интерконтинентал". Бранислав Јовин (1935) у историју српске архитектуре ушао је градећи зграду Урбанистичког завода (1970). Пешачку зону Кнез-Михаилове улице је изузетно вешто осмислио. Александар Ђокић (1936) један је од најзначајнијих представника своје генерације, делује на размеђима постмодерне и неоромантичне архитектуре. Његов Дом норвешко-југословенског пријатељства у Горњем Милановцу из 1987. подсећа на остварења Јапанца Ватанабеа. Змајеве и тигрове овај страсник уграђивао је у своје архитектонске корпусе. Ђокићеви симболи су викиншка барка и наша брвнара. Зоран Бојовић (1936) готово цео свој опус уградио је у архитектуру Африке и Блиског истока (Ал Кхулафа, Багдад, из 1985). Александар Кековић (1938) зградом "Енергопројекта" из 1982, за неколико хиљада запослених, показао је колико је велики мислилац, уметник и техничар истовремено. Брачни пар Бакић, Драгољуб (1939) и Љиљана (1939), реализовали су у земљи и ван земље, велики број насеља и репрезентативних објеката, дајући им особен печат стваралачке радозналости. Дела: спортски комплекс "Пионир" (1973), Хотел "Шератон" у Харареу из 1986. У тиму: Милан Лојаница (1939), Предраг Цагић (1941) и Боривоје Јовановић (1938) сваки је и појединачно, или у пару, деловао, али су упамћени, пре свега, по иновативно замишљеним насељима "Јулино брдо" (1972) и Блок 19 (1976). Брачни пар Марушић, Дарко (1939) и Миленија (1941), бавио се готово искључиво стамбеном архитектуром. С насељем "Церак виногради" (1983-1987) обележили су своју најзначајнију стваралачку етапу.

Представници Београдске општине нису се појавили на отварању тродневне изложбе Групе архитеката модерног правца, у Павиљону "Цвијета Зузорић", 19. фебруара 1933. године. Новине су писале да се модерним архитектима може замерити што "нов стил" не примењују у колективном становању, тамо где је најнеопходнији. Оштре су замерке: архитекти модерног правца свој архитектонски израз, динамичан и ванредно чистих линија, накалемљују на приватне зграде, обично виле и станове за ренту или уживање, уместо на колективне колоније и хигијенске установе, школе, дечја склоништа, санаторијуме. Већ ови записи довољни су да се схвати да било који покрет, и пре и после модерне, није био склон да се замајава "безначајним" стварима и решењима, већ је увек тежио неком општедекларисаном идеалу који се могао реализовати само тамо где је било новца. Међу београдским модернистима једино је Момчило Белобрк имао разумевање за инвеститоре без много пара, па је за њих изградио педесетак већих стамбених зграда готово у свим подручјима тадашњег Београда. Те зграде, данас без сјаја, јер их никада нико није одржавао, само по угаоним решењима и чистоти односа "пуног и празног" на фасадама подсећају на време модерности пред Други светски рат.

У стамбеној архитектури Србије, ако је пратимо од осамдесетих година прошлог века, све до седамдесетих година овог века, у контекстуалном смислу готово ништа се није мењало. У колективном становању увек су била нека ограничења, често образложена потребама да будемо "рационални, јефтини, усмерени". Отуда и силни прописи колико мора бити мали или колико сваки простор у стану, колико један стан за одређен број станара може имати метара квадратних, колико могу бити широки балкони и лође, колико може стан бити висок, или низак, колико може бити

санитарних блокова у стану, колико се мора санитарних чворова накалемити на једну канализациону вертикалу, колико морају бити широки и високи прозори или врата, итд. У тако оштрим захтевима, када су доношене и чисто формалне одлуке да се неће градити стамбене зграде преко 10 спратова, најбоље су се сналазили потпуно анонимни архитекти. Они су изградили 90% колективног стамбеног простора Србије. Све се то, што је најтрагичније, понајвише одвијало у корбизијеовској епохи. Цењени Корбизје уздрмао је свет са пет својих заповести (Тхе Фиве Поинтс оф а Нев Арцхитецтуре). То је учинио у својој шездесет трећој години и Ф. Л. Рајт са девет тачака у којима објашњава своје идеје о органском и рационалном. Следбеници и ограничени епигони све су учинили, не само у Србији, да стамбена архитектура добије познате безличне оквири. Али, од 1967. прво српски, па тек онда други југословенски архитекти, почињу обрачун са стегама у станоградњи. Десетак година трајала је борба између егзалтирано "заиграних" архитектонских маса и таласасто "покренутих" зграда. Победиле су зграде. Критичари, који су и увели назначене појмове, признали су пораз. Новије време почело је насељима у знаку три бочна пара. То су Алексићи, Бакићи и Марушићи. Последња фаза је обележена делима Александра Ђокића и многих других романтичара, али и оних који су, нажалост, преживели постмодерну.

Када је реч о јавним објектима, у последњих готово сто година школским зградама и обдаништима посвећена је највећа пажња. У Београду и широм Србије реализоване су многе школе у којима су зналачки интерпретиране идеје о рационалном, интимном, лепом. Болнице су, такође, биле посебан предмет интересовања бројних генерација архитеката. Зграде краљевских, кнежевских или владиних институција, наравно, биле су увек у врху интересовања, па су и ретки примери да су лоше архитектонски интерпретиране. Објекти културе такође су били у рукама добрих, привилегованих архитеката. Хотелска архитектура кретала се између помодног и надахнутог. То се исто догађало и с конгресним центрима. Конгресни "Сава-центар" је, међутим, остварење у које је Максимовић уградио сва најбоља текућа светска искуства.

Светска искуства су, у Француској поготово, стицали београдски архитекти, од Јосића до Гаревског. Током тридесет и више година међу ствараоцима елитне француске архитектуре налазило се и десетак других српских (француских) архитеката (Душица Милојевић, Огњен Бабић, Жан Димитријевић, брачни парови Моле и Илић, Љубомир Николић, итд.). Српски архитекти су међу водећим архитектима САД, Канаде, Чилеа, Венецуеле, Аустралије, Аустрије, Немачке, Италије, Шведске. Напустили су Србију пре тридесет, двадесет или десет година, али су остали окренути њеним коренима. Архитекти из београдских бироа "Енергопројекта", "Комграпа", "Рада", "Агроинжењеринга" и десетак других, реализовали су стотинак објеката у већем броју земаља. Два ће бити представљена у овом прилогу.

На крају овог блока о светским искуствима само назнака да су у Београду, 1985, 1988. и 1991. године, одржана београдска тријенале светске архитектуре. Представљено је скоро 200 водећих архитеката из 45 земаља. На Београдском сајму и у 12 водећих београдских галерија, на три тријенала изложено је око 600 паноа 100/100 цм. Аутор сва три тријенала био је Ивица Млађеновић (1937), организатори су били Удружење ликовних уметника примењене уметности и дизајнера Србије (УЛУПУДС) и Савез архитеката Србије. Тријенале смотре су, у пуном или мањем обиму, репризиране у Аустрији, Сингапуру, Индонезији, Јапану, САД, Француској, Мексику, Аргентини, Мађарској.

Припремајући овај текст аутор је морао консултовати већи број стручњака. Међу њима су историчари уметности, архитекти, уредници часописа. Посебна захвалност: Донки Станчић, Гордани Митровић, Милица Јанић, Јоки Вујичић, Милораду Војиновићу, Марини Ђорђевић, Споменки Милошевић, проф. Миодрагу Јовановићу, др Слободану Милеуснићу и Миливоју Дебљовићу. Нажалост, од преко 170 црно-белих или колор фотоса, односно слајдова, искористио је само 24. Фотодокументаица пристигла из Краљева, Ниша, Крагујевца, Новог Сада, па и преко Републичког завода за заштиту споменика културе, готово је минимално искоришћена, па аутор, свестан колико је било напора да се

до ње дође, тражи разумевање. За навођење око 100 библиографских јединица, које је аутор користио у припреми прилога, није било места.

Музичко стваралаштво и извођаштво од 18. века до данас

Роксанда Пејовић

Док је музика имала истакнуту улогу у српској средњовековној држави (од 12. до 15. века), званично музицирање било је замрло у доба робовања под Турцима. У европске музичке токове укључивали су се Срби у Војводини у 18. веку, у границама Хабсбуршке монархије, не заборављајући своје традиционалне корене. Наручиоци иконостаса, портрета и мртвих природа уживали су у музици која се одвојила од оријенталних узора. Ипак, остало је мало података о црквеној и световној музици тога доба.

Иако из 18. и 19. века, црквене осмогласничне мелодије, појане у Хиландару, и још неке црквене песме, настајале су по узорима из 15. века / Д. Петровић, *Осмогласник у музичкој традицији Јужних Словена*, Београд, 1982/. Постоји вероватноћа да је у првој половини 18. века настало црквено појање на основу касновизантијске традиције и српског народног појања (од 1713. оно је на црквенословенском језику). Под руским се утицајем канти, облици руске нелитургијске музике, јављају у српским драмским делима. У Београду, тада под влашћу Аустријанаца, основана је 1721. грчка школа појања, а крајем 18. и почетком 19. века у Сремским Карловцима, средишту српске митрополије, настало је карловачко појање /Р. Пејовић, *Историја музике југословенских народа*, Београд, 1989/.

Грађани су у то доба стицали музичко образовање. Олићење тадашње народне музике био је Ириг, где су се окупљали гуслари из разних крајева.

Српска музика 19. века развијала се широм Српства, у Србији и аустроугарским градовима насељеним српским живљем, с центрима у Београду и војвођанским местима. то је било време обележено аматеризмом, али се у њему зачала српска музика романтичарског стила, заснована на народном мелосу. Поред српских музичара домородаца, њеном успону су допринели и странци, особито Чеси, који су били хоровође у српским певачким друштвима, свирали у оркестрима и предавали по школама.

Музика је претежно била у служби родољубивих идеја и очувања народа, што су показале и беседе (концепти с такозваним мешовитим програмом - хорovima, солистичким и оркестарским композицијама, као и позоришним комадом) које су организовала црквена певачка друштва, стожери српског музичког живота. До врхунца на пољу негдашње хорске музике приспело се у Панчеву седамдесетих а у Београду, Суботици и Кикинди осамдесетих година 19. века. У крагујевачком театру негована је сценска музика већ у доба Милоша Обреновића, а затим у Српском народном позоришту у Новом Саду (основано 1861), које је изводило представе за српску публику у војвођанским и славонским местима, као и у београдском Народном позоришту (основано 1868 /Р. Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, 1991. Основну литературу за сагледавање српске историје музике 19. и 20. века чине два дела: С. Ђурић-Клајн, *Развој музичке уметности у Србији*, Хисторијски развој музичке културе у Југославији, Загреб, 1962. и В. Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, 1969). Аутор већине аранжмана и музике за комаде био је Словенац Даворин Јенко (1835-1914), који је тридесет година био диригент Народном позоришта. Од осамдесетих година 19. века у оба позоришта постављају се оперете и опере. Опера на Булевару оперског певача интернационалног реномеа, баса Жарка Савића (1861-1934), била је кратког века (1909-1911).

Оркестарско концертирање почело је 1842. у Београду, а ускоро потом је у овом граду гостовао Јохан Штраус са својим оркестром, изводећи и сопствене композиције инспирисане српским народним мелосом, што су чинили и други страни уметници. Симфонијски концерти приређивани су од деведесетих година 19. века. Поред пијанисткиње и композиторке Јованке Стојковић (1855-1892), изгледа ученице Франца Листа, која је гостовала у Бечу, Грацу, Пешти и Паризу, за српску публику свирали су велики виолинисти Јан Кубелик и Анри Марто, затим српски виолиниста Драгомир Кранчевић, кога су слушали Беч, немачки градови и Пешта, пијанисткиња Сидонија Илић, оперска певачица Софија Седмакова, која је стекла репутацију у немачким оперским кућама, затим Београдски квартет и други. Године 1899. основана је Српска музичка школа.

Музичари и немузичари мелографисали су световну и црквену народну музику да би се сачувала и послужила као инспирација композиторима. Музичко стваралаштво било је оријентисано ка хорovima, соло-песмама и сценским делима, док су инструментални и вокално-инструментални опуси били мање бојни. Темелје професионалне, национално усмерене музике поставио је композитор, пијаниста и диригент Корнелије Станковић (1831-1865), заслужан као записивач црквене и световне народне музике. Његови следбеници, делујући као диригенти и композитори, прихватили су као једино могуће његове идеје о националном стилу. Уздигли су српско стваралаштво, а појединци су га довели до међународно признатих вредности.

Централна личност српске музике био је Стеван Стојановић Мокрањац (1856-1914), одгајан на српској црквеној и народној музици.

Студирао је у Минхену, Риму и Лајпцигу. Као диригент Београдског певачког друштва од 1887. године, начинио је од овог хора изванредан извођачки ансамбл и с њим гостовао у многим србијанским градовима, ширећи музичку културу, а потом је предузимао турње у аустроугарске градове да би пробудио национална осећања њихових српских становника и жељу за уједињењем, истовремено показујући висок интерпретацијски ниво. Прво је посетио Дубровник, Котор и Цетиње, затим Скопље, Солун и Будимпешту; концертирао је у Софији, Пловдиву и Цариграду, такође у Петрограду, Нижњем Новгороду, Москви и Кијеву, те најзад, 1899. у Берлину, Дрездену и Лајпцигу. Ова гостовања пратили су српски амбасадори и представници земаља у којима су одржавани концерти, те су пружила изванредну прилику да се у страним земљама прикажу уметнички резултати српског стваралаштва и извођаштва. Таквих прегнућа имала су и друга српска певачка друштва.

Мокрањчевих *Петнаест Руковети* (1883-1909), хорских композиција а капела, заснованих на народном мелосу из Србије, Старе Србије и с Косова, из Црне Горе, Македоније и Босне, врхунска су достигнућа српске музике. Оне плене изванредним избором народних мелодија и њиховим обликовањем условљеним "смислом за латентне хармонске основе напева", применом модалних решења, коришћењем контрапункта, "разрађене и гипке фактуре". Ефектан и духовит хор Козар, по двама народним песмама, такође показује композиторску оригиналност. Мокрањчева црквена дела поседују исконски, монументалан, снажан, дубок, топао садржај (*Опело у фис молу*, *Литургија*, *Тебе Бога хвалим*). Овај велики композитор био је међу првим српским ауторима етномузиколошких студија *Народне песме и игре са мелодијама из Левча*, Београд, 1902; *Осмогласник*, Београд, 1908/.

Поред хорава, савременици Стевана Мокрањца компоновали су опере, инструменталне и вокално-инструменталне опусе, соло-песме. Јосиф Маринковић (1851-1931), свршен студент прашке Оргуљашке школе, био је диригент београдског Академског певачког друштва "Обилић". Као превасходни романтичар, аутор је родољубивих хорава (познат је *Народни збор*, који почиње речима: "Хеј трубачу, с бојне Дрине"), хорских дела под утицајем народне музике (*Кола*) и соло-песмама изразите и распеване мелодике на текстове српских песника (Молитва и Грм по Војиславу Илићу).

Станислав Бинички (1872-1942) исказао је своје музичке способности као диригент и композитор. По завршетку Минхенског конзерваторијума изводио је симфонијску литературу с Оркестром Краљеве гарде, а с овим ансамблом и Певачким друштвом "Обилић" вокално-инструментална дела - Хајднових *Седам речи Христових* и *Стварање света*, а 1910. Бетовенову *Девету симфонију*, која је представљала изванредан музички догађај старог Београда. Био је то први директор Београдске опере и оснивач Музичке школе "Станковић". Међу његовим композицијама јесте и опера *На уранку*, у стилу италијанске веристичке опере и српског градског фолклора.

Композитор Исидор Бајић (1878-1915), ђак Пештанског конзерваторијума, показао се као врстан организатор музичког живота у Новом Саду, где је покренуо "Српски музички лист", нотну едицију Српска музичка библиотека и основао Музичку школу. Дириговао је, писао чланке и уџбенике и компоновао (опера *Кнез Иво од Семберије*, песме, које је народ прихватио као своје и друга дела).

Слушајући гласовите чешке хорове попут Хлахола и Моравских учитеља, и светски признате интерпретаторе као што су били Корто Учински, Рубинштајн, Франческати, Пшихода, Мајнарди, Шаљапин и Рене-Батон, Београђани су пратили и развој домаћих уметника. Захваљујући помоћи руских певача емиграната, Лизи Поповој, Ксенији Роговској, Павлу Холоткову, Ђорђу Јурењевићу и Лаву Зиновјеву, Београдска опера, основана 1920. године, предвођена Стеваном Христићем и Ловром Матачићем, изградила је богат репертоар. Поред стандардних дела, постављене су биле опере П. И. Чајковског, А. П. Бородина и М. П. Мусоргског, затим Вагнерови *Холанђанин луталица*, *Лоенгрин* и *Танхојзер*, *Салома* Рихарда Штрауса и друге. Изводила их је екипа певача, међу којима су била Зденка Зикова, Живојин Томић, Војислав Турински, Меланија Бугариновић и Бахрија Нури-Хацић, протагонисткиња на премијери Бергове Лулу, у Цириху 1934. године. Високи ниво балетског корпуса уздигли су такође руски уметници, затим Наташа Бошковић, Милош Ристић и други. Могли су се, поред романтичарских, гледати и савремени балети, као *Жар-птица* Игора Стравинског.

Београдска филхармонија, основана 1923. године, уметнички је напредовала под Стеваном Христићем и Ловром Матачићем изводећи, од 1931. до 1937. године симфонијске и вокално-инструменталне опусе, Хонегеровог *Краља Давида*, *Краља Едипа* Стравинског, Вердијев *Реквијем*, Хендловог *Месију* и Бетовенову *Мису солемнис*. На концертном подијуму слушани су дуо Марије и Олге Михаиловић (виолина и клавир), пијанисти Љубица Маржинец и Емил Хајек, вокална солисткиња Јелка Стаматовић и клавирски Београдски квартет. Музичка настава је извођена у два музичким школама и на Музичкој академији, основаној 1937. године.

У временском распону од 1918. до 1941. године, оперски композитори показали су интересовање за разне стилске правце, од романтизма до четворостепене музике. У сенци четворице изразитих личности, П. Коњовића, М. Милојевића, С. Христића и Ј. Славенског, стварали су сви остали музичари прве Југославије.

Компоновање, писање о музици и организовање музичког живота била су подручја на којима је делао Петар Коњовић (1883-1970). Би оје директор Загребачке опере, управник Осјечке опере, један од оснивача Музичке академије и Музиколошког института у Београду. Компоновао је опере инспирисане народном музиком, стилски блиске стваралаштву Леоша Јаначека. Обе његове опере, *Кнез од Зете* (1929) и *Коштана* (1931); у Брну изведена 1932, а у Прагу 1935) у концепцији су музичке драме: у првој су одговарајућим музичким језиком супротстављене млетачка и црногорска средина, а у другој је импресивно дочаран врањански амбијент и потресно приказана чежња за младошћу. Коњовићеве соло-песме, романтичарске или романтичарско-импресионистичке (Цхансон), неретко су блиске народном мелосу (Под пенџери). Мада садржајно разнолики, његови текстови о музици односе се на тематику која је била у његовом примарном интересовању, на музичко стваралаштво националног стила (*Личности*, Загреб, 1920; *Књига о музици*, Нови Сад, 1947; Милоје Милојевић, Београд, 1954; Стеван Мокрањац, Београд, 1956/.

На Минхенском конзерваторијуму, у Француској и Прагу где је докторирао музиколошке науке 1924/25, Милоје Милојевић (1884-1946) продубио је своја музичка знања. Романтичарско и национално-романтичарско опредељење обогатио је стилским усмерењима Рихарда Штрауса, импресионизмом, па чак и експресионистичким елементима. Најизразитији је у соло-песмама (збирка *Пред величанством природе*) и клавирским композицијама (*Мелодије и ритмови са Балкана*, свите, *Камаје*). Био је водећи београдски музички критичар и аутор вредних музичких написа из српске и југословенске музике /Сметана, живот и дела, Београд, 1924; Сметанин хармонски стил, Београд, 1926; Музичке студије и чланци, И-ИИИ, Београд, 1926, 1933. и 1953/.

Стеван Христић (1885-1958) стекао је музичка знања у Лајпцигу, Москви, Риму и Паризу. Био је директор Београдске филхармоније и Београдске опере. Показао је особите склоности к вокалној музици компонујући технички дотерана дела у неоромантичарском, веристичком и романтичарско-импресионистичком стилу, понекад обојеним народним мелосом. Камерна опера *Сутон* (1925) верно осликава стари патрицијски Дубровник а балет *Охридска легенда* (1947) своју популарност дугује српском и македонском фолклору, изражајној мелодици, темпераментном ритму и рафинираном оркестру. Црквена музика показује руске утицаје (*Опело у фус молу*).

Још једна истакнута личност старог Београда, хрватски композитор Јосип Славенски (1896-1955), опијеност међумурским фолклором проширио је на балканску (оркестарска *Балканофонија*) и оријенталну музику (вокално-инструментална, Религиофонија, односно *Симфонија оријента*).

Заступници романтичарског стила су, поред других, били Петар Стојановић (1877-1957), виолиниста, који је наступао у европским градовима, компонујући концерте и сонате за виолину, виолу и друге инструменте и камерне опусе, затим Петар Крстић (1877-1957), композитор опера и соло-песам, као и Коста Манојловић (1890-1949), аутор модално обојених хорова, који се бавио музичком историјом и етномузикологијом /Споменица Ст. Мокрањцу: Београд, 1928; Народне мелодије из Источне Србије; Београд 1953/.

Прашке генерације српских студената биле су у првим радовима заинтересоване за импресионизам, неокласицизам, експресионизам и четвртстепену музику. Њихови представници ће, изузев Војислава Вучковића (1910-1942), наставити своју делатност после 1945. године. Овај композитор и доктор музикологије напустио је експресионизам и окренуо се утицајима совјетских композитора у оркестарским, вокално-инструменталним и другим делима /Музика као средство пропаганде, Праг, 1934; Материјалистичка филозофија уметности, Београд, 1985; Музички портрети, Београд, 1939; Избор есеја, Београд, 1955; Уметност и уметничко дело, Београд, 1962; Студије, есеји, критике (сабрана дела), Београд, 1968/.

После враћања на старе узоре, од половине 20. века је почело хватање корака са западноевропским тенденцијама. Музички живот је постао интензивнији и многи његови представници стекли су европска признања. То је пре свега учинила Београдска опера, која је захваљујући директору и диригенту Оскару Данону /Р. Пејовић, Оскар Данон, Београд, 1986/ (рођ. 1913) и његовим сарадницима, композитору и диригенту Крешимиру Барановићу (1894-1975), диригенту Душану Миладиновићу (рођ. 1924), редитељу Младену Сабљићу (рођ. 1923) и сценографу Душану Ристићу (рођ. 1913) - продрла у Европу. Гостовања су од 1955. до 1963. године обухватила Визбаден, Париз, Лозану, Венецију, Каиро, Фиренцу, Варшаву, Торино, Барселону, Монте Карло, Александрију и Единбург. Изведене су, између осталих, опере *Борис Годунов* и *Хованшчина* Мусоргског, *Кнез Игор* Александра Бородина, Маснеов *Дон Кихот*, *Каћа Кабанова* Леоша Јаначека, Гуноов *Фауст*, *Заљубљен у три наранџе* и *Коцкар* Сергеја Прокофјева, Сметанина *Продана невеста* и сценски ораторијум *Горски вијенац* Николе Херцигоње. Балетски корпус је у земљи и иностранству имао низ запажених представа, од популарне Христићеве *Охридске легенде*, Барановићевих *Лицитарског срца* и *Кинеске приче до Ромеа и Јулије* Прокофјева и Бартоковог *Чудесног мандарина*. Његовом успону допринео је и кореограф Димитрије Парлић (1919-1986), који је био шеф балета опера у Бечу и Риму.

Београдска филхармонија под К. Барановићем и Живојином Здравковићем задржала је примат првог београдског оркестра, поред оркестра Радио-телевизије Београд (диригент Младен Јагушт, рођ. 1924) и Уметничког ансамбла Дома Југословенске народне армије. Камерни ансамбли, клавирски Београдски трио, Српски гудачки квартет, гудачки ансамбл "Душан Сковран", под палицом Александра Павловића и хорови: Радио-хор под Боривојем Симићем (рођ. 1920), студентски "Бранко Крсмановић", предвођен Богданом Бабићем (1921-1980), као и женски хор Цоллегиум мусицум са Даринком Матић-Маровић (1934) - доприносе разноврсности музичког живота и на гостовањима у иностранству. Признања ван земље стекли су оперски певачи Бисерка Цвејић и Радмила Бакочевић, виолиниста Стефан Миленковић и многи други, а међу балетским играчима Јованка Бјегојевић, Душанка Сифниос, Милорад Мишковић и Жарко Пребил (данас је шеф балета Римске опере).

Значајан је музички центар и Нови Сад, у коме су, поред Војвођанске филхармоније и оперске куће, деловали бројни камерни ансамбли. Овај град има и Музички одсек Академије уметности, а у њеном окриљу и Електронски центар. Музичка активност Ниша је усмерена пре свега ка Југословенским хорским свечаностима, на којима се окупљају хорови из земље и иностранства.

Негдашњи студенти Прашког конзерваторијума, заједно с другим, по годинама блиским композиторима, показали су различите стилске склоности. Од традиције су пошли Миленко Живковић /Написао је *Руковети* Ст. Ст. Мокрањца, Београд, 1957/ (1901-1964), Светомир Настасијевић (1902-1979) и Станојло Рајичић (рођ. 1910), који је приспео до реског, политоналног хармонског језика. Компонувао је оперу *Симонида* и телевизијске опере, циклусе за глас и оркестар (*На Липару*, *Лисје жути* и др.), симфоније и концерте за разне инструменте. Народним мелосом су у кантатама били инспирисани Јован Бандур (1899-1956) и Михаило Вукдраговић (1900-1986), аутор циклуса соло-песама *Вокална лирика*. Марко Тајчевић (1900-1984) стваралац је профињене и до детаља изнијансиране, с мером обликоване и национално обојене мале форме, претежно модерне хармоније. Његови су *Седам балканских игара за клавир*, хорови (међу којима и Четири духовна стиха), соло-песме. Из касног романтизма и Штраусовог оркестра произилазе опуси Миховила Логара - балет *Златна рибица* и опера *Покондирена тиква*. Свету неокласицизма припадају дела Предрага Милошевића (1904-1988) и Милана Ристића (1908-1982), чије симфоније показују јасноћу и сажетост форме, рад с тематским језгром и концертантне елементе. Експресионизму дугује своје музичке мисли оркестарски опуси Драгутина Чолића (1907-1987) и Љубице Марић (рођ. 1909). Оригинална, инспирисана, исконског израза, везана за тло с којег је потекла, она ствара у јединству древног и савременог. Поред кантате *Песме простора* и *Пасакаље* за оркестар, компоновала је циклус композиција на основу појединих гласова *Осмогласника* који је Мокрањац забележио: *Октоих II*, Византијски концерт за клавир и оркестар, кантату *Праг сна*, *Остинато супер тхема оцтоицха* за харфу, клавир и гудаче.

Неоромантизам је честа инспирациона потка композиторима умерено савременог језика који су дипломирали на београдској Музичкој академији. Понеки музички ствараоци приклањали су се импресионизму или неокласицизму, а било је и таквих који су стремили новим звучним световима. Василије Мокрањац (1923-1984) - у драматским, темпераментним, готово еруптивним симфонијама снажног израза - користио је кратке, језгровите идеје које су могле обухватити само један акорд, густо оркестарско ткиво и вишеслојне хармоније у оквиру широко схваћене тоналности. Његове клавирске композиције имају и импресионистичке одсјаје (*Одјеци*).

Умерено савремени језик карактерише дела Радомира Петровића (1923-1991), аутора кантата и хорова, и Драгутина Гостушког (рођ. 1923), који је докторирао на Филозофском факултету у Београду, /Његова докторска дисертација носи наслов Уметност у недостатку доказа, а издата је под насловом *Време уметности*, Београд, 1968/ познатог по виолинском концерту и хоровима. У истом стилу с укомпоновали Коста Бабић (рођ. 1927) своје духовите хорове, Душан Костић (рођ. 1925)

оркестарске и вокално-инструменталне опусе и Властимир Перичић (рођ. 1927) оркестарске композиције и соло-песме /В. Перичић, поред већ поменутог приручника Музички ствараоци Србије (Београд, 1969), написао је монографије о Јосифу Маринковићу (Београд, 1967) и Станоју Рајичићу (Београд, 1971)/.

Традиционална, али и савремена изражајна средства карактеришу симфоније Александра Обрадовића (рођ. 1927), јарког оркестарског интензитета. Витомир Трифуновић (рођ. 1916), у синтези традиције и авангардних елемената, проговорио је звуком нових димензија у *Синтезама 4*, *Асоцијацијама* и *Концерту за виолину*. Константне метаморфозе карактеришу стваралаштво Рудолфа Бручија (рођ. 1917), окренутог ка оркестарским и вокално-инструменталним облицима. Његова *Симфонија леста* је добила међународну награду на конкурс у Бриселу.

Неокласицистичке особине имају дела Енрика Јосија (рођ. 1924), снажног израза и полифоног мишљења, у јединству древног и савременог. Међу њима су сценска визија *Стефан Дечански*, балет *Птицо, не склапај своја крила*, *Клавирски концерт*. Списак Душана Радића (рођ. 1929) за глас и клавир и *Пеле-кула* израстају, као и његова друга дела, из истог стилског извора. Он је послужио и Дејану Деспићу (рођ. 1930) као константно инспиративно врело у *Триптиху* за виолину и оркестар, концертима и клавирским опусима.

Међу композиторима који су се појавили од 1956. године поједини су се усавршавали у Паризу, Варшави, Штутгарту, Келну, Утрехту и Принстону /О авангардним стремљењима српских композитора писала је Мирјана Веселиновић: стекла је докторат дисертацијом *Стваралачка присутност европске авангарде у нас* (Београд, 1989)/. Они су неокласицизам прихватили као своје полазиште, користећи се алеаториком, серијалном, електроакустичном и тапе музиком, као и постмодерним техникама.

Ослобођен тоналитета у својим делима напегнуте звучности, Петар Озгијан (1932-1979) најизразитији је у оркестарским композицијама, *Триптиху* и *Ноктурну*. Изузетна личност Владана Радовановића (рођ. 1932), руководиоца Електронског студија Радио-Београда, авангардна је на подручју музике, сликарства и књижевности. *Спхаероон* и *Сонора* су међу његовим музичким опусима. Срђан Хофман (рођ. 1944) у сталном је тражењу нових изражајних средстава, од вокално-инструменталног *Цантус де морте* до постмодерних техника *Деја ву*).

Композитори откривају атмосферу српске прошлости и тумаче је савременим изражајним средствима. У тежњи за специфичним колоритом долазе до профињених, прозачних боја, али и до јарких сталних звучања.

Архајска патина одзвања у оркестарским (*Симфонија полифоница*) и камерним композицијама (*Басма*) Мирјане Живковић (рођ. 1934). Присуство древности, нарочито давне српске прошлости, оживљено језиком блиског Пољској школи, карактерише музичке идеје Р. Максимовића, С. Атанацковића, З. Христића и З. Ерића. Рајко Максимовић (рођ. 1935) компоновао је мадригале *Из тмине појање*, по средњовековним записима, и ораторијум *Буна против дахија*. Слободан Атанацковић (рођ. 1937) заинтересован је и за архаичне слојеве нашег музичког фолклора. Његови су ораторијуми *Диес глориае* и *Акатист*. Зоран Христић (рођ. 1938) склон је необичним звучним комбинацијама (кореоторијум *Корак*, сродан тоталном театру, балет *Даринкин дар*, вокално-инструменталне композиције). Дела Зорана Ерића (рођ. 1950) одликују се сложеном, звучно прозачном фактуром у музици за клавир и оркестар *Мираге*, балету *Бановић Страхуња* и у бројним камерним опусима. Вук Куленовић (рођ. 1946) постиже снажну емотивност (*Оуасар ОХ 471*, *Икар*). Израз и препознатљивост стила Милана Михајловића (рођ. 1945) почивају на коришћењу специфичног модуса (камерна композиција *Ламентосо*) и прозачном колориту (*Симфонијске метаморфозе*). Импресионизму дугује и савремени језик Властимира Трајковића (рођ. 1947) у оркестарском *Темпора ретента*, делу *Дуо за клавир и оркестар* и камерним опусима.

Индивидуалност сваког појединог савременог музичког ствараоца не може се сагледати у неколико реченица. Без сумње је да они имају самосвојност и да завређују још већу присутност у свету европске и светске музике.

Позориште

Петар Марјановић

Позориште у Срба има традицију дугу више од осам столећа иако театарски живот на овим просторима није текао без прекида. Српска позоришна извођења у средњем веку имала су у основи световну и забављачку функцију (импровизације без писаног текста приказиване су на јавним местима) и била изван оквира и утицаја Православне цркве. Подаци у уметничкој литератури 13. века показују да су црквене власти забрањивале верницима да одлазе на скупове где глумци играју своје представе. Теодосије (1264-1328), калуђер у српском манастиру Хиландару на Светој Гори и писац, у делу *Похвале светом Симеону и Светом Сави* истиче, насупрот небеским лепотама цркве, скомрахово мрско позориште које се приређује на улици, где безумно окупљени свет по свакојакм невремену до краја гледа и слуша штетне ђаволе песме и непристојне, ружне речи. Трагови виђених позоришних сцена и старих спортских свечаности живели су у српској средини и током 14. века. На фресци *Ругање Христу*, сликаној између 1317. и 1318. године у манастиру Старо Нагоричино, задужбини краља Милутина, у првом плану виде се три особе с дугим рукавима и неколике с необичним инструментима како исмејавају Спаситеља. Владари Србије, који су имали добросуседске и дипломатске односе с Дубровником, слали су, за светковине светог Влаха (заштитника Дубровника), своје музичке и забављачке дружине, а артисти Дубровника гостују у Србији (1412, 1413. и 1426). Програме чине разне музичке, пантомимске и лакрдијашке вештине и егзибиције. Почетком 16. века, потурчени великаш Али-бег Павловић, несумњиво српског порекла, послао је у Дубровник своју позоришну дружину којом је управљао Србин Радоје Вукосалић (из пропратног писма упућеног Дубровчанима може се закључити да је Вукосалић први познати српски глумац - управник путујуће позоришне дружине). У Срба је Власт Турака (друга половина 15. - почетак 19. века) зауставила развој културе па се у то доба само повремено јављају представе световног карактера. Изузетак је Војводина, у којој део српског народа, нарочито од краја 17. века, живео у мултиетничкој култури Хабсбуршке монархије, па је позоришна активност била под средњоевропским утицајем.

Прва нововремена српска представа била је тзв. школска драма: у Сремским Карловцима, 1734. изведена је *Траедокомедија* Мануила Козачинског (1699-1755), којом почиње и новија драмска књижевност у Срба. Раздобље школских представа траје до 1813, када почиње аматерско представљање. Прва представа изведена је у Пешти крајем августа 1813: била је то Крешталица Јоакима Вујића (1772-1847), сачињена према делу Аугуста Коцебуа. Глумце-ђаке из представа школског позоришта овде су заменили одрасли глумци, међу којима је било троје професионалних. Пошто је дошао у Србију, Вујић је основао Књажеско-српски театар у Крагујевцу (1835-1836), у којем је био директор, драматург, редитељ, главни глумац, преводилац и адаптер драмских дела. Због своје театарске активности, Јоаким Вујић заслужио је помало патетичну титулу "отац српског позоришта".

Прва професионална позоришна група у Срба настала је 1838. године у Новом Саду. Било је то Летеће дилетантско позориште, које је до 1840. давало представе у Новом Саду, Земуну и Панчеву; затим од јуна 1840. до пред крај 1841. у Загребу (под именом Домородно театарно друштво), да би се фебруара 1842. године утопило у Театар на Ђумруку у Београду чинећи га професионалним. Ово позориште има највећих заслуга што ће у седмој деценији 19. века бити створени први стални професионални ансамбли на јужнословенском простору (Нови Сад, Загреб, Београд).

Велики драмски писац у Срба био је Јован Стерија Поповић (1806-1856). Ослободивши се псеудокласичних схема и националне романтике, Поповић постаје први српски писац с изразитим обележјима реалистичког приступа књижевној и театарској материји и основни ослонац репертоара српских позоришта од 1830. до 1870. године. Стварајући ликове по живим узорима и откривајући комично у њиховим наравима и карактерима, дао је луцидне анализе менталитета и духа својих суграђана, омогућивши истакнутим српским глумцима да дају низ уверљивих уметничких остварења, од којих су нека ушла у легенду. Поповићеве комедије и данас су сачувале сценску виталност и сатиричну актуелност. То доказују представе после Другог светског рата: *Родољупци* у режији Мате Милошевића (1949), *Покондирена тиква*, *Женидба и удадба* и *Родољупци* у режији Дејана Мијача (1973, 1975, 1986) те *Лажа и паралажа* и *Тврдица* (Кир Јања) у режији Егона Савина (1991, 1992). Поповићева дела мање су приказивана на сцени током друге половине 19. века, која бива у знаку прилагођавања и српских позоришта и српских драмских писаца потребама и укусу публике. Ако се има на уму да су два стална српска професионална ансамбла, Српско народно позориште (основано 1861. у Новом Саду, на територији под влашћу Аустрије - касније Аустро-Угарске) и Народно позориште (основано 1868. у Београду, у слободној Кнежевини Србији) - имала претежно родољубиву функцију и сталне финансијске невоље, биће јасније њихова безусловна окренутост духовном видуку гледалаца тога доба. Репертоарима српских позоришта зато, све до краја 19. века, када је реч о делима националне драматургије, преовлађују два основна вида драмских дела: историје драме и трагедије позног романтизма, којима је подстицано народносно осећање и пробуђена историјска свест Срба те ведри сеоски комади из народног живота "с певањем".

Шездесетих и седамдесетих година 19. века Лаза Костић (1841-1910) и Ђура Јакшић (1832-1878) дали су српској романтичној драми и позоришту нов песнички језик и нов тип драмског јунака, за којег је била карактеристична психолошка подвојеност. Позоришни датуми била су извођења Костићевих трагедија *Максим Црнојевић* (1869), у којој се укрштају свет српске народне епике и свет Шекспирове трагедије, и *Пера Сегединац* (1882), у којој се трагедија из историје српског народа преплиће с горућим проблемима Костићева времена. Извођење Јакшићевих драма *Јелисавета кнегиња црногорска* (1868) и *Станоје Главаш* (1878) потврдила су његову даровитост и ватрен, бунтовни темперамент, али и скромна драматуршка знања.

Крајем 19. века престаје у позориштима на српском театарском простору доминантан утицај немачких узора. Утицај француског позоришта постаје све јачи јер се враћају, нарочито у Београд, нови људи школовани у Француској. До Првог светског рата то није био утицај нових позоришних струјања у Француској него утицај Француске комедије (Цомедие-Францаисе) и париских булеварских позоришта: Новији стилови европске драматургије и позоришта (натурализам, симболизам, експресионизам) и не само француски - осетили су се тада и у српској драматургији и театру, док је већ истрошени жанр народних комада с певањем унео нову осећајност и поетски тон у реалистичком проседеу Борисав Станковић (1876-1927), с делом *Коштана* (прво извођење 1900), које је по популарности и данас култно дело српских позоришта и публике.

Цео 20. век обележио је, као суверени владалац репертоара српских позоришта, Бранислав Нушић (1864-1938). Живећи у позоришту не само као писац него и као практичар (управник, драматург, редитељ, а у младости и глумац), послушкивао је рађање смеха публике и та искуства преносио је у своје комедије, у којима се налази збир најразноврснијих поступака и начина да се постигне смех. Сачувавши актуелност и сценску виталност и у нашем времену, Нушићева дела омогућила су неколика врхунска остварења савременог српског позоришта (*Ожалошћена породица* у режији Мате Милошевића, *Народни посланик* у режији Дејана Мијача) или веома успеле експерименте с променом жанра (*Сумњиво лице* у режији Соје Јовановић, *Мистер Долар* у режији Мирослава Беловића, *Пучина* у режији Дејана Мијача).

Између два светска рата позоришне људе у Србији очаравала су гостовања Московског художественог театра (1920-1921. и 1924), који постаје узор. У пракси се, међутим, јављају различита

стилска одређења: од експресионизма и симболистичке стилизације до натурализма и психолошког реализма. Ваља нагласити да се упоредо с траговима романтичарске дикције у глуми (као рецидива 19. века), који су трајали и у првој поратној деценији, све чешће јављају урбани природни говор и савремени сензибилитет у глумачком изразу. У то време Београд има глумачки ансамбл високог, средњоевропског уметничког ранга.

После Другог светског рата долази до бујног развоја позоришта у Србији. И поред многих неповољних ефеката административног управљања позориштем, у позориштима Србије обликован је самосвеснији и озбиљнији однос према стваралаштву, а порасле су и уметничке амбиције. Истина, прве године после рата протичу у знаку совјетског утицаја и догматски схваћеног *Система* Станиславског. Српски имитатори помешали су естетику Московског художественног театра - која је припадала одређеном, конкретном времену, и зато била осуђена на ефемерност - и суштину Система, који почива на упитаности, провери и позиву на надградњу вечитих закона глумачке егзистенције на сцени. Изузетак је било југословенско драмско позориште, основано у Београду 1947, од истакнутих глумаца из целе Југославије. Овај театар је - захваљујући свом уметничком вођи Бојану Ступици (1910-1970) и заједничком одређењу за усавршавање позоришног знања и професионалности - у првој деценији рада израстао у еминентно европско позориште. То потврђује успех на Театру нација у Паризу с представама *Дундо Мароје* Марина Држића 1954, *Јегор Буличов* Максима Горког 1955, *Ожалошћена породица* Бранислава Нушића и *Откриће* Добрице Ћосића 1964. То илуструје и фрагмент приказа Жан-Жака Готјеа у листу "Ле Фигаро: "Начин на који је југословенско драмско позориште из Београда извело *Јегора Буличова* достојан је највећих похвала... Пред нама је један ансамбл, хомоген... испуњен духом целине који делује с високом свешћу и одише достојанством." У то време Југословенско драмско позориште игра домаћи и страни репертоар и дела савремене драматургије чија је вредност проверена. Реализам је био кредо српске уметности тог времена, али је у представама овог позоришта у првом плану било освајање жанра и стила представе и ширење реалистичког проседа. У интерпретацији се тежило истинитости и устајало против шаблона, баналности и вулгаризације, што је довело до високог артистичког професионализма ансамбла. У њему је призиван идолопоклонички однос према задацима позоришта: "Глумац је био уметник, сценограф артист, редитељ, художественник, проба је била свечаност, премијера - историјски догађај."

После 1951. године, када је почело отварање Југославије према Западу, настала је сношљивија и уметнички плодотворнија клима у уметничком раду. У позориштима Србије истиче се, с новим репертоарским профилем, Београдско драмско позориште, које од 1951. до 1956. године приказује дела Артура Милера (*Смрт трговачког путника*, *Лов на вештице*, *Поглед с моста*), Тенесија Вилијамса (*Стаклена менаџерија*, *Мачка на усијаном лименом крову*), Џона Озборна (*Осврни се у гневу*) и других писаца са Запада. На темељу те драматургије јавља се нов тип глуме, која се огледала у деакадемизацији и приватизацији у употреби изражајних средстава. После забрањене представе Бекетовог *Чекајући Годоа* (Београдско драмско позориште, 1954), почиње ново позоришно раздобље у Србији. Редитељ и глумци те представе, са младалачком упорношћу и стицајем срећних околности, успели су да представу прикажу на сцени новоформираног позоришта Атељеа 212 у Београду 1956. Била је пробијена естетска баријера и власт је била присиљена да се помири с одређеном мером уметничке слободе, под условом да се не прелазе политичке међе (било је то прво Бекетово драмско дело изведено на сценама Источне Европе). Од 1956. до 1960. године Атеље 212 приказује дела Ж. П. Сартра (*Иза затворених врата*), Е. Јонеска (*Столице*), А. Камија (*Неспоразум*), Х. Пинтера (*Настојник*), С. Мрожека (*Полицајци*) и друга дела савремене светске драматургије и са Запада и са Истока. Сцена Атељеа 212 ослобађа се тежњи к веризму и постаје позорница - не кријући од гледалаца него им показујући да је то. Репрезентант тог стила глуме био је популарни глумац Зоран Радмиловић (1933-1985). После оснивања Београдског интернационалног театарског фестивала (БИТЕФ) 1967 - чији је спиритус мовенс била Мира Траиловић (1924-1989), управник, и Јован Ћирилов (1931) драматург Атељеа 212 - ово позориште се окреће националном репертоару (откривању нових драмских писаца или драматизацији прозе познатих домаћих писаца), и то је упадљива особеност његове репертоарске политике до данас. Народно позориште, најстарије у

Београду, наставило је своју улогу театра националне културе - и с традиционално добрим глумачким ансамблом тумачило је дела националне и светске класике, приказујући повремено и дела савременог репертоара (две режије др Хуга Клајна - *Шума* А. Н. Островског, 1947, и *Побуна на Кејну* Х. Воука 1956, и Ступичина режија Крлежине драме *У агонији* 1959, репрезентативне су представе првих послератних деценија). Посебну улогу у позоришном животу Србије имало је и Српско народно позориште из Новог Сада. Његово "златно доба" - од 1953. када се у њему окупила група младих редитеља с Димитријем Ђурковићем (1925) на челу, до 1974. године, када се "редитељски тим" дефинитивно распао - запамћено је по трагању за новим путевима сценског израза у оквиру српског позоришног простора. То су били: иронијски лирски театар, инсистирање на физичком аспекту глумачког израза, репертоарска оријентација упућена сензибилитету младог образовног гледаоца, гесло да су глумац и простор игре темељни знак позоришног језика, театар који тежи некој друштвеној интервенцији и приказивање тамних страна нашег времена и социјалистичког друштва. У последњој деценији ваља поменути рад Народног позоришта у Суботици, где је формирано језгро вишенационалног ансамбла који ће, по мишљењу његовог уметничког руководиоца Љубише Ристића (1947) - управо због мешања различитих језика, међусобног преплитања разних културних утицаја и традиција - пресудно обезбедити карактер саме позоришне продукције.

У првих пола столећа рада српских професионалних позоришта послове редитеља обављале су две особе: управници позоришта (најчешће књижевници по вокацији) бирали су дела за репертоар, вршили драматуршку обраду текста и анализу ликова, одлучивали о подели улога (поштујући тадашње конвенције позоришта Европе о подели ансамбла на глумачке фахове) и бринули о чистоти језика и правилном изговору на сцени, док су истакнути искусни глумци бринули о техничко-сценском аспекту представе. У Србији је режија као аутохтони уметнички чин почела 1911. године с ангажовањем првих професионалних редитеља Александра Ивановича Андрејева (1875-1940), који је у Београд дошао с репутацијом ученика Станиславског и негдашњег члана МХАТ-а, и Милутина Чолића (1882-1964), који је био ђак немачког редитеља Карла Хегемана и Макса Рајнхарта.

Три редитеља свим различитих поетика обележили су режију на српским сценама између два светска рата; Михаило Исаиловић (1870-1938), Јуриј Љвович Ракитин (1882-1952) и током четворогодишњег гостовања у Београду Бранко Гавела (1885-1962). Исаиловић је био немачки ђак - следбеник мајнингеноваца и Макса Рајнхарта, и његова позоришна поетика заснивала се на скрупозном служењу драмском делу, док је Ракитин, као следбеник руског авангардног редитеља Б. Е. Мејерхоља, био склон театрализацији и инсистирању на сочном глумачком израз, "физичкој радњи", клоунадама и, кад год је било прилике за то, жанровски се опредељивао за гротеску - служећи се различитим и духовитим редитељским домишљанима. Гавела је био први редитељ на јужнословенском позоришном простору који је изградио властиту поетику, која је сједињавала позоришног класика и новатора, култ античке лепоте и склада и модерни немир фантазије и духа. Четири сезоне које је, у напону стваралачке снаге, провео у Београду (1926-1929) донеле су нов дух српској режији, јер је Гавела од проба стварао права "богослужења" уметности, фасцинантан позоришни универзитет, на којем су се, на најбољи начин, школовали многи српски глумци.

После Другог светског рата истичу се Мата Милошевић (1901), Мирослав Беловић (1927) и Дејан Мијач (1934), а посебно ваља упозорити на рад редитеља Бојана Ступице у позориштима Београда. Милошевићеве представе карактеришу студиозан прилаз делу, усмерен на истраживање истине о животу и човеку, одмереност, рационалност и богата и префињена сценска машта - луцидна и новаторска. Стрпљив и искусан у раду с глумцима, он је један од твораца природне и истините глуме и тежње да се оствари скупна игра високог артистичког нивоа (за неке од његових најбољих представа карактеристичан је приступ који се може назвати стилизованим реализмом. Његове најбоље представе су: *Јегор Буличов* М. Горког, *Краљ Лир* В. Шекспира, *Ожалошћена породица* Б. Нушића и *На рубу памети* М. Крлеже.

Мирослав Беловић је свој препознатљив редитељски профил изградио на темељном образовању и престижним позоришним школама (Лењинград, Стратфорд на Ејвону, Београд). Вишеструко даровит (драмски писац, песник, есејист, глумац, педагог), он је драмска дела тумачио трудећи се да глумца стави у први план својих представа. Најмаркантнија особеност његових представа јесте поетски реализам (*Плуг и звезде* Ш. О'Кејсија, *Талац* Б. Биена, *Никад се не зна* Џ. Б. Шоа, *Дундо Мароје* М. Држића и *Господа Глембајеви* М. Крлеже у Театру Вахтангов у Москви). Беловићева је заслуга што је спасао од заборава низ запостављених дела југословенске драматургије. Нов приступ националној драмској баштини (нарочито у тумачењу дела Јована Стерије Поповића и Бранислава Нушића) карактеристичан је и за Дејана Мијача, данас водећег редитеља Србије. Разноврсност извора којима се служи у припремној фази представе и студиозност којом их користи обезбеђују му ауторитет у глумачком ансамблу који зналачки бира и саставља (и више од тога: упркос неједнаким стваралачким моћима појединаца, уме довести глумце до свести о целини представе и остварити сјајне појединачне домете и висок уметнички ниво целог ансамбла). Има изражен смисао за ритам представе, динамику и каденцу говора глумца у градирању сукоба на сцени - често и у динамици мизансцена. У глобалном дешифровању његова редитељског рукописа ваља поћи од схватања театра по којем је полазна тачка аутор, а завршна глума - пред гледалиштем. Његове најбоље представе остварене су на делима националне драматургије (*Лажни цар Шћепан Мали* П. Петровића Његоша, *Покондирена тиква* Ј. Ст. Поповића, *Пучина* Б. Нушића, *Мрешићење шарана* А. Поповића, *Путујуће позориште Шопаловић* Љ. Симовића), док од представа остварених на светском репертоару ваља поменути *Троила и Кресиду* В. Шекспира, *Васу Жељезнову* М. Горког, *Дом Бернарде Албе* Г. Лорке, *Кола мудрости двоја лудости* А. Н. Островског и *Гардеробера* Р. Харвуда.

Бојан Ступица био је не само творац значајних и узбудљивих представа него и уметник који је тежио да створи своје позориште. То је остварио у Југословенском драмском позоришту у Београду, у којем је од 1947. до 1955. године режирао значајне представе - *Рибарске свађе* К. Голдонија, *Таленте и обожаваоце* А. Н. Островског, *Фуентеовехуњу* Л. Де Вега, *Леду* М. Крлеже и најблиставије остварење српског театра *Дундо Мароје* Марина Држића (1508-1567), коју је видела публика у Паризу, Москви, Лењинграду, Бечу, Будимпешти, Варшави, Венецији и другим европским градовима. Ступица је био редитељ бујне сценске уобразиље, темпераментан и маштовит, па је свако дело које је поставио на сцену имало уметнички отисак његове личности: и игра глумца, и декор, и осветљење, и сценска музика. Тачно је запажено да је театрализам за њега био манифестација животних принципа, а не апстрактног уметничког закона.

Шездесетих и седамдесетих година 19. века (уз неопходну подршку штампе и елите српске интелигенције, која се око Српског народног позоришта у Новом Саду окупила) глумци се намећу друштву као значајни носиоци националних идеја и важан културни чинилац. У романтичарској епохи српске глуме истичу се Тоша Јовановић (1845-1883), глумац лепе мужевне појаве и звонког гласа, тумач великог класичног репертоара; Милка Гргурова (1840-1924), најбоља српска глумица трагичног стил и, као последњи изданак романтичарске глуме, Добрица Милутиновић (1880-1956), најомиљенији глумац у историји српског позоришта, уметник изразите индивидуалности, маркантне и лепе појаве, с гласом заносне лепоте и темпераментом којем по силини али и лирској емоционалности није било премца. Највише уметничке домете остварио је у ликовима В. Шекспира (Ромео, Марко Антоније, Отело, Шајлок, Краљ Лир), П. Корнеја (Сид), Ј. Ф. Шилера (Дон Карлос), Ф. Достојевског (Раскољников), Л. Толстоја (Феђа Протасов), и, у националном репертоару, Б. Станковића (Митке) и И. Војновића (Орсат Велики).

Реалистичку фазу у српској глуми почиње Алекса Бачвански (1832-1881), а маркантно је наставља плејада великих глумаца народног позоришта у Београду: Милорад Гавриловић (1861-1931), Сава Тодоровић (1862-1935), Илија Станојевић Чича (1859-1930) и Димитрије Гинић (1873-1934). Најзначајнији глумац ове епохе и глумац највећег уметничког домета у историји српске глуме био је Пера Добриновић (1853-1923). Добриновић је био глумац раскошног талента, иако није имао природних предиспозиција за улоге сценских хероја: био је мали растом, дебео, с физиономијом у

којој се мало шта могло назрети од талента осим у живим очима, а глас му нису одликовали ни превелик волумен ни заводљива боја. Али, захваљујући природној интелигенцији, интуицији, неисцрпној уобразиљи и изузетној марљивости, успео је да у току дуге, и стално блиставе, глумачке каријере оствари у комичком, карактерном и драмском фаху неколико стотина различитих и, у основним цртама изврсно погођених ликова те да и у безначајним и осредњим делима оствари улоге које се памте и подижу вредност дела и представе. А у свим улогама давао је - како је тачно запазио Милан Грол - оно што је највеће у глумачкој вештини - дубоку, човечанску садржину. Тумачио је улоге у делима В. Шекспира (Ричард III, Јаго, Луда у *Краљу Лиру*), Ж. Б. П. Молијера (Оргон, Жеронт), П. Калдерона, Ј. В. Гетеа, Ј. Ф. Шилера, В. Игоа, Н. В. Гогоља (Градоначелник у *Ревизору*), А. П. Чехова, О. Мирабоа (Исидор Леш - *Посао је посао*), Р. Брака (насловна улога - Дон Пиетро Карузо), у делима писаца националне драматургије Ј. Ст. Поповића, К. Трифковића, Л. Костића, Б. Нушића и у многим делима "народних комада с певањем" и оперетама. Добриновић је први српски глумац којем је подигнут јавни споменик (у Новом Саду, 1982).

Између два светска рата долази до коначне доминације реалистичког израза у српској глуми. Поред плејаде старе глумачке генерације, која је била активна и у првој деценији међуратног раздобља, истичу се, великом и општом популарношћу код публике, најведрија српска глумица Жанка Стокић (1887-1947) и велики глумац модерног сензибилитета Раша Плаовић (1899-1977). У своју глуму Жанка Стокић уносила је обиље животно аутентичних детаља. Ликови њених јунакиња били су комплетна људска бића и увек су имали и израз њене уметничке индивидуалности (њени највећи глумачки успеси били су улоге у комедијама Б. Нушића, пре свега незаборавна Живка из *Госпође министарке*). Први корак у осавремењивању српске глуме на њеном путу к модерном европском изразу учиниће Р. Плаовић, са два највећа остварења овог раздобља српске глуме (Хамлет у истоименој Шекспировој трагедији и Леоне Глембај у Крлежиној драми *Господа Глембајеву*). Интелигентан, образован, проницљив, емоционалан, стално је тежио да у глуму унесе више стваралачког духа и нерва, не одричући се животних садржаја.

Магистралну линију српске глуме, коју чине Тоша Јовановић - Милка Гргурова - Добрица Милутиновић - Пера Добриновић - Милорад Гавриловић - Жанка Стокић - Раша Плаовић, после Другог светског рата настављају Миливоје Живановић - Мира Ступица - Бранко Плеша. Миливоје Живановић (1900-1976) био је један од последњих представника плејаде глумаца барда, глумаца хероја и мисионара. Имао је изразит и силан глумачки темперамент, који су допуњавали маркантна појава и сугестиван глас. Тумачећи ликове у свим жанровима, стварао их је из једног блока, у громади, с великим надахнућем и елементарном силом у замаху (насловне улоге у *Јегору Буличову* М. Горког и *Краљу Лиру* В. Шекспира, Гелак у *Заточеницима из Алтоне* Ж. П. Сартра, Агатон у *Ожалошћеној породици* Б. Нушића). Прекретнички глумац послератног српског позоришта био је Бранко Плеша (1926), који је глуму на овим просторима увео у модерне токове европског сценског израза. Лепа појава, беспрекорна дикција - која је подстакла његов бржи и модернији ритам говора, дотад невиђен на српским сценама - темељно образовање, које му је омогућило да се суверено креће кроз дела класика и најмодернијих писаца наше епохе, учинили су га јединственим глумцем савременог српског позоришта (Иван у *Браћи Карамазовима* Ф. М. Достојевског, Маркиз од Позе у *Дон Карлосу* Ј. Ф. Шилера, ликови В. Шекспира Едгар и Магдаф, антологијска улога негативца у *На крају пута* Маријана Матковића и низ комичних и салонских ликова у делима светског репертоара). По многим особеностима глуме и вредностима уметничких достигнућа, одмах уз Живановића и Плешу, требало би истаћи Љубишу Јовановића (1908-1971) и Љубу Тадића (1929). Јовановић је имао велику моћ трансформације, маркантну мужевну појаву и специфични сензибилитет који му је омогућио да се од свих глумаца међуратне генерације најприродније прилагоди модерном светском репертоару и новим театарским тенденцијама (Фалстаф у *Хенрику IV* В. Шекспира, Несрећковић у *Шуми* А. Н. Островског, Дантон у *Дантоновој смрти* Г. Бихнера, Цек Бојл у *Јунони и пауни* Ш. О'Кејсија). Глуму Тадића одликује снажни темперамент, сугестивност и концентрација у великим протагонистичким улогама. Његово остварење Одерера у *Прљавим рукама* Ж. П. Сартра (у изврсној режији Боре Драшковића) у самој је врху најбољих остварења српске глуме. У прве две послератне

деценије најмаркантнија глумица у Србији била је Марија Црнобори (1919), трагеткиња класичног репертоара (Софоклова Антигона, Расинова Федра, Гетеова Ифигенија), док је цело раздобље после Другог светског рата обележила Мира Ступица (1923), глумица великог талента и широког креативног дијапазона. Располажући обиљем природних даровитости, она је искреном емоционалношћу прожелла сва своја остварења на сцени (Петруњела у *Дунду Мароју* М. Држића, Саша Његина у *Талентима* и обожаваоцима А. Н. Островског, Даница у *Љубави* Милана Ђоковића, Груша Вахандзе у *Кавкаском кругу кредом* Б. Брехта).

Између два светска рата почиње у Београду формирање круга позоришних сценографа и костимографа који се ослобађају утицаја европске илузионистичке сценографије. Међу њима се нарочито истичу сликар Јован Бијелић (1884-1964), који је у српској сценографији извршио трансмисију између уметности сликарства и уметности сценографије, и Владимир Иванович Жедрински (1899-1974), који је успешно повезао реализам руске сценографске школе с модерним тежњама к стилизацији. После Другог светског рата сценографија и костимографија пратиле ус све промене кроз које је позориште у Србији пролазило. У првој деценији истичу се сценограф реалистичке оријентације Миленко Шербан (1907-1979) и костимограф Милица Бабић-Јовановић (1909-1968), чије радове одликује истанчано осећање стила, мера у коришћењу колористичких ефеката и аутентичних фолклорних елемената и орнамената. Новије тенденције јављају се у сценографијама Владимира Маренића (1921), које одликују монументална али функционална решења што сугестивно оживљавају амбијент као и у радовима костимографа Мире Глишић (1918-1965), које красе богати колорит и луцидна инвенција. Данас је најзначајнији сценограф Миодраг Табачки (1947), који полази од редитељских замисли, али им даје свој подтекст и своју основну идеју. Прва дама савремене српске костимографије, Божана Јовановић (1932), мање је обузета прецизношћу кроја или детаља костима, али њени сликарски валери трају и трепере заједно са сценским говором и остварују у гледалишту естетски прочишћену али и анизантну сценску атмосферу.

Најзначајнија позоришна институција у Србији јесте Стеријино позорје (основано 1956, у Новом Саду), у оквиру којег се сваке године одржавају Југословенске позоришне игре - фестивал представа остварених на делима националне драматургије. Скоро четири деценије представе изведене на овом фестивалу дају драгоцен допринос афирмацији српских и јужнословенских писаца. Тако је представа *Небески одред* (1956) двојице дебитаната, Александра Обреновића (1928) и Ђорђа Лебовића (1928), била прекретничко дело у послератној српској драматургији. Реч је о потресној причи о седморици затвореника нацистичког логора Освјенћим (Аушвиц), који пристају да убијају своје сапатнике да би живот продужили за три месеца. Дело је негирало социјалистички реализам, ревитализовало реализам и храбро отворило расправу о етичности и природи људској. У следећој деценији позоришта све више постављају дела националне драматургије, а ликови и ситуације у њима постају психолошки сложенији и ближи проблемима савременог друштва. Користе се историјске аналогije и езоповски језик да би се објашњавали савремена друштвена ситуација и актуелни историјски процеси. Значајни датуми ове деценије биле су представе остварене према драмама Борислава Михаиловића (*Бановић Страхиња*), Велимира Лукића (*Дуги живот краља Освалда*) и Јована Христића (*Савонарола и његови пријатељи*). Нову прекретницу доноси у трећој поратној деценији низ представа остварених према делима Александра Поповића (1929), који је радикално довео у питање основне нормативне претпоставке аристотеловске драматургије (он у први план ставља језичке валере који наметљиво преузимају готово све драмске изражаје под своју контролу). У најуспелијим раним инсценацијама Поповићевих дела (*Љубинко и Десанка*, *Чарана од сто петљи*, *Крмећи кас*) редитељи су следили тај пишчев став, а још успелија театарска редитељска остварења Бранка Плеше и Дејана Мијача реализована су у Поповићевим делима у којима се јавља критички сав према друштвеној стварности (*Развојни пут Боре Шнајдера*, *Мрешћење шарана*, *Кус петљи*, *Бела кафа*). Најугледнији савремени српски драмски писци, уз Поповића, данас су Љубомир Симовић (1935) и Душан Ковачевић (1947). Представе најуспелијих Симовићевих дела (*Хасанагиница*, *Чудо у Шаргану*, *Путујуће позориште Шопаловић*) откриле су његову моралну сензибилност, мелодиозност и богатство језика и изузетну даровитост за хуморну имагинацију.

Наследник Бранислава Нушића у популарности код публике је Душан Ковачевић, иако је реч о писцу који подразумева све врлине свог народа, али његове недостатке, заблуде, нитковлуке и глупости излаже непоштедном смењу (*Маратонци трче почасни круг*, *Сабирни центар*, *Балкански шпијун*, *Свети Георгије убија аждаху*). Активност Стеријиног позорја допринела је афирмацији српских драмских писаца у свету. Велики број Нушићевих дела изведен је у позориштима Совјетског Савеза (највећи успех имала је *Госпођа министарка*, изведена у позориштима 27 градова), Чешке, Пољске, Мађарске, Бугарске и других земаља. Симовићева драма *Путујуће позориште Шопаловић* постављена је у Француској (Париз), Пољској, Чешкој и Словачкој. Комедије Душана Ковачевића постављене су у позориштима у Немачкој (Берлин, Нирнберг, Потсдам), Пољској (Варшава, Краков), Мађарској (Будимпешта), Великој Британији (Лондон), САД (Сан Франциску), Украјини (Кијев), Чешкој (Праг) и Словачкој (Братислава).

Посебно ваља поменути и Интернационални јесењи театарски фестивал БИТЕФ, захваљујући којем је Београд, како је више пута истицано, уписан у позоришну мапу Европе и света, а гледаоцима ових простора омогућено је да се непосредно обавештавају о многим значајним светским позоришним достигнућима. Не би требало прећутати да су првих година поједине представе БИТЕФ-а запањивале гледаоце голотињом, преобилем еротских сцена и агресивним понашањем глумаца, али је била привилегија видети на београдским сценама ствараоце који су обележили новију историју светског позоришта (Питера Тадеуша Кантора, Петера Штајна, Луку Ронконија, Џулијана Бека, Јудит Малину, Роберта Вилсона, Еуђенија Барбу, Пину Бауш и друге). Током следећих година БИТЕФ постаје важан подстицај за стварање светске интелектуалне и позоришне климе на нашем простору, а истакнути позоришни ствараоци Србије прихватају искуства БИТЕФ-а. Представе из Србије чешће се јављају на програму овог фестивала и неке од њих доказују европски и светски ниво. (Представа Југословенског драмског позоришта *Весели дани* или *Тарелкинова смрт* Сухово-Коблина у режији Бранка Плеше поделила је главну награду БИТЕФ-а 1974. с представама Бергмана и Ефроса, а 1990. представа истог позоришта *Позоришне илузије* Корнеја у режији Слободана Унковског поделила је главну награду с представом позоришта Ултима Вез из Брисела).

У Србији данас ради 35 професионалних позоришта, три високе школе за позоришно образовање (Факултет драмских уметности у Београду, Академија уметности у Новом Саду и Факултет уметности у Приштини), два позоришна музеја (Музеј позоришне уметности Србије у Београду и Позоришни музеј Војводине у Новом Саду), а њихов рад прати пет стручних позоришних публикација (часопис европског угледа "Сцена", "Позориште" и Зборник Матице српске за сценске уметности и музику у Новом Саду, "Театрон" и "Лудус" у Београду).

Ограничени простором, овог пута изостављамо анализу рада позоришта за децу, луткарског позоришта, музичког и играчког позоришта, као и анализу активности композитора сценске музике, позоришних критичара и театролога. Сви су они доприносили, свако на свој начин, разумевању и вредности позоришног живота Србије.

Библиотекарство

Десанка Стаматовић

Српско средњовековно рукописно наслеђе (бројни сачувани рукописи, преписи и верзије старих текстова) потврђује претпоставку да су манастирске библиотеке, почев од 12. века, биле значајна средишта културног живота.

Формирање библиотеке било је могуће већ приликом оснивања манастира. О томе сведоче сачувани подаци о типичима св. Саве. У Карејском типичу (1199) прописан је посебан режим за књиге у манастиру и проглашено начело неотуђивости манастирских књига. И у Хиландарском типичу св.

Саве, упоредо са другим литургијским предметима, помиње се прилагање књига приликом оснивања манастира.

Манастирска библиотека је својим садржајем морала задовољити најнужније литургијске потребе, па је збирка обухватала најмање дванаест књига. Било је и богатијих библиотека, од којих су неке делимично сачуване до данас: у манастирима Хиландар, Дечани, Жича, Пећка патријаршија и другим. И библиотеке владара и властеле, судећи по невеликом броју сачуваних књига, имале су збирке сличне манастирским библиотекама, али с више историографских дела, летописа, хроника, правних прописа, па чак и са световном литературом.

Сачувани извори сведоче да је у Расу, на двору Стефана Немање (12. век), постојала библиотека. Биографија св. Саве (1175-1235) Доментијан и Теодосије забележили су да су се на том двору рано почели бавити књигама.

После оснивања Хиландара и његове библиотеке, од 13. века надаље, осниване су библиотеке у манастирима Студеница, Жича, Сопоћани, Милешева, Дечани, Пећ, Грачаница, Манасија, Морача, Пива, Св. Тројица краљ Пљеваља, те Ковин, Крушедол, Хопово и др. Неке од тих библиотека нису много заостајале за хиландарском, а понеке су, као оне у Пећи и Манасији, у извесним периодима највероватније биле испред ње.

Познато је да су поједини српски владари имали своје библиотеке. Сачувани су примерци књига из библиотека краљева Владислава, Уроша и Милутина (добили су књиге из Хиландара, наручивали преписе, даривали књигама цркве и манастире и неговали преписивачку делатност на својим дворovima).

Почетком 15. века у Београду је, на двору Стефана Лазаревића, постојала велика дворска библиотека. Доказа за то има у летописима и другим изворима, а сачуване су и две књиге са записом да су припадале деспоту Стефану. У манастиру Ресави (Манасија), његовој задужбини, радила је у то време велика скрипторија. Рукописи настали у њој вековима су познати по добром квалитету преписа.

Библиотеци Ђурђа Бранковића, у доба пред сам пад самосталности српске државе, припадали су, како је записано на самој књизи, драгоцени Минхенски српски псалтир и друге књиге, о чему сведоче сачувани извори.

С падом Смедерева и пропашћу деспотовине (1459) прекинут је плодан период у развоју српског народа. Османлије уништавају све световне институције, па и библиотеке. Само су Црква и манастири наставили у скромним оквирима да чувају традицију писмености и негују преписивачку делатност.

Најстарија црквена библиотека јесте она у манастиру Хиландар, у којој се осам векова без прекида сакупља непроцењиво културно благо. Књиге и друге публикације стизале су као поклони, али је фонд увећаван и преписивањем у самом манастиру. Чине га рукописи и штампане књиге, разврстани у неколико колекција. Најпознатији део фонда су збирке ћирилских рукописа од 12. до 19. века са око 100 јединица, као и збирке грчких рукописа са око 10 кодекса и "филада" од 11. до 19. века. Ту је збирка старе српске штампане књиге од 15. до 17. века.

Поред библиотеке у Хиландару и библиотеке Српске црквене православне општине у Трсту, Библиотека Српске православне епархије будимске у Сентандреји спада у ред најзначајнијих српских културних институција изван граница наше земље.

Фонд сентандрејске библиотеке књиге настале у раздобљу од 15. до 20. века писане у многим скрипторијама у Србији и Угарској и штампане у познатим старим штампаријама у Венецији, Бечу, Кракову, Лајпцигу, Халеу, Паризу, Трсту, Москви, Будиму, Београду, Солуну, као и ретка издања грађанске штампе 18. и 19. века, као и књиге из свих области науке на страним језицима и лепе књижевности.

На самом почетку 18. века ударени су темељи Патријаршијској библиотеци. Две збирке књига, једна српске митрополије у Сремским Карловцима, друга митрополија у Београду, спојене су у једну библиотеку уједињењем двеју митрополија 1726. године. О тој библиотеци сведоче потписи из 1726. године. Због аустро-угарског рата Патријаршијска библиотека је почетком 1737. године пренета из Београда у Сремске Карловце. Ратови су изазвали често сељење Патријаршијске библиотеке: 1790. у Сентандреју, 1848-1849. (за време мајске револуције) у Београд а 1941. године у Загреб (усташе су је заплениле). После 1946. године сачуване књиге враћене су у Београд. Фондови патријаршијске библиотеке данас обухватају преко 120.000 књига из раздобља 14-18. века, рукописе Јована Рајића, инкунабуле, старе карте и библиотеке Захарија Орфелина, Стефана Стратимировића, Илариона Руварца, Богословског училишта, Стефана Иликића и Стефана Ђурђевића.

Иако у доба Првог српског устанка није било услова за подизање просветних установа, ипак су тада учињени почетни кораци. Осим основних школа, формирана је Велика школа којој је Доситеј 1898. године поклатио своју библиотеку. То је прва школска библиотека у Србији. Међутим, прекретница у културном и просветном животу Србије настала је тридесетих година 19. века, када је, по добијању хатишерифа, створена могућност да се оснивају установе за образовање и културу. Поред отварања школа, додуше доста спором, покрећу се прве новине, оснивају се Лицеј, Музеј, Друштво Српске словесности и неколико библиотека.

После прве државне библиотеке, основане 1815. године при Књажевској канцеларији, библиотека у канцеларијама нахијских старешина (1826. и 1829. г.) и скромних школских библиотека, оснива се Народна библиотека у Београду 1832. године. У раздобљу снажнијега културног успона, од 1832. до 1845. године, поред Народне библиотеке, настају сви типови библиотека (школске, специјалне, научне и читалишта) као претече јавних народних библиотека.

Основни фонд новоосноване Народне библиотеке чинили су поклони. Библиотека је у години оснивања одлуком кнеза Милоша добила и обавезни примерак, чиме су јој одређени статус и функција државне националне библиотеке. Нарастала је постепено - у сталној борби за минималне радне услове и одговарајући смештај. Пресељена је у Крагујевац (1833), затим враћена у Београд (1835), а онда по Београду је сељена од 1853. године, када добија првог "правителственог" библиотекарa Филипа Николића. Тада почиње стручно уређивање Библиотеке и развој српског библиотекарства. Николић је издвојио основне и посебне фондове, израдио инвентаре, ауторски и предметни каталог и прва Правила за Библиотеку. Њега наслеђује Ђура Даничић, који је од 1853. до 1859. године обавио низ значајних послова. утврдио концепцију набавне политике, започео израду текуће националне библиографије, проширио обавезни примерак на периодичку, утврдио карактер и име Библиотеке, увео заштиту књижног фонда и редовно обавештавање јавности публикавањем годишњег извештаја о раду Библиотеке.

У периоду од 1870. до 1900. године Народна библиотека се развија у повољнијим друштвеним и културним приликама и постаје једна од најзначајнијих културних институција у Србији. Њоме руководе истакнути јавни и научни радници, од којих је Стојан Новаковић (1869-1874) учинио највише. Поред унутрашњег уређења Библиотеке и унапређења стручних послова, Новаковић је успео да се законом 1870. године обезбеде за Библиотеку три обавезна примерка и да се помогне развој школских и народних библиотека у унутрашњости. Започео је издавачку делатност објављивањем серије штампаних каталога Народне библиотеке и наставио рад на текућој библиографији. Његовом заслугом донет је 1881. године Закон о Народној библиотеци и Музеју.

После Новаковића на челу Народне библиотеке били су Јован Бошковић, Нићифор Дучић, Милан Ђ. Милићевић, Драгиша Станојевић, Стојан Протић и Љубомир Јовановић, који су обезбедили даљи развој Библиотеке. Почетком 1901. године Библиотеком руководи Јован Томић. Осим заслуга за унапређење рада и за развој других библиотека, њему је припала дужност да обнови Библиотеку, која је тешко страдала у току Првог светског рата (уништен је већи део рукописа, књига, часописа, новина и архивске грађе, инвентарске књиге и каталози заувек су изгубљени, а зграда је делом разорена.

У немачком бомбардовању Београда, 6. априла 1941. године, Народна библиотека изгорела је до темеља. Уништени су књижни фонд од око 500.000 свезака, збирка од 1.424 ћирилска рукописа и повелја од 12. до 18. века, картографска и графичка збирка са 1.500 јединица, збирке од 4.000 наслова часописа и 1.800 наслова новина, богати архив турских докумената о Србији и српско-турска преписка. У пламену су нестали и сви инвентари и каталози Библиотеке.

Народна библиотека је дочекала ослобођење (1944) са око 5000 књига и других публикација. Од маја 1945. године почиње интензивно обнављање и попуњавање фондова. Библиотеци су додељене Дворска библиотека, Библиотека Сената, део Библиотеке Народне скупштине и Библиотека Друштва св. Сава. Откупљене су многе приватне библиотеке, а стижу и поклони из земље и иностранства. Након стручног сређивања и отварања за јавност (1947. године), Народна библиотека усмерава своју делатност и на формирање и развој мреже библиотека у Србији, преузимајући и старање о усавршавању библиотечких стручњака.

У нову, модерну, зграду Народна библиотека се уселила 6. априла 1973. године. Унапређује се библиотечка делатност, обнавља се издаваштво, с објављивањем штампаних каталога, српске ретроспективне библиографије, описа ћирилских рукописа, фототипских издања; уводе се нове технологије и стандарди и ствара јединствени библиотечко-информациони систем. Народна библиотека данас поседује око четири милиона библиотечких јединица. Посебну вредност представљају рукописне књиге од 13. до 18. века, инкунабуле и старе српске штампане књиге од 1494. до 1638. године, збирка отисака са старих српских дрворезних плоча од 16. до 18. века, као и микрофилмови јужнословенских ћирилских рукописа из земље и иностранства.

Аутоматизовани каталог и базе података омогућавају брзо информисање корисника.

Срби у Угарској основали су 1826. године у Пешти Матицу српску, чији је основни циљ био "распрострањеније књижевства и просвештенија народа српског, то јест да се књиге српске рукописне на свет издају и распрострањивају". Ради остваривања овог циља, 1838. године отворена је за јавност Библиотека Матице српске.

Библиотека је свој фонд стварала поклонима (најзначајнији су поклони личне библиотеке Платона Атанацковића и Саве Текелије) и, посебно, разменом Летописа Матице српске, покренутог 1824. године. Библиотека се, заједно са Матицом српском, пресељава у Нови Сад 1864. године и нараста захваљујући широко развијеној размени, куповином, откупом и завештањем приватних библиотека. Обавезни примерак прима од 1948. године, а 1976. године проглашена је за централну библиотеку Војводине. Носилац је библиотечко-информационог система. Библиотека Матице српске поседује највећу збирку ћирилских рукописних књига, почев од 13. века, као и значајне рукописне и старе штампане руске, украјинске, грчке, француске, мађарске и румунске књиге. Фондови обухватају око 200.000 књига, 220.000 годишта новина и часописа (25.000 наслова) и преко 400.000 јединица другог библиотечког материјала. Опремљена рачунарском техником, Библиотека преко свог Рефералног центра обезбеђује све потребне информације за културно-историјска истраживања.

Библиотека Српске академије наука и уметности настала је из Библиотеке Друштва Српске словесности 1842. године, као прва научна библиотека. Бржи раст фондова Библиотека бележи од

1846. године, с публикавањем Гласника Друштва Српске словесности, који размењује за издања страних научних друштава и академија. Библиотека је настојала да прикупи и сачува старе српске књиге и историјску грађу, као и савремене публикације из земље и иностранства. После Другог светског рата Библиотеци Српске академије наука и уметности обезбеђени су услови за систематски раст фондова. Рад с корисницима почео је 1952. године. Библиотека располаже фондом од преко милион књига, око 10.000 хиљада наслова периодике и друге грађе. Главни део фонда чине издања домаћих и страних академија наука, научних друштава и универзитета. Део фонда обухвата књиге о српском народу, а југославика је заступљена најважнијим издањима. Фонд старе и ретке књиге садржи око 7.000 свезака, као и мноштво старих и ретких часописа и новина. Значајне су и посебне библиотеке легати истакнутих научника и јавних радника и богат фонд приручне литературе.

Уз прве школске библиотеке, које се оснивају по варошима и селима, формирају се и Библиотека богословије (1836. године), Библиотека Лицеја (1838. односно 1844. године), Библиотека војне школе (1837. године) и Библиотека артиљеријске школе (1850. године). До средине века јављају се и стручне, специјалне, библиотеке: Музичка (1835. године), Позоришна (1841. године) и библиотека при министарствима (1842, 1847. и 1850. године).

Лицејска библиотека, "општа за све науке, за цео Лицеј", основана је 1844. године. Основ библиотечких фондова чинили су поклони иако је Библиотека одмах по оснивању добила право на обавезни примерак. Приликом прерастања Лицеја у Велику школу, 1863. године, библиотека је предата Народној библиотеци на чување. Задржана је само стручна литература, која је касније чинила основ Опште библиотеке Велике школе. У међувремену, семинарске и кабинетске библиотеке шириле су се и развијале брже од Опште библиотеке.

Велика школа је прерасла у Универзитет 1905. али је одлука о оснивању Универзитета библиотеке донета тек 1921. године на предлог професора Павла Поповића. Почела је с радом 1926. године у првој наменски израђеној згради, у којој је и данас. За време Другог светског рата Библиотека је била затворена, сама зграда тешко оштећена, а из фондова су немачки окупатори однели преко 2.000 ретких књига.

У послератним годинама Универзитетска библиотека "Светозар Марковић" обновила је рад, попунила своје фондове и постепено израста у једну од највећих библиотека и информационо-реферални центар Универзитета у Београду, с фондом од око 1,500.000 библиотечких јединица, аутоматизованим каталогом ОРАС и другом савременом опремом и могућностима за он лине и офф лине претраживања. Библиотека располаже и вредним фондом старе и ретке рукописне и штампане књиге и архивском грађом.

И други универзитетски центри, у Новом Саду, Крагујевцу и Нишу, имају развијене библиотеке.

Почев од четрдесетих година 19. века иницијативом грађана оснивају се читалишта, чији су циљ били заједничка набавка новина и књига, читање и састајање. Убрзо су читалишта постала културни центри за образовање и просвећивање народа и неговање националне свести. Читалишта се ангажују у оснивању позоришта, покретању новина и сакупљању народног и музејског блага.

Прво читалиште, Србско читалиште, основано је у Београду 1946. године, а затим се читалишта оснивају у Смедереву, Крагујевцу, Пожаревцу, Ужицу и Неготину. До краја осамдесетих година основано је 79 читалишта, која су допринела просветном и културном напретку народа. Крајем 19. века оснивање читалишта стагнира те долази до њиховог постепеног гашења. Оснивање већег броја школских и специјалних библиотека те већа доступност књиге и штампе учинили су да читалишта изгубе основни смисао. Сем тога, иницијативу грађана замењује држава отварањем јавних, народних, библиотека. Поред народних библиотека основаних уз сарадњу с гимназијама у Крагујевцу (1866) и Крушевцу (1868), држава и Народна библиотека у Београду настоје да се библиотеке оснују и у

другим местима. Почетком 20. века отворено је више библиотека у градовима и варошима где су читалишта раније развила свест о значају књиге и читања - у Нишу (1903), Свилајнцу (1905) и још 74 библиотеке до 1912. године.

У балканским ратовима и Првом светском рату уништен је велики број библиотека, које се обнављају после 1918. године. Уз помоћ Министарства просвете и општинских власти до 1928. године основано је више од хиљаду библиотека свих типова, укључујући и библиотеке удружења, радничких друштава, као и певачких и других дружина.

Једна од највећих јавних библиотека после Првог светског рата била је Библиотека града Београда (1929). Наследила је фонд Читалаштва београдског, али је највећи део књижевног фонда попуњен куповином, поклонима грађана и Општине града Београда. Библиотека града Београда данас представља културни центар, који књигом, другом библиотечком грађом, изложбама, књижевним сусретима и другим манифестацијама обавља значајну функцију у духовном животу града.

У току Другог светског рата уништено је или опљачкано 177 библиотека. Окупатор и усташе уништавали су српску ћирилицу књигу, црквене библиотеке, а добар део факултетских библиотека нестао је у пожарима.

После рата библиотеке се обнављају и оснивају се нове свих типова, а највише је народних библиотека. Повољне услове за оснивање и рад обезбеђује Закон о библиотекама (1960. и 1965), односно Закон о библиотечкој делатности (1994). Међу многим новооснованим библиотекама при министарствима, установама, институтима, музејима, архивима, као и у свим градовима и општинама Републике Србије, издваја се Народна и универзитетска библиотека у Приштини (1962), оја од 1963. године прима обавезни примерак с територије Србије, а касније и из других република бивше СФРЈ. Њен књижни фонд од око милион наслова чине превасходно књиге на српском језику, уз велики број књига на албанском и турском језику.

Данас у Србији постоји око четири хиљаде библиотека повезаних у јединствен библиотечко-информациони систем Републике.

Новинарство и публицистика

Михаило Бјелица

Историја српске породичне штампе почиње с часописом "Славено-сербски магазин", који је штампан у Венецији 1768. године. Оснивач еј и уредник часописа Захарије Орфелин, један од најобразованијих Срба свог времена, писац, историчар, сликар, бакрорезац и издавач првог часописа и вечитог календара. Школовао се и учио занате у Пешти, Бечу и Венецији, а живео и радио у српској средини у Сремским Карловцима, Новом Саду и другим местима у јужној Угарској.

Иако је изашао само један број, "Славено-сербски магазин" се може сматрати и почетком српске публицистике. У његовом предговору, који је написао Орфелин, расправља се о актуелним питањима културног живота код Срба и излажу одређене идеје и програми. Овај предговор, штампан је на тринаест страна часописа, оцењен је од историчара као веома значајан текст у којем су први пут на српском језику изнете рационалистичке и просветитељске доктрине европског 18. века.

Прве новине на српском језику појавиле су се такође изван територије данашње Србије, у Бечу 1791. године ("Сербскија новине"). У престоници аустријске царевине појавио се и први српски дневник ("Новине сербске", 1813) и први српски алманах ("Забавник", 1816). Неколико значајних српских

листова и часописа излазило је у првој половини 19. века у Пешти, а први је "Летопис Матице српске", покренут 1825, који излази и данас као један од најстаријих књижевних часописа у Европи.

На територији данашње Републике Србије новине излазе од 1834. године, најпре у Крагујевцу, ондашњој престоници кнеза Милоша, одмах затим у Београду, а нешто касније у Новом Саду, Сремским Карловцима, Земуну, Сомбору, Вршцу, Панчеву, Приштини. У другој половини 19. века српски листови јављају се у Босни и Херцеговини (1866), Црној Гори (1871), Хрватској (1874) а крајем века и српски иселјеници у северној Америци почињу да издају своје новине.

Уочи балканских ратова, 1911. године, излазила су укупно 252 српска листа и часописа од којих у Краљевини Србији 152 (само у Београду 105), Војводини 41, Босни и Херцеговини 19, Хрватској 12, Црној Гори 3, Македонији 3, Сједињеним Америчким Државама 17, у другим деловима Аустро-угарске 5 и Канади један лист.

На издавању, уређивању и писању тих публикација радио је велики број људи, разних занимања и опредељења, новинара, политичара, просветних радника, научника, свештеника, официра, студената, ђака. У овом кратком прилогу рећи ћемо нешто само о оним најзначајнијим, који су највише утицали на развитак српске журналистике и публицистике до Првог светског рата.

После Захарија Орфелина, који је остао усамљена појава у свом времену, најзначајније име српске журналистике несумњиво је Димитрије Давидовић, издавач и уредник српских новина у Бечу и уредник првих новина у Србији. За његове бечке новине може се рећи да су десетак година биле главно културно стециште око кога се окупљала ондашња српска интелигенција. Најактивнији сарадник тог невеликог круга био је Вук Караџић, реформатор српског књижевног језика и писма, који је у Давидовићевим новинама објављивао своје радове и водио књижевне полемике.

Као уреднику првих новина у Кнежевини Србији, Давидовићу припадају све заслуге које имају родоначелници националне штампе. По узору на најбоље европске листове свог времена, он је у Србији, која се још ослобађала од феудалне турске власти, издао модеран информативно-политички лист. Давидовић се није задовољавао објављивањем само званичних вести и извештаја, како је то од њега тражила власт, већ је настојао да о догађајима даје и своја мишљења. Иако је због тога удаљен из новинарства, његове новине су дуго времена служиле као узор добро уређиваног листа.

Револуционарни талас који је 1848. године захватио Европу имао је великог утицаја на развој српске журналистике, нарочито у Војводини. После пада Метерниховог апсолутизма и укидања цензуре у Аустријској монархији, главна тема српске штампе постаје национално питање. Уместо стручних чланака у наставцима, новинама доминирају политички уводници и извештаји дописника. Најбољи представник те нове журналистике је лист "Напредак", који је излазио за време револуције у Сремским Карловцима и Земуну, под уредништвом Данила Медаковића, берлинског доктора филозофије и сарадника неколико европских листова. Према речима Јована Скерлића, првог историчара српске штампе, "Напредак" је био "одлучно националистички лист", који је повремено заступао напредне европске идеје.

Преломни догађај у политичком животу Србије, па и политичке публицистике, представља Светоандрејска скупштина, одржана крајем 1858. године у Београду, којом отпочиње борба грађанства и либералне интелигенције за уставност и парламентаризам. После Скупштине формирале су се две начелне политичке струје, либерална и конзервативна, које су се међусобно, путем штампе, бориле за утицај у народу. Стари кнез Милош подржавао је час једне час друге док се на крају није ослонио на конзервативце. Важно је да су обе стране добиле шансу да јавно изложе своје идеје и програме. У том кратком периоду (1859) ударени су темељи модерне српске публицистике. Најистакнутији публицисти били су књижевник Матија Бан, на страни конзервативаца, и политичар Владимир Јовановић, на страни либерала.

Политичка штампа у Србији почела се брже развијати после усвајања првог закона о штампи (1870), који је омогућио лакше издавање листова и ограничио моћ цензуре. Међу новопокренутим листовима најзначајнији је "Раденик" (Београд, 1871-1872), први социјалистички лист не само у Србији него и на Балкану. У јавни и политички живот "Раденик" је ступио врло борбено - одмах је почео да критикује режим у Србији и пропагира револуционарне идеје Париске комуне, што је изазвало велико узбуђење у јавности. оснивач и уредник листа Светозар Марковић поседовао је све особине великог публицисте: широко образовање, лакоћу изражавања, јасан стил, способност да уочи главне друштвене проблеме и храброст да их просуђује. Захваљујући, пре свега, тим својим способностима, он је успео да створи цео један политички покрет.

На даљи развитак публицистике утицало је формирање политичких странака у Србији 1881. године. Уместо старе поделе на либерале и конзервативце, дошло је до новог груписања - на радикале, напредњаке, либерале и социјалисте. Све странке користиле су штампу као средство политичке пропаганде, а редакције листова биле су главни центри страначког живота. Овај тип штампе створио је читав кадар вештих новинара политичара, међу којима је најистакнутији Пера Тодоровић, ненадмашан полемичар и репортер.

Почетак двадесетог века обележен је успоном дневне штампе. У Београду је 1904. излазило 13 дневних листова. Најстарије су биле званичне "Српске новине", а најмлађа "Политика", коју су те године покренули браћа Владислав и Дарко Рибникар. Појава "Политике" значила је важан догађај у српском новинарству. Својим принципијелним ставом о најважнијим питањима унутрашње и спољне политике, као и одмереним и углађеним начином писања, она се издвајала од остале политичке штампе, утонуле у страначка трвења и свађе. Боље него иједан други лист, "Политика" је погодила укусу ондашње интелектуалне читалачке публике и за неколико година постала је најугледнији и најчитанији српски лист.

Наравно, публицистика се није сводила само на писање текстова за новине. У Србији је било врло развијено издавање брошура о важним политичким и другим питањима. Од великог броја писаца брошура могу се издвојити два имена - Васа Пелагић, у другој половини 19. века, и Драгиша Лапчевић, у првим деценијама овог века. Њихови биографи су израчунали да је Пелагић написао више од педесет брошура, а Лапчевић сто пет књига и брошура. Заједничко им је да су оба припадала социјалистичком покрету, да су се обраћали широким народним масама и да су били често у сукобу како са званичном политиком тако и с догматским схватањима у својим странкама.

Према непотпуним библиографским подацима (објављеним 1956), у периоду између два светска рата на територији Србије излазило је око 2500 листова и часописа, укључујући и југословенска гласила и штампу националних мањина. У истом периоду у Босни и Херцеговини штампано је 295 периодичних издања на српском језику, и Македонији 91, Црној Гори 75 и Хрватској 45. Поред тога, излазило је око 200 листова и часописа које су издавали Срби у иностранству, највише у САД (132).

Рад на прикупљању библиографских и статистичких података о српској штампи још није завршен. Редакција часописа "Новинарски летопис" располаже списком од 4890 српских листова и часописа који су излазили од 1768. до 1991. године. Изван територије бивше Југославије излазило је 495 листова и часописа. Стање по континентима изгледа овако: Европа 243, Северна Америка 172, Јужна Америка 54, Аустралија 14, Азија 5, Африка 4 и Нови Зеланд 3.

Књижевност 20. века

Новица Петковић

- Модерна

- Авангарда и међуратна књижевност
- Савремена књижевност

Модерна

На прелазу из 19. у 20. в. српска књижевност добија сва основна обележја модерне националне књижевности. Обично се узима да у водећим европским књижевностима модеран роман и приповетка настају после дезинтеграције реализма, када се с натурализма прелази на импресионизам. Модерна лирика почиње од (француских) парнасоваца и преласка на симболизам. Мења се такође и књижевна критика, као и књижевна теорија. она напушта спољашње тумачење књижевности и прелази на унутрашње: на анализу уметничких својстава дела, а не околности у којима оно настаје. У српској књижевности сличне појаве запажамо не само у појави парнасовске лирике Војислава Илића, која је 90-их година прошлог века имала велики број следбеника и доминантан утицај, него и у књижевној критици.

Већ је Љубомир Недић (1858-1902), кога с правом можемо сматрати претечом унутрашњег тумачења књижевности, подвргао 1893. оштрој критици утилитарну теорију уметности Светозара Марковића, који је у реализму истицала друштвену улогу књижевности. Сасвим супротно од тога, Недић на примеру Илићеве лирике истиче он, није обично, него је то "осећање за Лепо"; песничка емоција по својој је природи "артистична емоција". Отуда, место ранијег занимања претежно за тематику, сама форма добија на вредности. Тако се пажња и критичара и читалаца, а и самих песника, постепено помера према изради песме као специфичне уметничке творевине, што ће имати далекосежне последице не само за тумачење и вредновање песништва него - а то је најважније - и за његов развој у наредне две деценије.

Разуме се, промене које запажамо у српској књижевности добиле су подстицаја од сличних промена које су се нешто раније десиле у неким европским књижевностима. Међу књижевни контакти и утицаји све се јаче осећају. Али очигледно постоји и извештан паралелизам у развоју. Тако се цео период који обухвата од 90-их година прошлог века па до Првог светског рата означава термином који је заједнички за већину средњоевропских и јужнословенских књижевности - модерна. Иако је термин узет из немачке књижевности, управо у ово време контакти с њом и њен утицај осетно слабе. Само у српским земљама које су се тада налазиле под влашћу Аустро-Угарске (Војводина, Босна, Херцеговина и српски крајеви у Хрватској) немачки су културни и књижевни утицај и даље осећао. У самој пак Краљевини Србији и у њеној престоници Београду нагло јача француски утицај. Био је то срећан стицај околности, јер су тада нове књижевне идеје долазиле из Париза.

За две деценије - колико је модерна највише трајала - уметнички успон књижевности био је већи но икада раније. Нарочито се то осећало у поезији, што је савременог песника М. Павловића навело да ово раздобље назове "један мали златан век наше поезије". Али је занимљиво, мада није случајно, да није био ништа мањи напредак критике и науке о књижевности. Један шири поглед показао би да је у исто време наука уопште у Србији, у свим својим основним гранам доживела процват. Знатно ојачао као културни и научни центар, Београд је преузео водећу улогу и у књижевности. Књижевни живот престонице, као и код неких других народа, усмеравао је рзавој и утврђивао заједничка мерила. Оно што је Недић покушао али није остварио, оствариће од њега млађи критичар Богдан Поповић (1864-1944). Он ће 1901. у Београду покренути можда најзначајнији и свакако најбоље уређиван часопис "Српски књижевни гласник". За првих четрнаест година излажења "Гласник" је и код писаца и код њихових читалаца појачавао извесне представе о књижевним узорима према најопштијим али јединственим мерилима.

Очигледно је улога критичара прилично порасла. Историчари ће касније напомињати да је у време модерне постојала "хегемонија критике". Али је управо та хегемонија била један од услова да се

критичким превредновањем наслеђа успоставе одређени континуитети у књижевном развоју. Најпре ће Б. Поповић начинити изврсну *Антологију новије српске лирике* (1911). Предговор, строг избор песама, као и њихов размештај, приказали су историјски след нових лиричара - од родоначелника Радичевића до симболисте Дучића - као непрекинут низ усавршавања песничке уметности. Затим ће други уредник "Гласника" и најистакнутији критичар Јован Скерлић (1877-1914) написати *Историју нове српске књижевности* (1914). Он је према савременим критеријумима описао смењивање епоха, стилских формација и школа. Добијена слика показала је да се нова српска књижевност развијала на начин типичан за европске књижевности. Најзад, Павле Поповић (1868-1939) предузео је широка историјско-компаративна истраживања у свим доменима: народна, средњовековна, дубровачка и нова књижевност.

За књижевност је одувек било од посебног значаја оно што се у језику дешава. На почетку 20. в. књижевни језик је стабилизован. Али су се извесни односи видно померили. Заснован на народним говорима који су добрим делом узети из усмене поезије и прозе, књижевни језик је у почетку више одговарао потребама руралне и традиционалне културе него урбане и модерне. Ваљало га је прилагођавати новим, више интелектуалним потребама, са сложенијим стилским диференцирањем. У томе је београдска средина почела да игра одлучујућу улогу. Ако је у почетку широко схваћена периферија језички утицала на културни центар, сада центар утиче на њу: подводи локалне разлике, које долазе из покрајина, под општу стандардизацију и формира функционалне стилове. Тако се образује један посебан облик у коме се књижевни језик појављује, прилагођен потребама развијене урбано-интелектуалне средине: за њега се одомаћио назив *београдски стил*. Њиме не пишу само књижевници. Подједнако га налазимо и у научној прози. Један од изразитијих представника је историчар Слободан Јовановић (1869-1958), који је само повремено разматрао књижевне теме, али се зато сви његови текстови могу читати као да су књижевни већ и због саме стилске вештине.

Стилска вештина, која није само језичка, нигде није дошла толико до изражаја као у поезији. И ниједан песник није је толико дуго и тако стрпљиво усавршавао као Јован Дучић (1874-1943). Најпре је био Илићев следбеник, да би затим (*Песме*, 1908) начинио оштар прелаз на симболистичку поетику с француским узорима. Јако је сузио избор углавном на два стиха: симетрични дванаестерац (александринац) и једанаестерац, оба по пореклу француска. Сужавање се осећа у свему - у избору мотива, слика, боја - и може се десити у вези с тежњом да се сажимањем спољног описа појача симболично значење. У песми се опис каткад даје у савршеним пропорцијама, које га чине малим ремек-делом. Али није сатиричан, као код парнасоваца, него се развија у танано градираним преливима. Рођен у Херцеговини, надомак Јадранског мора, Дучић је носио типичну медитеранску љубав за светло, сунце, равнотежу и склад. Такав је и његов стих, одмерен и звучан. На томе се он, међутим, није зауставио: каснији развој водио је ка промени стиха и згушњавању слика испуњених дубоким трагизмом а протканих хришћанском симболиком. Позна књига *Лирика* (1943) представља сам врх српске мисаоне лирике у везаном стиху.

За разлику од Дучића, други подједнако значајан песник Милан Ракић (1876-1939), од самог је почетка прихватио дванаестерац и једанаестерац, и углавном их није напуштао. али је зато та два стиха довео до ритмичког савршенства. Мање разнолик, он је и мање плодан: објавио је свега две свеске песама у кратком размаку (*Песме*, 1903, 1912). Дисциплинованији од других, он ће до виртуозности довести уметност риме и строфе, као и укрштање стиховних и синтаксичких јединица у разноликим облицима опкорачења (еџамбемента). то је одговарало извесној емоционалној уздржаности, па и горкој иронији и скепси које налазимо у Ракићевим песмама. Помало подигнут, свечан тон његовог стиха и строфе изванредно је усаглашен с историјским темама - везаним за Косово - у невеликој групи патриотских песама.

Право обиље патриотских песама налазимо код трећег песника, Алексе Шантића (1868-1924). али је он више продужио овај традиционални жанр него што га је, као Ракић, у новом духу изменио. У Мостару (Херцеговина), у коме је Шантић рођен и из ког није одлазио, формирана је група српских

писаца око часописа "Зора". Њој је у почетку припадао и Дучић, као и најзначајнији приповедач кога је Херцеговина дала Светозар Ђоровић (1875-1919). Ту није прекидан континуитет развоја с књижевношћу 19. в. Слично Шантићу, песник из Војводине Вељко Петровић (1884-1967) такође је допринео обнови патриотске поезије (*Родољубиве песме*, 1912, затим *На прагу*, 1914). Он је још значајнији као приповедач: од изузетне приповетке *Буња* (1905) па до последње књиге *Дах живота* (1964).

Млађи, од Дучића и Ракића радикалнији песници већ су наишли на неспоразуме с критиком, што је знак даљих промена. Почетна суморна расположења претворили су у мрачна, а умерени песимизам у очајање. они су у београдском сивилу први почели да откривају велеградски сплин, који је Бодлер увео у поезију. Најпре је Сима Пандуровић (1883-1960) у збирци *Посмртне почасти* (1908) готово хладно описивао призоре телесног и душевног расула. Затим је Владислав Петковић Дис (1880-1917) широм отворио српску лирику за ирационалне садржаје и слике искрсле из подсвесног живота (*Утопљене душе*, 1911). Сав у сновима и слутњама, он се мало старао о спољном изгледу своје песме. Она није беспрекорна, нарочито не у језику. Па ипак Дисове песме иду међу најмузикалније на српском језику. Необична инверзија слика, померена синтакса и тамна значења најављивали су нове промене у поезији.

За разлику од поезије, проза се теже и спорије мењала. Штавише, управо је превласт лирике учинила да се код прозних писаца појави заједничка особина која је још Ј. Скерлића навела да их назове "лирским реалистима". Највише су, међутим, дошла до изражаја стилска обележја импресионизма. Томе је близак Петар Кочић (1877-1916), код кога је понекад тешко повући границу између песме у прози и приповетке (*С планине и испод планине И-ИИИИ*, 1902-1905). Сурове босанске планине подједнако су јунаци његових приповедака као и мали људи који се с њима боре да би опстали. У исти мах лепа и страшна, босанска се природа код Кочића као елементарна снага стапа с човеком у отпору против туђинске, империјалне аустроугарске власти. Кочић је родоначелник босанске приповетке. Исто толико фасцинантних импресија о Јадранском мору и кршевитим приморским пределима налазимо код Ива Ћипика (1869-1923). Али је он у романима дао и шире слике живота у Далмацији и њеном залеђу: у првом *За крухом* (1904) одлазак главног јунака, образовање у туђем граду и повратак у завичај, на који се већ гледа другим очима, а у другом *Пауци* (1909) развијена је слика социјалног раслојавања. Она прву тему, везану за сличан миље суседне лике, Вељко Милићевић (1886-1929) је у роману *Беснуће* (1912) књижевно транспоновано у модернији облик човековог отуђења. Главни јунак је свуда равнодушни туђинац, што прераста у тему безавичајности новог човека. То је изврсно дело и по фабури и по виђењу света очима странца.

Српски модеран роман и приповетка заправо почињу од Борисава Станковића (1876-1927). Његови су ликови сложено грађени, с јаким унутрашњим конфликтом између противречних побуда. Приповеда се из велике близине главног јунака, често и из његове свести, што помоћу интроспекције води до најранијих, дубоко потиснутих доживљаја. Нико као он у роману *Нечиста крв* (1910) није тако смело понирао у душевни и чулни живот, нити је с толико драматичности приказао однос између колективних забрана које намеће култура и индивидуалног, осећајног, па и телесног. При томе се тело главне јунакиње Софке приказује у покрету, с непрестаним променама и с обиљем сензација за које ранија проза није знала. Откривен је, уз то, цео један мало познат свет градске а старе балканске културе. *Нечиста крв* је први српски роман који је у преводу на више европских језика добио ласкаве критике. Други роман Газда Младен, готово све приповетке, као и често играна драма *Коштана*, такође су везани за малу варош Врање на крајњем југу Србије.

Изразито аналитичку прозу, сву испуњену пажљиво стилизованим утисцима, почела је у то време (*Сапутници*, 1913) да објављује Исидора Секулић (1877-1958). Код ње готово редовно служење интроспекцијом - са склоношћу ка есејизацији наративног текста - тежи да прерасте у праћење тока свести. Између два рата, а и касније, И. Секулић је један од најбољих есејиста и тумача књижевности. Мање склон иновацијама Милутин Ускоковић (1884-1915) написао је да романа из

београдског живота: *Дошљаци* (1910) и *Чедомир Илић* (1914). Ускоковићев развој је, међутим, прекинуо Први светски рат, као и развој од њега још млађег Милутина Бојића (1892-1917). Он се по неким особинама враћа на звучан парнасo-симболистички стих, с реторички подигнутим тоном. Таквим стихом написана је и *Плава гробница* потресна песма о јонском мору као гробници избегле и болешћу десетковане српске војске. Сем тога, Бојић је редак писац који је предано радио на драми: написао је пет драмских текстова на историјске теме (*Краљева јесен*, *Урошева женидба* и трилогија *Деспотова круна*) и две на савремене (*Ланци* и *Госпођа Олга*).

Авангарда и међуратна књижевност

Несумњив уметнички успони српске књижевности који су прекинуле ратне године није, као што се могло очекивати, обновљен и продужен. Обновљен је, врло брзо, књижевни живот, нарочито у Београду, који је добрим делом био разрушен град. То, међутим, више није била престоница Србије, него једне нове државне творевине ослобођених југословенских народа - Југославије. Писци, махом млади, нису долазили само из различитих домаћих књижевних средина: многи од њих донели су искуства стечена у разним европским метрополама где су краће или дуже боравили. Разлике су динамизовале књижевни живот. Стари узор почели су да губе на вредности. Уместо водећег часописа, какав је био "Српски књижевни гласник", појавило се више нових, најчешће кратковекних, али са својим засебним, међусобно тешко помирљивим програмима. Оспоравању је постепено подлегало све, или готов све, што је припадало ранијој књижевности.

Оспоравање коме су били склони млади писци није, међутим, долазило само од опште скепсе изазване суровим и, за многе, трауматичним ратним збивањима. Оно је било и део програма нових књижевних покрета, чији су манифести преплавили европске књижевности најпре уочи рата, а онда и после рата. Сви ти бројни покрети, поникли у разним земљама, слили су се у једну општу књижевноисторијску појаву (стилску формацију) за коју се усталио назив - *авангарда*. Авангардна књижевност је - као и авангардно сликарство и музика из истог времена - заправо оспоравала традиционалне уметничке норме и облике. У српској књижевности експресионизам ће се 1920. први огласити као авангардни покрет. *Манифест експресионистичке школе* написао је Станислав Винавер (1891-1955). Он је преузео улогу критичара који у исти мах објашњава поратну а полемички деструише доратну књижевност. Пародија је моћно средство деструкције. И Винавер ће, нимало случајно, најпре пародирати Поповићеву *Антологију новије српске лирике*, дакле онај вид развоја који је канонизовао ауторитативни критичар модерне.

Врло брзо окупиле су се, око појединих гласила, групе писаца који су били ближи футуризму или дадаизму, нешто касније и надреализму. Поред ових интернационалних, појавили су се и домаћи покрети као што су зенитизам и хипнизам. Оснивач првог Љубомир Мицић (1895-1971), мање значајан као песник, покренуо је часопис "Зенит" (1921-1926), који је окупио сараднике из разних земаља и постао први интернационални часопис за књижевност и уметност. Оснивач другог Раде Драинац (1899-1943) значајнији је као песник, а покренуо је 1922. "Хипнос", један од карактеристичних ефемерних часописа. Десетак година бурног књижевног живота испуњено је многим полемикама, манифестима, као и експерименталним текстовима, који су махом дела кратког века. Али су у исти мах настала и дела трајне вредности. И што је најважније у време кад су готово све књижевне конвенције подвргаване сумњи формирали су се неки од најкрупнијих писаца 20. века.

У почетку је међу новим, бунтовним писцима најистакнутији Милош Црњански (1893-1977). Збирка песама *Лирика Итаке* (1919) изазвала је оштре полемике. Повратак војника (што је и сам Црњански) из туђине у завичај, упоређен с Одисејевим повратком на Итаку, послужио је као општи оквир не само за антиратну лирику него и за необично смело, типично авангардно порицање канонизованих вредности (и митова) националне културе. Полемиком је изазвало и нарушавање песничких норми. Црњански је затим ритмички изменио српски стих: потиснуо је метар, а већу улогу добиле су

интонација и синтакса. ритмички преуређена реченица пренета је из стиха у прозу. Дошло је до зближавања стиха и прозе, лирике и романа. Стога његови романи имају јак лирски набој, почев од *Дневника о Чарнојевићу* (1921), који је тематски паралелан *Лирици Итаке*. Два друга романа, *Сеобе* (1929) и *Друга књига Сеоба* (1972), имају историјску подлогу: Срби избегли у Угарску, а онда и у Русију у 18. в., и њихово учешће у биткама широм Европе. Снажна романескна фреска на библијску тему о изгнаном народу. Најзад, *Роман о Лондону* (1972) даје слику емиграната, расејаних лица у савременом мегалополису. Сви ликови, и цео један народ, налазе се у потрази за завичајем. Повратак изгубљеном завичају код Црњанског је књижевно стилизован као један од утопијских човекових снова.

У књижевним иновацијама даље је ишао Растко Петровић (1898-1949). У *Откровењу* (1922) напушта сва обележја старог стиха, а у роману са темом о животу старих словенских божанстава *Бурлеска господина Перуна бога грома* (1921) разбија јединство радње, времена и простора. С новим тежњама у уметности упознао се у Паризу, где се школовао после повлачења са српском војском преко Албаније. Под снажним утицајем психоанализе, из свеснога прелази на подсвесни човеков живот. Развио је песничку теорију о разграђивању језичких структура да би се допрло до изванпојмовних, чисто чулних садржаја. Први је међу српским писцима почео да се интересује за примитивне и егзотичне културе. Његово најобимније дело *Дан шести* (1960) једини је модерни роман о повлачењу преко Албаније. Пре тога је само Драгиша Васић (1885-1945) у изванредној књизи приповедака *Утуљена кандила* (1922) шире захватио ратну проблематику у Србији.

Међу песницима једино је Момчило Настасијевић (1894-1938) своје дело завршио као јединствену целину. Најпре *Пет лирских кругова* (1932), затим још два: *Магновења* и *Одјеци* (1938). Он се вратио фолклорном стиху и мелосу не да би их унео у своју песма, него да би у њима открио оно што је звао матерњом мелодијом. Више од других песника активирао је из језичког памћења старе слике и значења. Његова је лирика повремено херметична, али је зато и једна од најдубљих уопште у српској поезији. Има у њој и мистичког заноса и изворног религиозног надахнућа. Сем приповедака, које су сродне лирици, а *Запис о даровима моје рођаке Марије* право је ремек-дело, написао је у две драме у стиху (*Међулушко благо*, *Ђурађ Бранковић*) и једну у прози (*Код "Вечите славине"*), које се могу уврстити у врхунска драмска дела. Он је најзначајнији међу драмским писцима у овом периоду, од којих ваља поменути Тодора Манојловића (1883-1968), иначе песника и аутора опсежне књиге *Основе и развој модерне поезије* (1987), као и Ранка Младеновића (1893-1943) и Живојина Вукадиновића (1902-1949), који су били и позоришни критичари.

Уметност приповедања нико није толико развио и усавршио као Иво Андрић (1892-1975). Он није само тематски везан за Босну. Од свих наших крајева - како је то приметила И. Секулић - нигде се тако предано а одмерено не приповеда као у Босни. Показале су то још усмене приповетке и епске песме у Караџићевим збиркама. Затим Петар Кочић. И најзад, савременици Андрићеви, од којих ваља поменути Исака Самоковлију (1889-1955), Боривоја Јевтића (1894-1959) и Марка Марковића (1896-1961). Андрић је пре на крају него на почетку једне наративне традиције, коју је он транспоновео у савремене облике приповетке и романа. Отуда се код њега већ у првој приповеци *Пут Алије Ђерзелеза* (1920) и првом зборнику *Приповетке* (1924) осећа сигурност у језику и уравнотеженост у компоновању, које исто толико дугују прошлости колико је и уведе у модерна времена. Његов богат приповедачки опус разнолик је и тематски и морфолошки. Али нема екстремних решења, ни експеримената, Андрић иде у ретке писце који у исти мах иновирају и канонизују. Таква су и три романа објављена 1945: *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника* и *Госпођица*. Нешто касније објављена *Проклета авлија* (1954) показала је сву Андрићеву приповедачку вештину: прастаро уоквиравање приче у причи трансформисао је у складно а сложено саграђену вишезначну структуру кратког романа. На садржајно-тематском плану томе одговара наталожено искуство и вековна мудрост црпили из источних и из западних култура, које су се у Босни сусреле и укрстиле. Када је 1961. добио Нобелову награду, посао је највише превођен и на

другим језицима тумачен српски писац. Ушао је у гетеовски схваћену светску књижевност, као раније народна песма и Његош.

Крајем 20-их година, када се у Европи авангардни покрети мењају или губе, српски надреалисти издају манифест *Позиција надреализма* (1930). У Београду се заправо већ од 1922. надреализам паралелно развија с истоименим Бретоновим покретом у Паризу. Марко Ристић (1902-1984) преузима улогу руководиоца и теоретичара. Полази се од Фројдовога открића да на прелазу из несвесног у свесни човеков живот постоји цензура која непожељне (забрањене) садржаје деформише у симболичке слике. Надреалисти те слике које потичу из снова и потајних жеља дају у својим текстовима као лабаво повезане, мутне, често и гротескне. Они, затим, одбацују канонизовану *књижевност* супротстављајући јој спонтану *поезију* која настаје у неспутаним асоцијацијама, техником аутоматског писања. Промене у књижевности повезују с друштвеним променама, с револуцијом, што их је 30-их година приближио марксистичкој идеологији. Њихова је снага пре у субверзији него у градњи књижевних облика.

Међу њима је најфинији лиричар Милан Дединац (1902-1966). Његова поема *Јавна птица* (1926) сматрана је обрасцем чисте поезије. Дединчево сабрано дело *Од немила до недрага* (1957) сачињено је од помешаних стихова с прозом, лирике с огледима. Други песник Душан Матић (1898-1980) упуштао се, почев од 1923, у још смелије експерименте у језику и стиху. Тек од збирки *Багдала* (1954) и *Буђење материје* (1959) постаје утицајан песник. Код њега налазимо ретко успели спој мисаоности и лаког, готово лежерног казивања. Трећи песник, и плодни романиста, Александар Вучо (1897-1985) једини је према надреалистичким начелима писао хуморну поезију (*Хумор Заспало*, 1930) и поезију за децу (*Подвизи дружине "Пет петлића"*, 1933). Најзад, најмлађи Оскар Давичо (1909-1989) у изузетно плодном песничком и романистичком делу најдаље је ишао у повезивању надреалистичке технике писања и идеолошког ангажовања на левици. Збирке *Песме* (1938) и *Хана* (1939) најбољи су део његове поезије. Оне иду и међу боље књиге међуратне поезије уопште. Њима је блиска каснија *Вишња за зидом* (1950). Затим је Давичо десет обимних романа посветио животу револуционара и градитеља новог друштвеног поретка. Међутим, само је први роман *Песма* (1954) иновацијом наративних поступака утицао на савремену српску прозу.

Од средине 30-их година међу српским писцима долази до јаче идеолошке поларизације на левицу и десницу. На левици се од књижевности поново захтева да служи одређеним друштвеним циљевима. Формира се покрет "социјалне литературе". Он није дао значајније писце. Али су ти писци утицали на књижевни живот уочи рата. У чисто књижевном погледу били су конзервативни. Обновљали су неке превазиђене образце. Па ипак, обнова традиционалне књижевности није њихова заслуга, јер она 30-их година није толико обновљана колико је, након гашења авангардних покрета, њено присуство постало уочљивије. И у време најбурнијих промена постојао је, потиснут али непрекинут, развој старих књижевних облика у лирици и роману. Тако је, без већих иновација, Бранимир Ћосић (1903-1934) у свом најзначајнијем делу *Покошено поље* (1934) заправо усавршио тип београдског романа, чије је прве образце дао М. Ускоковић. У лирици ваља поменути Велимира Живојиновића Массуку (1886-1974).

Ретко који песник, међутим, својим делом обухвата тако дуг развојни континуитет као Десанка Максимовић (1898-1993). Од прве збирке *Песме* (1924) па до наших дана она је седам деценија богатила и усавршавала лирику која има сва традиционална обележја: исповедна, осећајна, дескриптивна и, често, родољубива. Претежно је писала једном умереном варијантом слободног стиха, али врло музикалном. Језик је богат и култивисан. У позној збирци *Тражим помиловање* (1964) највише је дошла до изражаја главна њена особина: она је песник света какав јесте, и добар и зао (за који тражи помиловање), а не какав би могао или морао бити (према једном царском законнику). Д. Максимовић је несумњиво најпопуларнији српски песник 20. века. Ништа мање није популаран, али махом у прози Бранко Ћопић (1915-1984). Заједно с Д. Максимовић, он је најистакнутији дечји писац. Пред рат су му изашле три књиге приповедака, везане за завичајну

Босанску крајину. Рат је провео с партизанима у Босни, и то је битно утицало на више књига које је од 1944. учестало почео да објављује. Најопсежнију ратну слику Босне даће у роману *Пролом* (1952) иза ког је уследило још неколико. Најважније су, међутим, његове приповетке. Кад се поново вратио детињству и свету, који га је у почетку заокупљао, дао је у *Башти слезове боје* (1970) мала, у два циклуса повезана приповедачка дела од трајне вредности. Благи хумор, имагинација и слике потекле из народне предаје односе победу над суровом збиљом.

Савремена књижевност

Почетком трећег и најдужег периода, који обухвата савремена књижевност, означио је исто толико крај једног рата колико и промена друштвеног система. Други светски рат подједнако је био разоран за српски народ као и Први. Он је, међутим, у књижевности оставио дубље трагове. Био је и сложенији. Јер је, сем отпора страним окупационим властима, дошло до унутрашњег раскола у народу на идеолошкој основи. Два паралелна покрета отпора - четнички (предвођен монархистима) и партизански (предвођен комунистима) - били су међусобно непомирљиви. Победа другог довела је до успостављања социјалистичког друштвеног поретка, који ће се у Југославији одржати пола века и утицаће на књижевни развој знатно више но што су то могли ранији друштвени системи. Схваћена као део друштвене надградње, књижевност је подведена под идеолошку контролу са становишта прилагођене марксистичке философије. Књижевни развој почев од 1945. не може се ваљано разумети ако се не узме у обзир ова свим нова појава. Јер он ће у приметној мери зависити од општих политичко-идеолошких промена, које су знале да буду оштре и нагле, али су из деценије у деценију губиле на снази и књижевну уметност остављале да се самосталније развија.

У књижевном животу првих поратних година превласт имају писци с левице. Али ни сада међу њима нема писаца од већег значаја, ни међу млађима. Уосталом, оно чему су тежили заправо и није била књижевна уметност. Обрасци које су следили водили су их ка апликацији књижевности на социјалне, револуционарне, патриотске теме, а потом и на теме обнове и изградње. Чак и најистакнутији међу песницима Чедомир Миндеровић (1912-1966), Танасије Младеновић (1913) и суздржанији лиричар Душан Костић (1917) нису са чисто књижевног становишта значајни по ономе што су у ово време, него по ономе што су касније написали идући за општим развојем српског песништва. Још је изразитији пример Скендера Куленовића (1910-1978), који је у рату написао ретко успелу поему *Стојанка мајка Кнежополка*, и након дужег колебања међу жанровима и очигледног ломљења, тек у две позне свеске *Сонета* (1968, 1974) дао артистички дисциплиновану а дубоку лирику.

После сукоба с центром у Москви и изопштавања југословенских комуниста из Информбироа (Информационог бироа комунистичких партија) 1948, кад је међу њима победила либералнија струја, у књижевности се одустаје од наметања стилске униформности коју подразумева социјалистички реализам. У београдским часописима ускоро почињу полемике, које ће правога маха узети почетком 50-их и трајаће до пред крај деценије. Конзервативнији *реалисти* окупљају се око "Књижевних новина" и "Савременика", а иновацијама склони *модернисти* око "Младости" и "Дела". Иако су се модернисти позивали, а и враћали на искуства међуратних писаца, то ипак није била само обнова авангарде. Нешто сасвим ново, што дотад није постојало у српској књижевности, наћи ћемо најпре код песника. Оштар критичар старих схватања и тумач нове поезије је Зоран Мишић (1921-1976). Његове критике, полемике, есеји *Реч и време* (1953), затим *Реч и време II-III* (1963), показују да нису биле посредни само разлике у мишљењу него и разлике уопште у разумевању песништва.

Разумевање је било особито отежано код Васка Попе (1922-1991). Полемике око његове *Коре* (1953), затим *Непочин-поља* (1956), узеле су велике размере. Јер основна обележја старе лирике као што су субјективност, лична осећања и емоционалне конотације у песничком језику не налазимо у већини Попиних песама. Предмети из човекове околине описују се хладно и прецизно. Али постоји извесно померање које тај опис чини метафоричним: изражава нелагодност, стрепњу, страх и угроженост.

Попа уобличава искуство савременог градског човека. Али у исти мах помоћу језичког и културног памћења открива и другачија, старија човекова искуства. Од националних (*Усправна земља*, 1972) досезао је све до прасловенских (*Вучја со*, 1976) и универзалних симболичких слика (*Споредно небо*, 1968). Чудесне слике искрсле из дубоке потонуле људске меморије врло брзо су почеле да плене не само домаће него и стране читаоце. И Попа је већ за живота постао не само највише превођени српски песник него и један од најпознатијих европских песника.

Ништа мањи удео у насталим променама није имала ни поезија Миодрага Павловића (1928). Његова прва књига *87 песама* (1952) испуњена је драстичнијим, за читаоце лирике чак шокантним призорима. У то време сасвим нови феномен апсурда појавио се најпре код Павловића. Мада се његова поезија веома разликује од Попине, он се такође враћа у дијакхронијске дубине памћења: *Млеко искони* (1963), *Велика Скитија* (1969), *Нова Скитија* (1970) итд. Изузетно плодан као песник, он није мање плодан и значајан ни као есејист. Трећи подједнако значајан песник Стеван Раичковић (1928) ни у првим књигама *Песма тишине* (1952) и *Балада о предвечерју* (1955) није стављао пред недоумице читаоце и критичаре. И кад пише у везаном и кад пише у слободном стиху, препознаје се традиционална лирска песма. Раичковићева транспозиција песничког доживљаја у природу и пејзаж изгледа нам стара колико и сама лирика. Али је он ипак модеран песник, који у сасвим љупке слике из природе уноси нешто од егзистенцијалне уздрхталости и угрожености. Чисто лирска стања обликује с наглашеним артизмом, нарочито у сонетама *Камена успаванка* (1963). Слика би била непотпуна кад се не би барем поменуло постојање тако различитих песника као што су елегични Светислав Мандић (1921), естрадни Слободан Марковић (1928-1987) и подједнако као песник и прозаист значајни Бранко В. Радичевић (1925), који истрајно обнавља један особит вид фолклорне културе у западној Србији.

Премда у почетку нешто спорије, проза се паралелно мењала с поезијом. Приказивачки моменат у њој је много важније, па напуштање социјалистичког реализма није морало значити и напуштање реалистичких стилских обележја. Прелаз се осећа нарочито у романима објављеним 1950/51, који се иначе помињу као преломни. Најпре је то *Свадба* Михаила Лалића (1914-1992), писана у реалистичком маниру, с тематиком из последњег рата, али се она не даје само на идеолошкој него и на нешто јаче истакнутој психолошкој равни. Лалић у следећим романима неће мењати тематику, ни време и место збивања (северна Црна Гора), чак ће се и исти ликови појављивати више пута. Али ће зато продубљивати психологију ликова, сежући све до колективних праобразаца који не престају да управљају њиховим понашањем. После Његоша, нико није тако захватио и етнопсихолошко наслеђе на просторима Црне Горе. Све сложенија мотивација индивидуалног понашања на јакој подлози традиционалног морала захтевала је нове облике приповедања, и Лалић је до њих постепено долазио. *Лелејска гора* (1957) и *Хајка* (1960) најбољи су између десетак његових романа.

Други, 1951. објављен роман - *Далеко је сунце* Добрице Ћосића (1921) - писан је смелије. Први пут се међу партизанима приказује извесно унутарње колебање и недоумице, што је деловало као прво изненађење и писцу донело изузетан успех. Ћосић ће се затим, у *Коренима* (1954), тематски вратити на крај прошлог века и у више обимних романа (серије романа) даће драматичан развој и обрте у друштвеном, идеолошком и политичком животу Србије током прве половине 20. века. *Време смрти И-ИВ* (1972-1979) велики је историјски роман који је књижевно транспоновео ратну драму и страдање српског народа у Првом светском рату. Најзад, 1950. изашло је *Зимско летовање* Владана Деснице (1905-1967). То је први модерним проседеом писан роман с тематиком из последњег рата (у приморском залеђу Задра). Десница је још пре рата писао приповетке ослањајући се на традицију српских писаца у Далмацији. Затим је његова проза постајала све медитативнијом. У изврсном роману *Прољећа Ивана Галеба* (1957) приповедање већ тече искључиво из осетљиве свести оболелог музичара, суоченог са смрћу и замишљеног над вековечном борбом светла и таме, бића и ништавила.

Борбу супротних начела - али догме и побуне, власти и појединца - налазимо и код Меше Селимовића (1910-1982). Он је сразмерно касно објавио романима који су му донели брз успех не само

код домаћих него и код страних читалаца. Његов оријентални миље мрачнији је и суровији од Андрићевог. *Дервиш и смрт* (1966) приповеда једно духовно лице, дервиш из 18. в, а *Тврђаву* (1970) образован човек из 17. в. Тензија и драматичност уобличени су у њиховој узнемиреној свести и поколебаној савести. Библијски интонираним стилем износи се вечити човеков страх и страдање под идеолошком присилом и у скривеној мрежи коју власт не престаје да разапиње. Слично Селимовићу, Бошко Петровић (1915) после песама и приповедака први роман *Долазак на крај лета* објављује тек 1970. Његово најзначајније дело је, међутим, импресивни *Певач И-ИИ* (1980). Приповедање у роману тече паралелно у садашњости и српској културној прошлости, од краја 18. в. па даље. Али суштина није у паралелизму и поређењу двеју стварности, него у трагању за дубљим историјским током, за живим културнодуховним континуитетом; садашње се зачиње у прошлом, прошло се продужава у садашњем, а оба држе пред нама отворену будућност. Нешто млађи Александар Тишма (1924) није толико склон контемплацији колико суздржаној, чак хладној дескрипцији у приповеткама и романима. Приказивање сурових и злочиначких призора без саучесничких тонова прераста у стил којим је саграђен нељудски свет, са људским фигурама као објектима манипулације, у најбољем његовом роману *Употреба човека* (1976).

Од свих поратних писаца нико није приповедач у ужем значењу колико Антоније Исаковић (1923). Тек је он у приповеци с ратном тематиком дао нешто заиста ново. Најпре у језику, који је крајње елиптичан, чак опор. Онда у опису, који је прецизан и готово оскудан, али са јаким симболичким конотацијама. Најзад, у књигама *Велика деца* (1953) и *Папрат и ватра* (1962) радња је свуда пажљиво вођена и композиција уравнотежена. Те складно склопљене приповетке испуњене су, међутим, снажном драматичношћу. Жанр приповетке даље развија Миодраг Булатовић (1930-1991). Његова збирка *Баволи долазе* (1955) изазива оштре полемике. Затим следи *Вук и звоно* (1958). Булатовић није писац од мере и дисциплине. Нагло мења тон, прелази с озбиљног на пародијски. Спаја диспаратне појаве, изобличавајући их до гротеске. А све је то саображено с једном прилично помереном сликом света: у његовим приповеткама повлашћена места главних ликова добијају презрена, па и суманута лица или са села или из градског полусвета. Очима таквих ликова виђен је колико необичан толико и чаробан свет у роману *Црвени петао лети према небу* (1959), који је - као и неки други Булатовићеви романи - преведен на већину светских језика. Булатовић, у ствари, започиње нову развојну етапу у српској прози.

У поезији пак новом поколењу припада Иван В. Лалић (1931). Он од прве збирке (*Бивши дечак*, 1955) до изванредне последње (*Писмо*, 1992) постепено обнавља запостављену линију симболистичке поезије: код њега налазимо нешто од њенога артистичког сјаја, уравнотежених слика и духовне сабраности. Лалић се не враћа само у Византију (*Византија*, 1987) него и шире у антички свет, јер попут неких европских неосимболиста с почетка века трага уопште за класичном мером песме и песничко надахнуће везује за културу. Премда је био ефемеран, индикативно је да се 1957. у Београду огласио покрет песника који су себе назвали неосимболистима. Међу њима је најистакнутији Бранко Миљковић (1934-1961). У брзом - и смрћу прекинутом - развоју од неколико година он тежи обнови мисаоног песништва, које образлаже као спој симболотворне песничке форме и мишљења које дијалектички повезује крајности: ватру и пепео, биће и ништавило, живот и смрт. Називао је то "патетиком ума", која се силовито осетила у његовој најбољој и једно време веома утицајној књизи *Ватра и ништа* (1960).

Најближи изворној симболистичкој поезији ипак је Борислав Радовић (1935). Он је као танани уметник испред осталих данашњих песника. Од *Поетичности* (1956) до *Песама 1971-1991* (1991) не престаје да проверава могућности стиха и језика. Његова крхка лирика повремено подсећа на М. Дединца. На другог старијег песника, Д. Матића, подсећа поезија Јована Христића (1933). Макар утолико што и он у спонтаном, колоквијалном тону износи ерудицијом посредовано искуство (*Старе и нове песме*, 1988). Христић је подједнако значајан као позоришни критичар и аутор драма на античке теме (књига драма *Четири апокрифа*, 1970). У нешто другачијем смеру, развијао се Љубомир Симовић (1935). С једне стране је лиричар који тежи уопштавању и мисаоности, с друге се

враћа завичајној западној Србији, њеним пределима, прошлости, као и свакодневном животу, који досад нико није песнички обликовао као он (изабране песме *Хлеб и со*, 1985). Његове с успехом извођене драме (*Драме*, 1991) сродне су с лириком. Даље је, у чисто регионалном, ишао Матија Бећковић (1939). Најпре је естрадан и одвећ реторичан. Затим у поемама *Рече ми један чоек* (1970), *Међа Вука Манитога* (1976), *Леле и куку* (1978) даје нове обрасце дијалекатске поезије, пуне фразеологизма, који чувају остатке једног вида традиционалне културе у Црној Гори. Између више песника у широком формалном и тематском распону ваља поменути барем два-три најистакнутија: Вито Марковић (1935), Милован Данојлић (1937), који је све значајнији као стилски бриљантан прозни писац, Бранислав Петровић (1937) и Алек Вукадиновић (1938).

Најмузикалнија песник међу неосимболистима Велимир Лукић (1936) приклонио се драмској уметности. Његове драме на античке теме (*Окамењено море*, 1962), у жанру блиском фарси (*Други живот краља Освалда*, 1963), затим с елементима фантазије и мистерије (*Бертове кочије или Сибила*, 1964), имале су видљивог успеха. Почетак послератне драме, међутим, означио је *Небески одред* (1957) Ђорђа Лебовића (1928) и Александра Обреновића (1928). Мрачне сцене из нацистичког логора и ликови који су изгубили људске особине приближавају Небески одред егзистенцијалистичкој драми. А најплоднији и најпопуларнији драмски писац свакако је Александар Поповић (1929). Лако и занимљиво писани, његови комади немају ни чвршће вођену радњу ни јачи драмски заплет. Али је зато особиту улогу добио језик, поглавито језик Београда, у коме је С. Винавер писао као о мешавини захвалној за драмску обраду. Најпознатији су његови комади *Љубинко и Десанка* (1963), *Чарапа од сто петљи* (1965), *Крмећи кас* (1966), *Друга врата лево* (1969). Најзад, Душан Ковачевић (1948) наставља традицију Нушићеве, београдске комедиографије: *Маратонци трче почасни круг* (1973), *Балкански шпијун* (1983); *Свети Георгије убија аждаху* (1986).

Од 60-их година развој прозе не само што је динамичнији но икада раније него је и сложенији. Тешко је дати целовитију слику а да не буде веома упрошћена. Оно што се најпре запажа, као појава која узима све већег маха, то је заокупљеност писца исто толико својим занатом, ако не и више, колико и предметом описивања: иста тематика подвргава се различитим поступцима приповедања, да би се онда исти поступци примењивали на различиту проблематику. Најпре Радомир Константиновић (1928) објављује романе као монотоне трактате на најопштије теме, да би касније сасвим прешао у есејистику. Павле Угринов (1926) остаје доследан минуциозној дескрипцији, која успорава радњу и потискује сиже. Најистрајнији у експериментисању је Бора Ћосић (1932). На крају је свој обимни роман *Тутори* (1978) свео на игру градње и ироничне саморазградње, у чему се читалац тешко сналази. Ту линију продужава нешто млађи Марко Ковач (1938). Непрекидно се мења, од *Губилишта* (1962) до *Врата од утробе* (1978), и стално прелази границу између приповедања и рефлексива о приповедању.

Различитим проседеима служи се Борислав Пекић (1930-1992), писац који је 70-их и 80-их година пленио пажњу необичном плодношћу и спремношћу да се мења. Већ у *Времену чуда* (1965) искушења савременог човека - с идеолошким и политичким конотацијама - уноси у подлогу новозаветних прича, и тиме универзализује значење. премда се тај поступак у наредним делима не понавља, ипак се препознају сродне теме и опште начело повезивања и уопштавања. Најкрупније његово дело је романескни низ *Златно руно* И-ВИИ. (1978-1986), где се у приказаној историји једне породице огледа судбина целог народа, Цинцара, који су се у вековној дијаспори утапали у друге балканске културе.

Мање плодан, Данило Киш (1935-1989) много је више заокупљен формом. У први ред српских прозаиста избио је романом *Башта, пепео* (1965). Наратор је у потрази колико за потонулим детињством толико и за страдалим оцем. Најфиније сензације, колико год да су лирски прозрочне, у сећању су осенчене горчином: имаго оца-жртве лебди у овој као и у наредним Кишовим књигама. У *Пешчанику* (1972), где тематика није мењана, техника приповедања доведена је до виртуозности. А

Гробница за Бориса Давидовича (1976), која је Кишу донела велики углед у иностранству, у целини је исприповедана вештим преплитањем докумената и фикције о жртвама стаљинистичких чистки.

Заправо је тек Милораду Павићу (1929) пошло за руком да на заводљив начин чињенице раствори у имагинарно, а имагинарном да чврсте чињеничне контуре. Овај познати историчар српске књижевности подједнако је освојио домаће и стране критичаре и читаоце романом чудно писаним у више речника (*Хазарски речник*, 1984). Најпре, формално је разбио временску узастопност у приповедању: речник омогућује сентиментално читање у произвољном поретку. Затим, о Хазарима, народу о коме се готово ништа не зна, дао је да различито сведоче три цивилизације, три религије: хришћанска, хебрејска и исламска. Претпоставке се умножавају, и у њих се и читалац увлачи. Игра између стварног и могућег, знања и фантазије, не престаје не само у овоме него и у наредна два, подједнако необична романа: *Предео сликан чајем* (1988) и *Унутрашња страна ветра* (1991). У прошлој деценији Павић је био један од највише превођених писаца у свету.

На прелазу из седме у осму деценију до изражаја долази један други, паралелан ток: повратак временски и просторно ограниченој домаћој тематици и обнова једноставнијих, ако већ не и традиционалних облика приповедања. После М. Булатовића, Драгослав Михаиловић (1930) даје најзначајнију књигу *Фреде, лаку ноћ* (1967) већ и по томе што је означила даљи развој српске приповетке. Уз тематику из свакодневног живота иде и језик, па се подједнако у првом лицу може приповедати на жаргону или дијалекту. Изврстан роман *Кад су цветале тикве* (1968) задивљује откривањем нечега што је сасвим блиско али запостављено: обичног живота у послератном Београду, са људским судбинама које нису ништа мање трагичне зато што су обичне. Затим *Петријин венац* (1975) води у унутрашњост Србије, у рурални и приградски живот. Два млађа аутора, Видосав Стевановић (1942) и Милисав Савић (1946), у исто су време објавила приповетке (*Рефуз мртвак*, 1969, и *Бугарска барака*, 1969) са сродним тематским, а донекле и стилским усмерењем, па се у критици говори о засебној струји "стварносне прозе".

У последње две деценије, уосталом, стилска и тематска разноликост изузетно је велика. Тако су, на пример, Живојин Павловић (1933), Слободан Селенић (1933), а и Светлана Велмар-Јанковић (1932), склони модернијим поступцима у обликовању савремене тематике, док је, насупрот њима, Младен Марков (1934) приметно традиционалан и кад се дубље враћа у историју и кад пише о поратном селу. У историју, даљу и ближу, враћа се и Војислав Лубарда (1930). Употпуњава слику о Босни, која у прошлости не изгледа много ведрија него што је данас. С друге стране, један дотад непознат писац, Мирослав Поповић (1926-1985) изненађује изврским романом *Судбине* (1984), уравнотежено писаним, са нијансираном психологијом ликова. Најзад, прилично је велик број све млађих аутора, који су увелико започели нову етапу у развоју српске прозе и међу којима има и врло истакнутих, као што је Мирослав Јосић Вишњић (1946).

Српска књижевност је, опште узевши, у последњу деценију 20. в. ушла с развојном динамиком и сложеношћу које сведоче о даљем успону, а што је овде само у главним цртама наговештено. Историчари обично европске књижевности деле на водеће и на оне које припадају малим народима, а за које је карактеристичан тзв. убрзани развој не само у 19. него и у 20. в. Сустизање водећих књижевности, тј. убрзани развој, постоји и у српској све до завршетка Првог светског рата, када се она непосредно укључује у јак интернационални покрет књижевне авангарде. А већ од 50-их година, током друге половине века, појачано интересовање за српске писце, њихово све приметније присуство на другим језицима, одјек на који њихова дела наилазе код страних читалаца и проучавалаца књижевности, несумњиво мењају стару слику. Очигледно је да српска књижевност - заједно с водећим словенским: руском, пољском и чешком - симултано суделује у европскоме заједничком књижевном животу и општем развоју књижевне уметности.

Сликарство и вајарство 20. века

Миодраг Б. Протић

- Сликаство
 1. Епоха (1900-1950)
 2. Друга епоха - сликарство после 1950.
- Вајарство у 20. веку

Сликаство

1. Епоха (1900-1950)

У једном сажетом приказу није могуће изложити све процесе српског сликарства 20. века и њихове резултате у међузависности различитих чинилаца. Могуће је једино набројати главне струје, школе, покрете и представнике: назначити скицу целине, и истаћи две основне епохе: до 1950. и после 1950.

Подсетимо да се српско (и југословенско) сликарство с почетка века формирало у два европска метрополама, Минхену и Паризу, започињући обично у првој и завршавајући у другој.

Жељу да се посредством индивидуалне постигне у Србији колективна, национална слобода модерна уметност могла је само охрабрити. Међутим, док се академизам позивао на узор "вечне уметности", нова уметност - надахнута слободарским идејама просветитељства - те узор је тек стварала или је требала да их створи. Али и академизам своје основно убеђење *ars est imitatio naturae* жели да усклади бар с оним открићима која су у међувремену постала прихваћена. Због тога се око 1900. у њему и запажа двојство - јака веза с традицијом уз извесне импресионистичке новине: пленеризам, дневна светлост и јасна боја као логична њена последица. Реч је дакле о појави новог у оквирима старог (Бета Вукановић, 1872-1972, Марко Мурат, 1864-1944, Драгомир Глишић, 1872-1957, итд.). Као општи став, пленеризам, међутим, не искључује тадашње посебне ставове - симболизам и сецесију, на пример, који се међусобно претапају. Пошто је сецесија покушај нове синтезе, она, мада упадљивих формалних обележја, широм дефиницијом (Селз) обухвата и симболизам, његово мистично веровање да је видљива реалност симбол друге, невидљиве; да је битна духовна, романтична, тајанствена сенка ствари не сама ствар, умбра витае, не вита по себи; да је лепо дотакнуто пролазношћу и оностраним. Пошто оно што око види није само то, већ и нешто друго, реално је, у функцији супротног, иреалног и неизрецивог Леон Којен, 1859-1934, рани период Надежде Петровић, 1873-1915, Марко Мурат, 1864-1944, Милица Глишић, 1855-1915, итд.). Честа је, међутим, и једна друкчија синтеза традиције и новог која ће бити особена и за извесне доцније тежње треће деценије: валерски склоп и градација, волумен, искључење чисте боје итд. (рана дела Косте Миличевећа, 1877-1920, и Милана Миловановића, 1876-1964, Моше Пијаде, 1890-1957, Љубомира Ивановића, 1882-1964, Боривоја Стевановића, 1879-1976, итд.).

У том склопу појавио се у Србији и импресионизам. И то не толико "париски" - иако су Миловановић и Надежда радили и у Паризу - колико "минхенски" где су се - у Ажбеовој школи - међу будућим српским и југословенским сликарима ширила нова схватања да би се од 1904. испољила и на Првој југословенској изложби у Београду. Дневном светлошћу и ритмичким треперењем потеза и боја мотив није више само осветљен већ и растворен. Космички флуид исијава из свих све самосталнијих пластичких чинилаца: боје, линије, облика. Али је, за разлику од француског, српски импресионизам сред националних борби и ратова, остао колико без хеминистичке опијености и блеска толико и без велеградске вреве - скрушен у благ, у патријархалном, народном оквиру (Надежда Петровић, рана дела, касна дела Милана Миловановића, Косте Миличевећа, Наталије Цветковић, 1888-1928, Бранка Поповића, 1882-1944, и других).

Ако је из пленеризма засијао импресионизам, из импресионизма је букнуо експресионизам Надежде Петровић, најзнаменитијег сликара епохе, који ствара колико по диктату "унутрашње неопходности" и духа времена толико и по диктату посебних српских друштвених прилика. Упознавши дела Ван Гога, Мунка и Кандинског, увела је брз, силовит начин сликања а тиме и нову концепцију времена као збира трајања сваког појединачног потеза, уз то и посебну "локалну боју", чак етнографску црту.

После потреса које је донео Први светски рат, духовна клима се из основа мења: уместо "светлости слободе" и чисте боје - "конструктивна" и "синтетична" форма. Али упркос том општем својству уметност треће деценије јесте противуречна: с једне стране, вековни грчко-римски идеал подржавања одбацује, с друге га - поново прихвата; традицију жестоко оспорава, али је својом тежњом к синтези и васкрсава. Исполио се дакле спектар од авангардизма до традиционализма: од "Југо-даде", "Зенита" и надреализма (Драган Алексић, Љубомир Мицић, Марко Ристић, итд.), чији се активитет све чешће наводи и у страним историјама и монографијама као интегрални део ових покрета - до сезанизма, посткубизма, експресионизма облика и неокласицизма. Истовремено се настоји балканизовати "Дада", супротставити Исток Западу, срушити "барнумска" европска цивилизација (зенитизам) и продужити европеизација Балкана. Заједнички именуатељ тих супротних погледа јесте, међутим, чврст облик, који је импресионизам био разорио. Тежили су му уметници који су ишли за Сезаном.

Сезан се појављује не само као исходиште већ и као уточиште, омогућивши развој у различитим правцима: к неокубизму - схватањем слика као система чистих, геометризованих, "апсолутних" облика, ка експресионизму - заокупљеношћу карактером, деформацијом предмета и појачавањем облика, к неокласицизму - тежњом ка апсолутном, општем, коначном.

Прве, почетне кубистичке, посткубистичке и експресионистичке радикалне тежње деценије (Јован Бијелић, 1886-1964, Петар Добровић, 1890-1942, и Сава Шумановић, 1896-1942) биле су ипак пролазне (нарочито оне авангардне) у, иначе, великим опусима свих сликара, је су се убрзо завршиле инверзивно, неокласицизмом. Сезан је, уосталом, и сам желео да створи "нешто солидно и трајно, као уметност музеја" уметност грађена је и угледањем на ренесансне мајсторе. Уопште, у овој епохи "номадизма" и ова традиционалистичка галаксија садржи већ поменута имена: уз Мила Милуновића, 1897-1973, Игњата Јоба, 1895-1936. (Једино је за чланове групе "Зограф", Васу Поморишца, 1893-1961 и Живорада Настасијевића, 1893-1966, она остала трајно уточиште.) Крајем треће деценије творци "конструктивног", "синтетичног" сликарства, прошавши кроз све његове ступњеве, постали су дакле његови рушитељи: враћају се супротном експресионизму боје и геста (изузетак је Милуновић), настављају Надежду. Тако Сава Шумановић, најављујући сликара "напредка" и "повратка", 1927. слика у Паризу Пијану лађу, естетички сасвим супротну своме Скулптору у атељеу из 1921.

Понављања Надежде, у ствари, нема, јер су социјална средина, искуства и историјски тренутак у четвртој деценији различити. Нов експресионизам персонално је разнороднији и поетички разуђенији па има сва обележја своје основне поетике: заокупљен је субјективном, променљивом сликом стварности и живота: "човеком сједињеним са природом" (Ван Гог); снажним изразом, чистом елементарном бојом, јаком линијом и потезом; етичким и естетичким дилемама: Ин интериоре хомине хабитет веритас (свети Августин); принципом "поетског склада" (Фру), "субјективног интегритета" (Реад). Али је, осим етичког, очигледан и етнички моменат: његови припадници често локализују своје симболе, Коњовић их везује за Војводину, Бијелић за Босну, Добровић и Јоб за Далмацију, Зоран Петровић за фолклор, фигуре у народним ношњама, итд... У односу на његову патетичну размахнутост, интимизам и поетски реализам супротне су струје, надахнуте геслом враћања природи и непосредном унутрашњем животу. И ове две поетике настављају извесне тренутке импресионизма, његову топлину и страст мирног живота и присуства у њему. Поетски реализам је, међутим, више напрегнут и меланхоличан (Стојан Аралица, 1883-1980, Иван Радовић, 1894-1973, Недељко Гвозденовић, 1902-1988, Иван Табаковић, 1898-1977, Марко

Челебоновић, 1902-1987, Коста Хакман, 1899-1961, Петар Лубарда, 1907-1970, Пеђа Милосављевић, 1908-1987, Љубиша Сокић, 1914, и други).

Поменимо и једну важну околност: у "ружичастој" четвртој деценији, уочи Другог светског рата, српско сликарство се поделило на "уметност ради уметности" и на "уметност ради идеје". Поетике прве, преовлађујуће, већ смо изнели. Поетике друге, "ангазоване" јесу надреализам, социјална уметност, уметност у рату и револуцији и социјалистички реализам. Београдски надреализам, исказан алманахом "Немогуће", часописом "Надреализам данас и овде" итд. - окупљао је песнике и есејисте који су непосредно суделовали у активитету париске групе (Бретон - М. Ристић) и својом ликовном експериментацијом уводили сасвим нов прилаз сликарству и слици - стотинком цртежа, фотограма ("рејограма"), колажа и асамблажа... И теоријским исказима у "Антизиду" (М. Ристић, В. Бор) и "Нацрту за једну феноменологију ирационалног" (Коча Поповић, М. Ристић). Социјална уметност, пак, иза које је стајала комунистичка партија, уобличава се око 1930. као уметнички и политички став. Осим Париза, у једном, и Москве, у другом смислу, на њено формулисање деловали су и примери из других земаља, посебно Масерел, Кете Колвиц, Неуе Сацхлицхеит (Дикс, Горс, Бекман), раскршћу друштвене критике и сатире. Њен почетак везује се за изложбу Мирка Кујачића (1901), 1932, с уоквиреном пролетерском цокулом (Ђорђе Андрејевић Кун, 1904-1964, Ђурђе Тодоровић, 1907-1986, Радојица Ноје Живановић, 1903-1944, Винко Грдан 1900-1980, Пиво Караматијевић, 1912-1963, Бора Барух, 1911-1942). У току окупације и рата сликарство је само тињало - нацизам је људске вредности цинично изневеравао и уништавао. Поједини уметници ипак су имали снаге да раде чак и у логорима, у Немачкој и Италији, и у Народноослободилачком рату. По ослобођењу, револуција је од уметника захтевала да напусте "сјајну усамљеност" и постану проповедници нових идеја; да се одрекну своје слободе, напусте "формализам" а усвоје догматски и насилнички социјалистички реализам. Ипак, разлика између радова "сапутника" и убеђених присталица је очигледна.

2. Друга епоха - сликарство после 1950.

Период српске уметности после 1950. обележен је процесима континуитета и дисконтинуитета.

Континуитет углавном оличавају сликари предратних поколења, још у пуној снази, који после слома соцреализма и раскида са СССР-ом актуелизују варијанте колоризма и експресионизма. Коњовић свој војвођански предео згушњава у афективну, изразито експресивну шифру; Зоран Петровић "естетиком ружног" и жестином сликарског чина досеже снажну убедљивост пластичног; Бијелић - "апстрактним пределом" додирује акцион паинтинг. У новој стилизацији трају и одједи поетског реализма и интимизма, који су или лирски динамизовани (Радовић, Милосављевић, Гвозденовић) или благо геометријски структурирани (Љ. Сокић).

И дисконтинуитет прво оличавају присталице истог поколења које су персонae драматис тренутка, затим млади. Пре свих, Петар Лубарда (1907-1974), чијом историјском изложбом 1951. заокрет и почиње. Легенде из националне историје и црногорски епски предео своди на нов образац аутономне слике, на многозначну јарко обојену метафору. Медитеранском духовном поднебљу припада и Мило Милуновић (1897-1967), који је, упркос звуку линије, плаве и мркоцрвене боје, очувао своју картезијанску основу. Изразито је плодан рез који је начинио Иван Табаковић својим "радијалним" сликарством, спајањем научних сазнања и метафизичког чина, ониризмом и поетиком "виђења са свешћу".

Млади се окупљају око неколико уметничких група - "Самостални", "Једанаесторица", "Децембарска група", затим "Медијала", енформелисти - у којима су се развиле упечатљиве стваралачке личности и поетике геометризма, фантастике, фигурације и апстракције различитих типова.

После експресионизма боје и геста, формулише се, међу младима у "Децембарској групи", геометризам. Почео је као фигуративан, па прешао у асоцијативан ("апстрактни предео") и, на крају, у апстрактан (Лазар Возаревић, 1925-1968, Младен Србиновић, 1925-1992, Стојан Ђелић, 1925-1992, Миодраг Б. Протић, 1922). Поимањем површинског, чистог, "декоративног", први пут је оспорен "проживљени" начин нијансирања сваког сантиметра, илузионистички дубински простор замењен је тополошким, површинским. У платнима често великих димензија постигнути су фронталност и симетричност, регулативно средиште, ново схватање предмета. Тиме су доцније, шездесетих и седамдесетих, олакшани и прелаз на апстракцију као формални минимум који тежи духовном максимуму, обнављање наслеђа конструктивизма и супрематизма, тежња ка апсолутном, к реду, складу и сразмери као ознакама моралних вредности. Олакшано је и актуелизовање средњовековне византијске и народне традиције архетипских симбола (Лазар Возаревић, Младен Србиновић, Лазар Вујаклија, 1914, Александар Томашевић, 1921-1968, итд.). У оквиру исте групе Зоран Петровић, 1921, антиципира енформел, Милош Бајић, 1917, апстрактни експресионизам, Александар Луковић, 1924. ониричну причу.

Фантастика, магична уметност, чије су идеје 1930-1932 београдски надреалисти донекле изложили ("чудесно", "немогуће" итд.), почиње, међутим, изложбама Бобе Јовановић 1924, Марија Маскарелија 1918, Милана Поповића 1915-1969. и Игора Васиљева 1928-1954. Затим налази уточиште у "Медијали", привученој митом, оностраним, Нацхсеите живота и уметности. Ослањајући е на наративни смер надреализма (*Мундус ест фабула*) њени чланови у основи су се супротстављали естетици модернизма шесте деценије. Уз Далија, узор су, поново, стари мајстори и пластични системи прошлости. На делу је идеја о обнови "интегралне слике", о синтези схваћеној збирно, литерарно, не интензивно, ликовно. "Реалистички" и логично сликају се езотеричне алогичне визије. Те идеје најсистематскије је развио Леонид Шејка, 1932-1970, колико својим сликарством толико и својим текстовима (*Трактат о сликарству*). Из света "соба надихват вулкана" прећи ће пред смрт, у бела, чиста пространства својих "ђубришта". У том кругу потекли су и неки од најизразитијих представника данашње фигурације (Дадо Ђурић, 1933, Владимир Величковић, 1935, Љуба Поповић, 1934, данас сви у Паризу, и Радомир Рељић, 1938). Као својеврсни вид магичне уметности издвајају се сликари симбола: Радомир Дамњановић, 1936, Бранко Миљуш, 1936, Радован Крагуљ, 1934, истовремено означавајући и прелаз к новој фигурацији и, парадоксално, новим тенденцијама /Наивна уметност је посебна област фигуративног, која после 1950. нарочито долази до изражаја (Емерик Фејеш, Јанко Брашић, итд.)/.

Из различитих типова фигуративног и асоцијативног - слика је често прелазила у одговарајућу област апстрактног. Осим епизодично после Првог светског рата (Михаило Петров, 1902-1983, Јован Бијелић, Ивана Радовић), оно се, апстрактно, у Србији фактички и испољава тек после 1950. године. У оквиру прве, антигеометријске, интуитивне струје разазнаје се још 1951. у групи "Једанаесторица" прво сликарство акције, апстрактни експресионизам, лирска апстракција, у којем се спољни физички гест изједначава с унутрашњим духовним покретом. Естетика брзине и ризика мењају однос према предмету и перцептивном уопште, а и класичну психологију стварања. Стварање постаје импулс унутарње енергије, јединство геста, знака и самог сликарског чина (Милорад Бата Михајловић, 1923, Петар Омчикус, 1926, Милош Бајић, 1915, Ђорђе Ивачковић, 1930, и други). Друга струја, енформел, долази нешто доцније - крајем шесте деценије. Она разграђује облик и слику своди на пепео и згариште, тражећи затим у њему космичке искре света, не избегавајући ни несликарске материјале - лим, канап, саргију, гипс. У томе се понекад наслути еквивалент појединих налаза феноменологије и егзистенцијализма, а делимично дадаистичког и надреалистичког завештања (Бранко Протић, 1931, Мића Поповић, 1923, Зоран Павлови, 1932, Живојин Турински, 1935, Лазар Возаревић, Фило Филиповић, 1924, Владислав Тодоровић, 1933, Вера Божичковић, 1920, и други). И енформел је прешао у "своју" фигурацију (Зоран Павловић, Мића Поповић, који се, око 1970, чувајући "шпанску" црно-белу артикулацију, окреће "приорима", фигури и мртвој природи).

У координатама тако сложених искустава Драгош Калајић, 1943, међу првима залази у поднебље поп-арта, нарације и знакова урбаног света; Душан Оташевић, 1940, слику приводи рељефу и, све чешће, саграђеном предмету обасјаном обртом и хумором. То друкчије, аналитички, чини и Милица Стевановић, 1933. Па, свако на свој начин, Предраг Нешковић (1938), Бојан Бем (1936), Драган Мојовић, 1942, Бора Иљоски 1942, који наставља геометризам. И други који податак спајају с концептом и ониричким набојем /Током целог раздобља после 1950. траје и једно тише сликарство традиционалног виђења света - Раденко Мишевић (1920), Милош Кечић (1910), Милош Цмелић (1925) итд./

Око 1970. у Београду и Новом Саду снажно је, уосталом, присутна концептуална уметност, која редефинише појам уметника и уметности, и то подједнако у кругу "мистичном" и "таутолошком" (Марина Абрамовић, Дамњан, Владан Радовановић, Зоран Поповић, Раша Тодосијевић, Урком, Неша Париповић и др.) Група "143" (у Новом Саду, група "КОД", групе "Е"), обележена је мешавином контестације, "културе у негативном ставу" (рефлекс 1968), неодадаизма и истраживања идеје о уметности (Арт ас идеја ас идеја). Битно је смањена физикалност дела ("бестелесна уметност") а тиме и само обликовање; ублажавају се или бришу границе између различитих медија. Користе се фотографије, дијаграми, текстови, математичке формуле, анкете, схеме и сл. и верује се у Косутову мисао да је општа идеја о уметности важнија од идеје о појединим уметностима.

Око 1980. настаје преокрет, иконокласте смењују иконодули, бестелесну уметност - телесна: доба постмодерне, транс-авангарде, "празнине", "деконструкције", "нивелације", "ретро-става", повратка, неологизма, све оно што обележава крај нашег миленијума и века (Милета Продановић, 1959, Мики Ђорђевић, Александар Ђурић, 1953, Нада Алавања, 1952, Тахир Лушић, 1949, Милош Шобајић, 1945, Чедомир Васић, 1948 итд.)

После свега реченог може се закључити да се у српском сликарству 20. века назире неколико трајних проблема јер су се постављали и решавали у готово свакој деценији. То су његова аутономија, самобитност и мисија, његова домаћа и европска рецепција, ужа, догматска, унапред постављена дефиниција националне уметности, и, друга, отворена, која се не одређује а приори, према неком задатом моделу, већ утврђује а постериори. Између њега, друштвене средине и историјског тренутка постојало је привлачење и одбијање, напета међузависност. Али, упркос често трагичним ограничењима, не може се порећи да су идеје које су одговарале времену и развоју јачале, а друге, супротне, опадале /то се види и из развоја и организације уметничког живота. Европска уметност прво је парадоксално, ушла у београдске збирке, па у уметнички живот. Краљ Милан се сматра једним од првих купаца француских импресиониста, Тулуз-Лотрека и других, а кнез Павле власником престижне збирке старих мајстора - Ел Греков Лаокон, данас у Вашингтонској националној галерији, био је до рата у Београду, итд. Српска уметност после 1950. обишла је са југословенском, све земље и континенте и била излагана у највећим галеријама и музеја - а светска у београдским музејима и галеријама - првенствено у новом Музеју савремене уметности у Београду./

Вајарство у 20. веку

У односу на сликарство, српско вајарство има друкчију судбину: до половине 19. века такорећи није ни постојало. Пре тога живело је у виду црквене орнаменталне и народне пластике, затим фолклора, али не и скулптуре у ужем смислу. Узрок је његовом касном јављању у чињеници да је православна црква - за разлику од католичке - била према њему нетрпељива. Зато се и појављује напоредо с порастом уплива световне, грађанске власти на уметност. И док почетком 20. века српско сликарство има своју историју и своју традицију, своје успоне и своје падове, историја српског вајарства тек почиње - у поднебљу академизма, односно неокласицизма, романтизма, реализма, веризма и симболизма - и првих знакова новог у смислу импресионистичког, роденовског или сецесионистичког схватања.

Прва и друга деценија доносе, дакле, само релативне новине. Трећа, међутим, доноси битне промене - "конструктивно", "синтетично" поимање, на махове и авангардизам, четврта - повратак интимном, реалном и социјалном: примењени "конструктивни", "синтетични", интимизам, реализам и социјалну уметност, пета - уметност у рату и обнови земље - социјалистички "ангажовани реализам". После 1950. настаје ново доба, концептуални прелом.

Може се рећи да је у 19. веку српско вајарство имало само једно значајније име, Петра Убавкића (1852-1910), који му у временски и поетички и припада: класицизам додирнут романтизмом који тежи натурализму и веризму (Циганка 1885, Краљица Наталија, 1887, Вук Караџић, 1889). Али, треба прилично смелости да се и друга двојица за наше прилике значајних вајара озбиљно узму у обзир при разматрању његове генезе: Ђорђе Јовановић (1861-1953) и Симеон Роксандић (1874-1943). Први је сав у поднебљу 19. столећа: натурализам збратимљен с литературом, академизам Минхена с академизмом Париза. Други је топлији, ближи. Уплив утврђених, академских схема на његово стварање мањи је и његово осећање живота и форме је присније и живље. Њихов натурализам финије је врсте. У два-три портрета и у фигурама деце, у познатом Рибару, постигнут је склад између пластичних и емотивних вредности.

Академизам с почетка 20. века има две основне међусобно условљене одлике: релативну стабилност, чак непромењивост језика, начина обликовања, и мимезис као општу филозофију уметности. То потврђују и дела Јана Коњарека (1878-1952), Драгомира Арамбашића (1881-1945), Пашка Вучетића (1871-1925), Живојина Лукића (1889-1934) и других, наводећи нас на закључак да академизам од 1870. до 1920. траје у Србији доста интензивно (а касније као субисторијска појава, ослабљено, све до 1950) у различитим видовима. Иако тежи атемпоралној уметности, кодификација "вечних", "непроменљивих" норми, обухвата, у ствари, репертоар облика од неокласицизма преко бароклизованог романтизма до веризма, натурализма или сецесије и симболизма. Заснован на двојству значења, на покушају да се материјално превазиђе и упуту трансценденталном, који се на махове појави у делима Томе Росандића (1878-1959) - на пример Болесна (1906), својим театралним сентиментализмом подсећа на Блажену Лодовику Албертонију Лоренца Бернинија, затим у делима Јана Коњарека, Последњи дах (1906), Портрет С. Пандуровића (1907). Задржавајући донекле дуализам привида и суштине, симболизам настоји да га смањи или чак и укине: његово биће није скривено већ откривено. Симбол је више тражен у привиду, у сликама стварности чије тајне непосредно изазивају наша питања и нашу зебњу, не у природи пластичног склопа. И академизам, дакле, има своје кретање и своју морфологију.

После тога, у другом периоду, српско вајарство еволуира. Транспозиција стиже до стилизације чувајући карактер модела: Тома Росандић већ с орнатом и дијапазоном старог мајстора, умногоне сличан Мештровићу и умногоне различит од њега; Сретен Стојановић (1898-1960), Бурделов ђак, снажан портретист, минуциозан аналитичар и рустично елементаран у исто време; Стеван Боднаров (1905-1993). Посебну улогу имају Живојин Лукић (1889-1934), Петар Палавичини (1887-1958) и Ристо Стијовић (1894-1974), медитерански сабрани, мајстори фигурине и песници женског тела, и доцније Душан Јовановић Ђукин (1891-1945). Сва четворица сведоче о пресудном резу који се у трећој деценији догодио. Први пут се појављује скулптура као затворени монолит на који простор налаже. У њој је однос простор - облик једнообразан, без међусобног прожимања, без ритма пуног и празног. Фронтална, статична, она као да је загњурена у простор коме се одупире својом правилном углачаном пуноћом, непробојном густином и оном енергијом која полази изнутра, из средишта облика. У четвртој се, међутим, догодио занимљив обрт: протагонисти те "синтетичне", "конструктивне" поетике (Палавичини: Дон Кихот, Портрет Растка Петровића итд.) "изневеравају" тај прототип оперативном "интимистичком" применом и променом општег става, функционалним преображајем истог обрасца ишчезавањем геометризма које су диктирала социолошка својства српске средине. Уопште, распон српског вајарства овога периода почиње минијатуром а завршава се јавним спомеником. Због своје наглашене практичне сврхе (споменик, биста) оно се и мењало нешто спорије од сликарства.

И после 1945, а нарочито после 1950, ту чињеницу потврђује дело Петра Палавичинија, Риста Стијовића и Сретена Стојановића. Док су сликари њихове генерације учинили напор да властите часовнике изравнавају с историјским часовником, они су углавном наставили своју предратну поетику: П. Палавичини је стварао нежне женске актове у камену и бронзи, Р. Стијовић, рустичнији, у дрвету, актове и животиње, а С. Стојановић, поред психолошког портрета - чији је оснивач - и монументалну пластику. Многи млађи вајари обогатили су, међутим, традиционални фигуративни концепт личним осећањем и стилем (Никола Јанковић, 1926, итд.). Други су га радикалније преобразили драматичном експресијом (Мира Јуришић, 1928, Матија Вуковић, 1925-1985, Јован Солдатовић, 1920, Нандор Глид, 1924, Вида Јоцић, 1921) или већом и мирнијом аутономијом облика (Борис Настасијевић, 1926, Миша Поповић, 1925, Александар Зарин, 1923, Момчило Крковић, 1929, Небојша Митрић, 1931-1989, итд.).

Озбиљније промене и нове поетике у српско послератно вајарство уносе скулптори који се крећу од асоцијативног антропоморфизма ка његовом напуштању, органским или геометријским смером. Олга Јеврић (1922) после сигурно упрошћених портрета у смислу египатски чврстог, збијеног волумена, окренула се новом концепту: аморфне облике као дате у природи повезује у динамичан однос арабеском првих гвоздених шипки, које исијавају двојаку вредност, конструктивну и експресивну. Олга Јанчић (1929), чије дело има пак, ма колико транспоновано и сведено, призивок класичног: искључиво употребљава камен и бронзу, и сећање - до јуче заокупљена људским телом, тежиште помера ка органским облицима из природе. Блиска јој је Ана Бешлић (1912), али и различита по употреби новог материјала и полихромије. Треба истаћи Ота Лога (1931), његову скулптуру-симбол, Јована Кратохвила (1924), Лидију Мишић (1932), Косту Богдановића (1930), Томислава Каузларића (1934), Велизара Мићића (1933), Милоша Сарића (1927) и неколико изузетних вајара најмлађе "постмодерне" генерације (Срђан Бојић).

Дуги низ уметника преобразио је и створио модерно српско вајарство у распону од новог антропоморфизма до његовог напуштања у правцу органске асоцијативне или апстрактне форме или у правцу геометричног пуризма, односно данашњег постмодернизма, који, понекад, својом меморијом наставља "вечито кружење истог", понекад га, међутим, напушта тражећи нову дефиницију дела, вајарства и саме уметности, најчешће брисање граница између медија. Уопште, у раздобљу после 1950. изразио је данашње његове битне тежње које су ангажовале све материјале, како класичне тако и оне које је створила технолошка цивилизација, и све моћи човека - афективне, идеолошке и градитељске. При томе приметан је и процес мутације самог медија - појава боје знак је његове повремене тежње ка сликарству, односно, тачније - сликарства ка рељефу и маси. Илузионистичка представа једне мртве природе, или призора, преображава се понекад у стварни и у стварном простору постојећи предмет, или "догађај". Тако се вајарство на махове појављује и као последица сликарства које је, стремећи ка визуелно-тактилној упечатљивости и стварном простору, променило свој онтолошки статус.

Графика

Миодраг Б. Протић

Приступи ли се графици као делу програмске целине Модерне, сувишно је понављати основне поетичке ставове појединих покрета, школа и струја. Довољно је сабрати и најсажетије преуредити досада испитану грађу, уз извесне допуне и тумачења. Ипак, треба напоменути да, због своје посебности као медијума, ни графика, слично скулптури, не трпи сасвим морфолошку и поетичку схему српског сликарства 20. столећа; у неким важним развојним етапама она чак знатно одступа од ње. На пример, привлаче је струја чији је тематски слој изоштренији од пластичног. Обрнуто, струје које су заокупљене графичким језиком, графиком као графиком, животом облика у простору и времену, материјалом, технологијом, особеним поступком, или које су иконографски неутралније -

привлаче је до 1950. изузетно (у доба авангардизма, југо-даде, зенитизма итд.), а тек после тог реза - изразито. Због тога, упоредимо ли морфолошке схеме "конструктивне" треће или супротне четврте деценије, запазићемо да у графици нема, или готово нема, низа појмова: на пример, нема сезанизма, нити интимизма, скоро основне и најприхваћеније струје српског сликарства после 1930. године, али је, због наглашене склоности ка причи и непосредном исказу, у њој идеологија ангажоване уметности, на пример, најпотпуније развијена, потпуније него у сликарству. Штавише, у сликарству тек назначена, у графици је снажно присутна. Откуда те разлике? Оне, изгледа, проистичу из природе и функције самог медијума и низа других социолошки повезаних околности (степен економске развијености и индустријализације, културног и друштвеног смера који се у једном медијуму може боље изразити него у другом, итд.).

Имајући то у виду, можемо утврдити да у развоју српске графике прве половине 20. века постоје два раздобља - до 1920. и од 1920. до 1950. године. Уз поновну напомену да она у ствари почиње авангардно, у трећој деценији, у оквиру "конструктивних", "синтетичних" тежњи - југо-даде, зенитизма - делима Михаила Петрова (1902-1983) *Аутопортрет Линолеум*, *Ритам* итд. Потом, већ 1923. године графика је почела излазити из тог круга. Поред Петрова, конструктивној струји припадају Арпад Балаж (1887-1981), са својом литографијом *Албум Енре-Аду*, 1930. и Душан Јанковић (1894-1950) с делима *Ст. Цлоуд*, *Аутопортрет*, *Тригастел*.

Индикативан је податак да је у Београду прва графичка изложба одржана фебруара 1934. У четвртој и петој деценији ређе сусрећемо интимистичку "чисту" графику: Иван Радовић, Коста Хакман, Пеђа Милосављевић, Фрањо Радочај (1902-1948), Павле Васић (1907-1993), а чешће социјалну графику, коју оличавају Мирко Кујачић (1901-1987), *Рибари*, Ђорђе Андрејевић Кун (1904-1964), *Крваво злато*, *За слободу*; Пиво Караматијевић (1912-1963) *Санџачка стварност*, *Земља*; Радојица Живановић Ное (1903-1944), Михаило Петров (*Праља*); Богдан Шупут (1914-1942) итд. Главни представници ових струја наставиће у НОР-у сведочење о трагичном времену страдања, а после 1944. биће заступници соцреализма. Постоји међусобни дијалектички однос тих струја у органској, структурној целини свег раздобља 1900-1950, у смени његових поетичких низова, континуитета и дисконтинуитета.

До пуног размаха графике долази после Другог светског рата. Неколике поетике и десетине нових имена појачавају самосталност графике као посебног медија: Бошко Карановић (1924), Стојан Ђелић, Младен Србиновић, Марио Маскарели (1918), Мирјана Мухић (1924), Божидар Продановић (1923), Лазар Вујаклија, Александар Луковић, Богдан Кршић (1932), Бранко Миљаш, Владимир Величковић, Марко Крсмановић (1930-1991), Радован Крагуљ (1934), Стеван Кнежевић (1940), Мирослав Арсић (1942) и толики други. Последње две деценије - обележене поднебљем постмодерне - представљају: Зорица Тасић (1946), Милан Сташевић (1946), Милица Вучковић (1946), Бранимир Карановић (1950), Милица Жарковић (1954), Анка Бурић (1956), Зоран Тодовић (1958), Бранко Павић (1959), Марија Илић (1959), Милица Анђелковић (1964), Лидија Атанасијевић (1961), Љиљана Стојановић (1955).

Укратко, српска графика је у првој половини века почела авангардним истраживањем свог бића, а завршила преиспитивањем своје социјалне улоге. Као брза и јефтина, чак "сиромашна" дисциплина (дрворез, линорез) допуштала је већу идејну и материјалну независност од дела владајуће културе. Та социолошка разлика самих медија умногоме се ублажава или гаси у другој половини века; графичар се, као и сликар, у складу са својствима својих средстава окреће целини света, културе, човека - истраживању као изразу и изразу као истраживању. Поетике струја рашчлањавају се у поетике појединих личности.

Могло би се закључити да сликарство, вајарство и графика 20. века, па и данас, на његовом крају, покрећу и у Србији основно питање: каква је њихова улога у доба толике премоћи све више орвеловске телевизије, која је не само потиснула већ и присвојила филм, слику, књигу, је ли то "смрт"

слике као статичног артефакта? Ни у ком случају. Слике је било, и увек ће је бити, док буде човека и разне површине и боје - да би се датим средствима нешто изразило и зауставило. То што њена моћ није равна телевизији значи да слика није саучесник у кризи света. И да, као ослобођени медијум, који с другим потиснутим медијима (књигом), следећи зов свог несводљивог бића, може - посредством музеја и галерија широм света - доста учинити за његово побољшање. За поновно уздицање к вишим видовима осећања и мишљења.

Наивна уметност

Ковиљка Смиљковић

Рађање модерне уметности није условило настајање наивне уметности, али је својим антиакадемизмом допринело њеном признавању и прихватању. Ипак, од самог почетка ову уметност и у Србији прате многа питања и дилеме: од разилажења у термилошкој одређењу (изворна, народна, примитивна, самоука, рурално аматерска, наивна...) до суштинског дефинисања. О свему томе може се расправљати, али се наивној уметности, никако, не могу спорити свежина и изворност. Она има своју естетску егзистенцију и духовну улогу.

Појаву наивне уметности у Србији везујемо за почетак четврте деценије овог века, када се с првим сликарским радовима огласио Јанко Брашић, сликар из села Опарић.

Социјална нога и горак призив сталешке неједнакости обележили су тридесетих година прве радове наших наиваца. Ти радови су носили поруку незадовољства и револта због свих животних недаћа.

То је карактеристично и за Јанка Брашића, најстаријег српског "наивног" сликара и представника опарићког круга. Он је тумач изворног колективног живота руралне средине, илустратор народних обичаја и традиције и веома добар портретиста. За 60 година рада створио је богат опус: више стотина слика, цртежа, фрески, икона и скулптура. Основне ознаке његовог стваралаштва јесу спонтаност и непосредност ликовног израза као и у већине наивних уметника Србије. Жанр-сценама и портретима представља свакодневни живот људи из своје средине - радове у пољу, сетве, жетве, орање, косидбе, празнике, легенде, обичаје, предања. Његова дела, уз то, имају у себи нешто од оне непосредне нарације и веродостојности. Око њега се годинама окупљала група млађих аутора којима је био узор.

Крајем четрдесетих година овог века велике друштвене промене нису мимоишле ни Србију. Технички, економски и цивилизацијски развој земље, промене услова живота као и ослобађање личности повукли су сељаке да напусте село и "нагрну" у град, где, заробљени у "бетону", тугују за амбијентом који су оставили. У градском окружењу и атмосфери појавиће се педесетих година више самоуких сликара који ће, неспутани ликовним правилима и формулама, просликати самосвојно и искрено, уносећи у своја платна осећања за архаично и митолошко.

Било је то време експанзије наивне уметности. Сликали су многи, али су само најдаровитији постигли успех. Неколицина њих достигла је врх наивне уметности Србије и света.

Пре свега, три сликара изузетне даровитости и маште који су се појавили шездесетих година дали су печат и обележје српској наивној уметности. То су Милан Рашић, Милосав Јовановић и Душан

Јевтовић. Заједничко им је сељачко порекло и трагање за одбеглим детињством, прошлошћу народа, и изгубљеним рајем. Спадају у најзначајније ауторе аутентичног и специфичног ликовног говора. Мноштвом детаља, с минуциозном и плошном обрадом вертикалних и хоризонталних површина, стварају слике које су драматичне и експресивне (Јевтовић), импресивне, слојевите и митске (Јовановић) те лирски надахнуте и сензибилне (Рашић).

Милан Рашић у вертикалном формату приказује живот сељака и колективна збивања на селу. Бојом и традиционалном иконографијом Рашић даје описе пуне ведрине, идиле и рајског декора. Архитектуром и темама - своје слике смешта у поднебље свог краја, слике наглашене идеализације, имагинације и сновиђења, декоративног стилизовања флоре, познавање традиције и обичаја.

Милосав Јовановић је један од ретких сликара који своје мотиве налазе у народној митологији. Машта и снови основе су одреднице његовог сликарства. Његов ликовни језик је згуснут, метафоричан, сведен на гному и симбол. Он не прича, не препричава, већ консултује, открива и подстиче на размишљање.

Душана Јевтовића многи критичари сматрају "најдоследнијим експресионистом у нашој наиви". На његовим сликама живот је славље. Коњи - бели, плави и црвени - динамично и у ритму касају и лете на његовим сликама, симболишући снагу, пркос и јунаштво. Мењао је колорит и план слике. Од зеленог кретао се према плавом тоналитету, а касније прелази на горуће тонове боје крви и младог вина. Површине пресеца полукружним плановима попут рељефа свог завичаја, а хоризонт помера високо у горњи део слике.

У Србији се издваја неколико различитих седишта у којима се наивни уметници појављују као групе. Поред опарићке, позната је и у свету група сликара банатског села Ковачица, које је насељено етничким Словацима. Изолован и херметизован, тај етнос брижљиво чува и негује моралне, друштвене и историјске особености својих предака. То је сликарство за које се може рећи да се највише ослања на традицију и фолклор. Представљају га Јан Сокол, Михал Биреш и Мартин Палушка, али је највећи успех постигао Мартин Јонаш. Његов ликовни говор згуснут је у неколико пречишћених потеза, у симбол и метафору лишену нарације, у призор и анегдоту. Стављајући човека у средиште свог света и приказујући живот у природним бојама, несвесно је створио формулу "хипертрофирања екстремитета", заустављао их и бележио на сликама сажимајући и поједностављујући своју стваралачку мисао.

Недалеко од Ковачице, у етнички румунском селу Уздин, шездесетих година просликала је група жена, заменивши иглу и конач кистом и бојом. Ликовни критичари сврставају их у руралне аматере, а и њихово сликарство дефинишу као фолклор. И данас се значај њиховог сликарства види само у поетском транспоновању унутрашњег лирског доживљаја света, улепшаног и чистог. Најзначајније међу њима су: Анујка Миран, Марија Балан, Флорика Пуја, Илеана Олђе и друге. Њихове слике одупиру се заборау фолклора и обичаја.

Након оснивања Музеја наивне уметности (некада Галерије самоуких ликовних уметника), 1960. године, формира се група сликара из Јагодине и околних села. На њиховим сликама видљиви су утицаји градитељства Моравске школе и "рашићевског манира" сликања. Најзначајнији су Доброслав Милојевић, Слободан Живановић и Владимир Кепић.

Још једна група наивних уметника јавља се шездесетих година у Војводини, у Новом Бечеју. Названа је "Село", основао ју је Драгиша Буњевачки. Без чврсте концепције и јасног опредељења, ентузијастички, занесењаци и ликовни аниматори допринели су буђењу ликовног укуса и ликовног осећања у свом крају. Поред Буњевачког, значајнији су и језиком препознатљиви Јанош Месарош и Тивадар Кошут.

Изван поменутих група, у Србији постоје и сликари које не одваја само географска удаљеност већ и разлика у ликовном изразу, избору тема и техничком поступку. То су: Емерик Фејеш, Сава Секулић, Илија Башичевић Босиљ, Сава Стојков, Пал Хомонаи и Добривоје Стевановић.

Нарочито место припада Емерику Фејешу, из Новог Сада, који је попут француског уметника Вивена, у имагинарним путовањима по метрополама сликао на изразито оригиналан начин чувене градове с чудесном и нестварном архитектуром. Изузетан је већ и по томе што његова инспирација није имала за извориште живот и обичаје. Његове слике личе на магичне измаштане дописнице. Сањарећи, путовао је широм света не мичући се из Новог Сада.

Сава Секулић је сликар слојевите оригиналности, која пулсира у свим слојевима његове слике, прожима његове теме, његову стилизацију и његов дах. Многи критичари су га сврстали у рубне сликаре, сликаре л'арт брута.

Илија Босиљ, сликар из Шида, по много чему је посебан и јединствен. Његово дело је спој архаичног и модерног, на раскрсници наиве и л'арт брута, али и дечјег сликарства. Изнад свега резултат једне исконске мудрости изражене поједностављеним рукописом и инфантилним знацима, који тако делују само на први поглед. обухвата неколико тематских целина, међу којима су најзначајније оне чији су корени у Светом писму, с темама из српских средњовековних легенди и епова, као и с призорима из света животиња. Значајан је и циклус "Илијада", који није настао по Хомеровом епу, већ из тајанствене властите визије света.

Скулптура наивних уметника - као део наивне уметности - не представља усамљен феномен. Она се појављује на почетку шесте деценије. Неправедно је дуго била потиснута, јер су у њој створена прва ремек-дела. Због својих естетских вредности ужива изузетан глас у свету.

Негујући монументалну пластику и пластику мањих димензија, користећи најчешће дрво као ликовни материјал (ређе камен, глину и метал), наши наивни вајари богатом и стваралачком маштом уобличавају визије сопствених и врло различитих доживљаја света. Међу најстаријим и најзначајнијим је Богосав Живковић из Лесковца, села крај Степојевца, надомак Београда, затим Милан и Драгиша Станисављевић, Илија Филиповић, Милован Мијајловић Поп, Драгутин Алексић и други. За разлику од наивног сликарства - које има еволутиван пут и доживљава преображај стила, израза и иконографије - скулптура остаје у свом почетном облику и изразу. Као и наивно сликарство, и скулптура се у почетку јавља у руралној средини. Уклопљена у амбијент, традицију и наслеђе, настала из нагона и исконске потребе за изражавањем доживљаја света, скулптура наивца је разноврсна у садржају, форми, изразу, поруци и теми.

Богосав Живковић, својом магично-поетском пластиком, представља изузетну појаву и свакако је најзначајнији представник српских наивних вајара. На тотемским стубовима стабала ниже своја митска сновиђења и ређа главе и фигуре у хармоничном ритму и складу. Упркос деформисаној и фантастичној форми, његова дела у бити изражавају и реални свет и свет бајки, предања, властитог детињства. Плитким рељефом и једноставним резачким алатом постиже дубинске ефекте светла и сенки. Елементима танане орнаментике уоквирује поједине сцене, ликове и одећу, издвајајући их из целине и масе, што је и последица ранијег бављења ћурчијским занатом.

Укратко, наивна уметност Србије као сегмент савремене ликовне уметности представља жив организам у коме ништа није коначно, у коме је све у кретању и развоју.

Своју пуну афирмацију српска наивна уметност почиње представљањем на светској изложби наиве 1961. године у Баден Бадену. Потом је за три деценије представљена на преко сто изложби у свету, од којих су најзначајније Светски тријенале у Братислави, међународне изложбе у Франкфурту, Минхену, Стокхолму и Цириху.

Посебна улога у афирмацији ове уметности припада Музеју наивне уметности из Јагодине, јединој установи те врсте у Југославији и једној од највећих у свету. Овај музеј је организовао изложбе наше наиве у великим светским центрима као што су Буенос Ајрес, Токио, Рим, Бон, Париз, Лондон, Вашингтон и Мелбурн.

Примењена уметност и дизајн

Мирослав Фрухт

Богата и марљиво развијана народна уметност у Србији кроз занате који су се вековима усавршавали у свом техничком поступку била је и остала трајна инспирација за подстицање стваралачке имагинације уметника примењених уметности.

Оригинална и у боји хармонична орнаментика пиротских ћилимова, народна грнчарија из Поморавља и традиција вештих и даровитих плетилца из крајева западне Србије и други уметнички занати били су значајан фактор да се успостави континуитет нашег културног развоја.

Богатство облика, разноврсност материјала уз снажан колорит и орнаментичку народне уметности представљали су снажан подстицај за афирмацију примењене уметности, која у другој половини 19. века добија своје прве значајне ствараоце у Србији.

Деценије с краја прошлог и почетка овог века биле су испуњене радом појединих личности од којих је свака дала значајан допринос развоју или, чак, историји примењене уметности у Србији. То су били људи сличних занимања: археолог и историчар уметности Михајло Валтровић (1839-1915), сликар Владислав Тителбах (1842-1927), архитект Драгиша Милутиновић (1843-1900) и сликар декоратер, а у данашњем смислу речи и дизајнер, Драгутин Инкиостри Медењак (1866-1942). Сваки од њих деловао је у свом домену, али је оставио дубок траг.

Валтровић се јавља као архитект који уноси извесне новине у једну важну област примењене уметности, а то је декоративна пластика иконостаса. Валтровић је пројектовао иконостас за српску цркву у Чуругу, чиме је дао нов акценат овој грани. На првом месту то је био раскид с дотадашњим схватањима у црквеној уметности у Војводини, оживљавање византијског стила у једној неовизантијској варијанти, чије је порекло у Србији.

Владислав Тителбах, сликар, цртач и истраживач, с великим интересовањем посветио се сакупљању и проучавању елемената народне уметности с тежњом да поједине видове примењене уметности приближи свакодневном животу. Тителбаха је привлачило откривање прошлости и његово стваралаштво било је прожето медијевализмом и приказивањем културног стања у српској средњовековној држави. Тако је он приказао орнаментичку, народне ношње, украсе и накит, оружје и намештај друштвених слојева средњег века, од жупана до обичног ратника.

Уметник који је целим својим бићем припадао примењеној уметности и оставио о њој најдубљи траг био је Драгутин Инкиостри. Стваралачки опус Инкиострија обухвата многа подручја примењене уметности, од великих целина унутрашње архитектуре и декорације, нацрта намештаја, накита и тканина до нацрта за корице дејих школских књига.

Инкиостријев стил био је уперен против сецесије, која је увелико владала уметношћу средње Европе, али није могао одолети томе да не преузме нешто од ње, па макар то био само јасан, ведар колорит, уоквирен у народне облике. Његова декоративност узимала је у помоћ често фигуралне мотиве који су добијали симболичан или алегоричан смисао. Инкиостри је користио елементе српске народне

уметности, задржавајући при томе улогу боје, као наслеђе импресионизма, који се почетком нашег столећа већ почео академизовати.

Један од важних догађаја у историји примењене уметности у Србији била је Изложба декоративне и индустријске уметности у Паризу 1925. године. Павиљон као дело модерне архитектуре пројектовао је Мирослав Крејчик, док је декоративна страна павиљона поверена сликару Душану Јанковићу.

Ликовна уметност се после Првог светског рата се више оријентише према Паризу, као светском центру уметности, тако да је било разумљиво што је и примењена уметност после Париске изложбе тражила исти пут.

Унутрашњом архитектуром и примењеном уметношћу нарочито бавио се архитект Бранислав Маринковић. Сматрао је да не треба копирати народне мотиве и орнаменте већ се њима инспирисати за стварање нових декоративних елемената.

Декоративно сликарство имало је доста представника који су се бавили профаним и црквеним сликарством. Једни су у оквиру групе "Облик" опредељени за експресионизам и везани за средњоевропске центре Праг и Краков (међу њима треба истаћи Јована Бијелића и Петра Добровића), док су други припадали групи "Зограф" и имали за циљ да успоставе везу са српском средњовековном уметношћу. У овој групи значајно место припада Живораду Настасијевићу с фрескама у Успенској цркви у Панчеву, Васи Поморишцу с великом композицијом *Зидање Скадра* и Милу Милуновићу с фрескама у цркви у Прчању. Док Настасијевићеве фреске подсећају на лиму италијанске готике ране ренесансе и по темама су блиске српском средњовековном сликарству, Поморишчева дела ближи су концепту декоративног сликарства с осећањем за звучност колорита. Милуновићев стил налази се између чврстине, која такође подсећа на неку ноту кватрочента, и ведрине једне идеалистичке формуле. У том периоду, у примењеној графици истакнуто место припада Михаилу Петрову, који је графички опремио велики број едиција многих познатих издавача. Петров се одликовао чврстом формом с ликовним изразом у апстрактном духу, који је иначе био присутан у његовом стваралаштву уопште.

Период после Другог светског рата почиње организацијом школства и формирањем професионалних удружења. Године 1948. основана је Академија примењених уметности у Београду, која касније постаје Факултет примењених уметности и дизајна. У Новом Саду, Призрену и Нишу оснивају се средње школе за примењену уметност. Почетком 1953. године основано је Удружење примењених уметности Србије и покрајинска удружења у Новом Саду и Приштини, што је допринело напретку примењене уметности у Србији.

На пољу унутрашње архитектуре поједини архитекти постижу запажене резултате у хармоничној синтези функционалних и естетских захтева унутрашњег уређења многих јавних објеката. Милан Манић бавио се ентеријером Народне скупштине Србије и Скупштине града Београда а Момчило Белобрк пројектовао је ентеријер Југословенског драмског позоришта, служећи се једноставним материјалима оригиналне конструкције и структуре, док је Александар Шалетић, са комплетним ентеријером Центра "Сава", остварио врло функционалан и савремен простор.

Декоративна пластика у том периоду ослобађа се своје традиционалне улоге коју је имала још од античких времена. Тако су се многи наши вајари определили за креирање декоративних и употребних предмета, плакета, медаља и слично. Међу њима истакнуто место има Небојша Митрић, уметник широке имагинације, мајстор цртежа и форме, који је обележио наше време бројним делима високе уметничке вредности.

Док је пре Другог светског рата декоративно сликарство имало своју технику (фреско) и своје мотиве (црквене и профане), после рата све више се уводе мозаик и друге технике. Врло висок уметнички

домет представљају мозаици Младена Србиновића у свечаној сали Општине Крушевац, с мотивима из Косовског циклуса у стилу који је између декоративног и ликовног са сублимираном симболиком. Петар Лубарда креирао је монументалну композицију Косовског боја у Извршном већу Србије са звучним колоритом апстрактне форме. Монументално сликарство, по правилу фигурално и дато у реалистичком духу, заступљено је у ентеријеру хотела "Метропол" у Београду, витражима Васе Поморишца, интарзијама Бранка Босића и Босиљке Кићевац.

Запажен број наших уметника бави се таписеријом и декоративним текстилом и њихова дела излагана су и награђена на великим изложбама у Паризу, Хелсинкију и другим светским метрополама. Златну медаљу на међународној изложби у Бусто Арсизију (Италија) добила је Нинела Пејовић за таписерије у оригиналној стилизацији живих боја и преплетаја. Сликара Деса Томић Ђурови, инспирисана мотивима српске средњовековне уметности, остварила је бројне креације на пољу декоративног текстила које се налазе у ентеријерима јавних објеката.

Керамика, која има иначе дугу традицију у нашој народној уметности, с делима запаженог броја уметника доживљава обнову оснивањем Академије примењених уметности и наставом коју је дуго година водио Иван Табаковић, угледни сликар који се бавио и керамиком, добитник високих међународних признања као што су златна медаља у Кану 1956. године, у Остендеу у Прагу 1962. и велика награда у Паризу 1967. године. Поред њега, висока признања на овим и другим међународним изложбама добили су Милош Недељковић (Фаенца 1968) и Веља Вукићевић Млађи (Фаенца 1992).

После Другог светског рата сценографија и позоришно сликарство, као и костимографија, добијају велики полет. Миомир Денић, Миленко Шербан и Влада Маренић подигли су сцену наших позоришта на европски ниво, што је потврђено и кроз многе наступе наших позоришта у Лондону, Москви, Паризу и другим светским центрима. Наши костимографи, као нпр. Милица Бабић, Мирослав Глишић и Душан Ристић, лепоту и сугестивност многих улога наших глумаца и оперских певача дочарали су костимима које су креирали с много укуса и маште, како за класична тако и за савремена позоришна дела.

У примењеној графици, која по свом карактеру и намени захтева серијску репродукцију и може се уврстити у графички дизајн, постигнути су вредни резултати и то нарочито на подручју плаката. Михаило Петров, Матеја Зламалик и Драгослав Стојановић-Сип поставили су темеље плакату као дисциплини у педагошком смислу, а као креатори остварили су снажне продоре на сликарско-графичком плану префињеним експресијама свог стила, колорита и композиције. Последњих година врло високе резултате постигли су Савета и Слободан Машић својим оригиналним креацијама плаката кроз хармонично помирење технике фотографије и цртежа, за које су добили бројна признања, као што је нпр. златна медаља на међународном бијеналу графике у Брну 1978. године.

Дизајн амбалаже и презентације производа афирмисали су Матеја Родичија, који је добио прву награду на конкурс у Падови 1974. године, и Биљану Ракић, која је освојила златну медаљу за дизајн на светском салону иновације "Еурека 91" у Бриселу. Остварења из појединих области графичког дизајна Едуарда Чеховине, Радомира Вуковића, Александра Пајванчића и Милоша Ћирића, по оригиналности идеје и хармоничној сублимацији свих захтева, завредила су да буду уврштена и објављена у многим светским едицијама, па и онима које обухватају врло узак избор.

Индустријски дизајн у нашим крајевима јавља се тек после Другог светског рата, да би свој пуни замах добио пре нешто више од две деценије. За афирмацију индустријског дизајна потребни су бројни предуслови које није лако обезбедити, тако да је читав пут за његову афирмацију у Србији био реално дуг и праћен бројним тешкоћама. Међутим, упркос томе, пракса индустријског дизајна све се шире прихвата у привреди Србије, тако да су и резултати у овом домену стваралаштва све упадљивији.

На многим изложбама - као што су Октобарски салон у Београду и годишње изложбе Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије, али и у оквиру међународних сајамских приредби у Београду, Новом Саду и Лесковцу - наши индустријски дизајнери потврдили су да прате светске токове и тенденције и да креирају врло квалитетне и конкурентне производе. Висока признања за запажена остварења добили су последњих година - нарочито на Октобарском салону и на сајмовима у Београду - Владимир Најдовић (дизајн аутобуса "Икарус"), Бранко Ладавац (намештај за предузеће "Марко Радови" из Подгорице), Слободан Вукић (санитарна арматура за "ФАСАУ", Ужице), Звонимир Станковић (телефонски апарат, ЕИ "Пупин", Земун). Мешу ове дизајнере треба уврстити и оне који са запаженим успехом креирају моделе за одевну индустрију, као што су Анђелка Слијепчевић и Мирјана Марић, чији су модели пронели славу наше индустрије конфекције широм света, и други, при чему је код многих присутна тенденција да се у стилу и укупној креативној експресији прикажу све особености нашег поднебља и традиција у којој је уграђена стваралачка имагинација хармоније облика и боје.

Историјски развој примењене уметности и дизајна у Србији и резултати који су до данас постигнути сведоче о томе да су они нераздвојни део светске културе, да је у континуитету прате и да се придржавају с њеним токовима. Све то иде у прилог уверењу да можемо с оптимизмом гледати у будући развој и прогрес свеукупног стваралаштва српског народа, чији су неодвојив део и уметници примењених уметности и дизајнери као и њихова дела.

Век и по српске фотографије

Зоран Глушчевић

Проналазак фотографије (1839) затекао је српско друштво на самом почетку његовог грађанског развоја. Србија је после Другог устанка против Турака 1815. стекла неку, више привидну него стварну аутономију, али је тек хатишериф (султанова наредба која је имала снагу тренутног и неопозивог извршења) од 1830. укинуо феудални турски систем (спахилуке), повукао Турке у градове, увео слободу трговине и тиме омогућио материјални и културни успон. Зато је Србија морала "увозити" све тековине цивилизације и производе техничког и технолошког развоја од својих западних суседа, у првом реду из Аустрије. Изненађује брзина с којом је младо српско друштво, готово у целини сељачко, показало отвореност према европској цивилизацији трудећи се да "ухвати корак" с Европом и надокнади оно што је изгубљено у вековном ропству под Турцима. Истакнути појединци који су се школовали на страни били су носиоци прогреса.

Оно што је Србија, захваљујући даровитим и далековидим појединцима, успела да постигне у области фотографије, током 19. века може се сматрати правим културним чудом. Иако још увек није постојао снажан и култивисан друштвени слој који би представљао масовну подлогу за успон и ширење фотографије као културне потребе, ипак се појавио низ имена чији је рад на фотографији достигао европски ниво. То у првом реду важи за Анастаса Јовановића (1817-1899), првог српског фотографа који се школовао у Бечу за литографа и графичара, и тамо је и купио, тад најсавременији, модел 3 Пецвал-Волгтландер-ове фото-камере. Он је створио први српски фотографски пантеон најзначајнијих Срба свог времена. Његови портрети српских великана, али и обичних анонимних људи, представљају највишу уметничку синтезу стручног знања, образованости, опсерваторске моћи и визуелне способности да се у једном детаљу лица - а то је најчешће око, по оном неписаном правилу да је око "огледало душе" - изрази не само карактеролошка особеност нешто и егзистенцијална драматика портретисане личности. Великане српске прошлости представио је с тако студиозном инвенцијом да нам ти ликови често остају запамћени неупоредиво више по овим портретима нешто по свему што су о њима записали њихови савременици. Портретне студије истакнутог политичара Томе Вучића Перишића, српског владара кнеза Михаила Обреновића,

највећег српског песника Његоша, романтичара Бранка Радичевића и језичког реформатора Вука Караџића представљају врхунац не само српске нешто и европске портретне уметности 19. века.

Милан Јовановић (1863-1944), брат сликара Паје Јовановића, наставио је портретну традицију Анастаса Јовановића. Стекао је фотографско образовање у Бечу и Паризу. На својим портретима остварио је фотовизуелност високих естетских захтева. Израдио је портрете познатих српских стваралаца, глумаца и писаца с краја прошлог и почетка овог века (Милош Цветић, Пера Добриновић, Илија Станојевић, Милорад Гавриловић, Љуба Ненадовић, Милован Глишић, итд.).

Следећи успон српска фотографија доживела је у време ослободилачких ратова 1912-1918. године. Ратна драма кроз коју су прошли не само српска војска него и цео српски народ дала је маха документарној фотографији највишег ранга. Балкански ратови 1912-1913. као и Први светски рат 1914-1918. ставили су на пробу стручност, вештину и даровитост приличног броја фото-аматера који су на изложбама уочи рата показали своје умеће. Врховна команда српске војске увела је фото-службу у српску војску почев од пукова па навише с циљем да се документује и сачува за будућа поколења све што се буде дешавало у рату. Захваљујући залагањима српских ратних фотографа створена је аутентична документација о страдањима и патњама српског народа као и његовој огромној виталности, која је на крају крунисана победом. У низу извршних ратних фотографа као што су сликари Драгиша Глишић и Владимир Бецић, Драгиша Стојадиновић, војни свештеник Шуковић, Љубиша Валић и други истиче се Риста Марјановић.

Риста Марјановић, професионални фотограф, био је и фото-репортер који се стручно новинарски образовао у Паризу. Његове ратне фотографије објављивали су страни листови у току рата, и излагане су заједно са савезничким на изложбама у париском Лувру 1916, у лондонском Музеју краљице Викторије и краља Алберта, као и у низу градова по Америци 1917. године.

Ратне фотографије Ристе Марјановића приказују сав ужас ратног вихора, који се као лавина сручио на српски народ 1914. године: умирући тифусари, који као сенке смрти прате војску у повлачењу, разорена села и градови, спаљена људска станишта, уништена домаћинства, развејана огњишта, повешани цивили, унакажени лешеве, страдања и страхоте војске и народа у албанским гудурама, али и тријумф патње и издржљивости: васкрс српске војске, победничко наступање, победоносни маршеви, поражени непријатељ... Све то, са безброј карактеристичних и непоновљивих појединости, с надахнућем документаристе кога води моћ композиционе визуелизације, ухватила је његова фото-камера. Он је тежио, иако се то није могло постићи са сваким призором, да композициону структуру, дакле елемент субјективне имагинације који је естетски кодификован, угради у призор, постижући тиме трајне визуелне и естетске ефекте. Он постиже визуелну и изражајну синтезу аутентичности и природне стилизације и тако документарност уздиже до знака. Он је исто тако био и мајстор масовки, претеча редитеља великих масовних сцена на филму: војничку колону умео је да сними под таквим углом који од ње чини готово живо чудовиште, те је тако, у експресионистичком маниру, учинио војну колону симболом рата као препотопске немани. Визуелном снагом специфичне фотографске изражајности документарно је уздигнуто до уметничке експресије.

Између два светска рата и аматерска и професионална делатност добиле су нов полет, што је омогућено и напретком фотографске технике, која је знатно упростила процедуру снимања. Иновације у фотографској слици још увек не захтевају велике финансијске издатке, па је једна група фото-аматера, надреалиста по уметничким опредељењима, испољила своју даровитост не само у области вербалне уметности него и оне фотографске. Ту је најистакнутије име Николе Вуча, који је знао обогатити надреалистичку фотографију иновацијама. Оне су у складу с теоријом надреализма а заснивају се на примени чисто фотографског медија, чиме је историја фотографије обогаћена новим доказима да фотографија поседује специфичну визуелну изражајност и технику, која је потпуно осамостаљује у односу на ликовну уметност.

Комунистички систем уведен у Југославији и Србији 1945. године уништио је приватни сектор и тржишну привреду, због чега је страдало и занатство. Фотографија је изгубила праву професионалну подлогу а замењена је фото-аматеризмом. Свако се лако и брзо могао обучити фотографском раду, чиме је створена масовна али дилетантска основа. Одсуство великих професионалних фото-атељеа, који прате у свету силовит прогрес у техници и технологији, свело је у Србији на минимум могућности даљег развоја фотографског медија, нарочито у области експеримента и иновације. Иако је подигнут масовни просек, професионално заостајање за светским развојем постало је очигледно. Отуда је требало времена да се од тог дилетантско-аматерског нивоа издвоји неколико генерација професионалних фотографија школованих по највишим технолошким узорима Запада, окупљених у стручном професионалном удружењу УСУФ. Оснивач УСУФ-а и његов водећи стваралац, Никола Радошевић (1926) школовао се у Паризу, код Клода Анжеа, а паралелно је завршио и Фамоус Пхотограпхерс Сцхоол (САД). Постдипломске студије исте школе завршио је у Минхену. Диплому мајстора фотографије стекао је у Хамбургу 1973, а у родном месту проналазача фотографије Нисефора Ниепса, у Шалону на Саони, диплому Маитре де Пхотограпхие 1974.

За формирање његове уметничке физиономије била су пресудна два утицаја: Ђулијета Масина и византијска Богородица, неореалистички филм и византијска уметност. Негује све фотографске дисциплине, али највећа уметничка достигнућа и највећа светска признања и награде, у најстрожој конкуренцији професионалних фотографа света, постигао је у две дисциплине: портрету и симболичкој фотографији. Као портретист, Никола Радошевић продужује традицију Анастаса Јовановића и Милана Јовановића. Он ради портрете најзнаменитијих српски писаца нашег времена. Те портрете одликује дубинска карактерологија, откривајући нешто непознато и наговештавајући неку неразрешену тајну, динамичан интензитет унутрашњег живота озрачен контекстом дела, изузетан третман позадине у складу с тајном личности, стилским поступком и специфичностима фото-медија. У сфери слободне уметничке имагинације његове фото-слике достигле су највишу симболичку сублимацију, један модеран симболички фото-израз у којем су фиксирани основни проблеми човека и времена у којем живимо. Из најдубље симбиозе традиције и иновације никле су симболичке визије које чине част не само српској култури него визуелној уметности нашег времена уопште.

Филм и кинематографија (1896-1993)

Дејан Косановић

Прва филмска представа у Србији и на Балкану одржана је 6. јуна 1896. године у Београду, у кафани "Код златног крста" на Теразијама. Било је то непуних шест месеци после првог јавног приказивања "покретних фотографија" у Паризу (28. децембра 1895). Представник проналазача кинематографа, браће Лимијер из Лиона, Андре Кар приказивао је Београђанима прве филмове лионских произвођача преко месец дана. Једној представи су присуствовали тадашњи краљ Србије Александар Обреновић и краљица мајка Наталија.

Марта 1897. године, приликом свог другог боравка у Београду, Андре Кар је снимио и прве филмске кадрове на тлу Србије - Калемегданску шетњу, Трамвајску станицу на Теразијама и Излазак радница из Фабрике дувана; била је то прва прилика за грађане Београда да виде свој град на биоскопском платну, али ови филмови, нажалост, нису сачувани. Током година које су следиле кроз Београд и Србију пролазио је велики број путујућих кинематографа, који су филмове приказивали по изнајмљеним дворанама или под шатрама. Неки од њих су такође снимали и локалне филмове, али ниједан од тих снимака није сачуван. Стојан Нанић из Зајечара био је власник "Првог српског кинематографа", који је од 1900. године приказивао филмове у Београду и по градовима Србије. Почетком 20. века биоскоп је постао омиљени облик забаве широких слојева народа.

Најстарији сачувани филм снимљен на тлу Србије дугујемо Енглезима Арнолду Муиру Вилсону, почасном српском конзулу у Шефилду и његовом сниматељу Френку Мотершоу. Они су септембра 1904. у Београду снимили филм *Крунисање Краља Петра И Карађорђевића*, као и неке prizore из Краљева, манастира Жиче и Новог Пазара.

године 1909. отворен је у хотелу "Париз" у Београду први стални кинематограф, а убрзо је уследило и отварање других сталних биоскопа у престоници и другим градовима. Уочи Првог светског рата у Краљевини Србији било је око 30 сталних кинематографа, уз које су деловали и многи путујући. Репертоаром су доминирали француски филмови ("Патх " и "Гаумонт"), а копије су стизале до Београда из Србије веома брзо, често свега десетак дана после премијере у Паризу.

Из редова власника сталних кинематографа потекли су и први филмски продуценти у Србији. Светозар Боторић, власник биоскопа "Париз" у Београду, ангажовао је 1911. француског сниматеља Луја де Берија и отпочео прво производњу филмских журнала о престоничким догађајима - *Свечана предаја старих и пријем нових застава*, Одлазак краља, престолонаследника и принцезе Јелене у Петроград и други - да би у јесен исте године снимио и приказао први српски играни филм *Карађорђе*, историјску драму о животу и делу вође Првог српског устанка. Филм је режирао глумац и редитељ Илија Станојевић (Чича Илија), а улоге су тумачили чланови Српског народног позоришта. Филм је доживео значајан успех код гледалаца, приказиван је и после Првог светског рата, али копија овог нити осталих Боторићевих филмова није сачувана. Истовремено кад и Боторић, производњом филмова отпочели су се бавити и власници београдског "Модерног биоскопа" браћа Савић. За њих је радио као сниматељ Карл Фројнд, касније познати немачки и холивудски филмски стваралац, добитник "Оскара" за камеру. Поред многих филмских журнала, снимљених у Београду и унутрашњости, браћа Савић су произвели и играни филм *Јадна мајка* (1912), мелодраму у којој је главну улогу тумачила трагеткиња Емилија Поповић. Трећи београдски филмски продуцент био је Ђока Богдановић, власник биоскопа "Касина". Он је развио своју делатност у време балканских ратова, 1913. године. За њега је снимао руски фотограф Самсон Чернов и они су реализовали драгоцене документарне филмове о Другом балканском рату и свакодневним догађајима у Београду 1913-1914. године. Највећи део ових филмова је сачуван и представља драгоцену историјску грађу, која се чува у Архиву југословенске кинотеке у Београду. Уз Де Берија и Фројнда, вештину рада филмском камером савладао је и српски филмски сниматељ Славко Јовановић, који је убрзо и самостално снимао многе кратке документарне филмове за Боторића и браћу Савић.

Избијање Првог светског рата нагло је прекинуло започети развој домаће филмске индустрије у Србији. Богдановић и Чернов снимили су неке детаље првих ратних дејстава 1914. године (Сремску операцију и заузимање Земуна у септембру 1914), али су због рата убрзо прекинуте све активности домаћих пионира филма у Србији. О целој епопеји Срба 1915/1916. године сачувано је веома мало филмског материјала, који су снимили страни филмски сниматељи.

На тлу Војводине, која се налазила у оквирима Аустро-Угарске, почеци и развој кинематографских делатности имали су неких специфичних одлика, карактеристичних за периферну провинцију те сложене државе. Путујући кинематографи стигли су до војвођанских насеља отприлике истовремено када и у Краљевину Србију (многи од њих деловали су на обе територије); први стални кинематограф отворен је у Сомбору већ 1906, а домаћа производња филмова везана је за тројицу пионира филма у Војводини. Ернест Бошњак из Сомбора, власник првог кинематографа, набавио је 1909. филмску камеру и отпочео снимање. Од његових најстаријих филмова сачуван је само један - *Откривање споменика Ференцу Ракоцију* из 1912. године. Александар Лифка, после једне деценије приказивања филмова са својим путујућим биоскопом, настанио се у Суботици, где је отворио стални кинематограф и 1911. отпочео да снима свој филмски журнал о локалним догађајима. Новосађанин Владимир Тотовић имао је највише филмских амбиција, режирао је два играна филма - *Спасилац* и *Детектив као лопов*, али је његова каријера на самом почетку прекинута одласком на фронт, на којим је 1917. изгубио живот као аустроугарски војник у близини Горице.

За време Првог светског рата, у оквиру реорганизације Српске војске која је прешла Албанију и опорављала се на грчком острву Крфу, основана је Филмска секција при Врховној команди. Задатак ове војне филмске службе био је да војницима приказује филмове који су добијени од савезника, као и да филмски снима збивања на Солунском фронту. Од неколико сарадника и сниматеља ове филмске секције Врховне команде Српске војске најзначајнији је Михаило Михаиловић који је касније постао и један од најзначајнијих пионира филма у Краљевини Југославији. Сниматељи Филмске секције снимали су доста филмског материјала о пробоју Солунског фронта, борбама за ослобођење Србије и уласку српске војске у Београд. Један је део те грађе сачуван.

У Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, односно Краљевини Југославији (од 1929. године), Београд је био најзначајнији филмски центар, посебно што се тиче производње филмова. У Београду је основана Државна радионица за израду филмова при Министарству народног здравља, са задатком да снима здравствено-просветне филмове. Један од тих филмова био је *Трагедија наше деце* (1922), који се бавио проблемом алкохолизма. Међутим, делатност овог произвођача прекинута је 1925. године услед недостатка средстава. У Сомбору је Ернест Бошњак исе године снимио тематски сличан филм *Лажу ради мене* (1922), а његово предузеће "Боер филм" наставило је да снима и друге филмове. Тих година је основано у Београду још неколико филмских предузећа - "Новаковић филм" Косте Новаковића, "Артистик филм" Андрије Глишића и Зарије Ђокића, "Адрија Национал" Ранка Јовановића и Милутина Игњачевића, "Мачва филм" Славка Јовановића, "Победа филм" Јосипа Новака. Сви ти филмски ентузијастички улагачи су велика средства у производњу филмова, а остварили су велики број филмских журнала и документарних филмова, као и неке игрane филмове, међу којима има и сачуваних. "Новаковић журнал" је филмска хроника збивања у Београду и Србији и данас представља драгоцену историјску грађу за проучавање наше прошлости. Играни филмови *Све ради осмеха*, *Рударева срећа* ("Победа филм", 1926), *Краљ чарлстона* (1927), *Грешница без греха* (1929) Косте Новаковића и *Кроз буру и огањ* (1930) Ранка Јовановића и Милутина Игњачевића својим продуцентима су доносили само губитке, те тако ниједан од ових пионира филма у Србији није успео да одржи континуирању производњу играног филма. Стање на филмском тржишту Краљевине Југославије било је веома неповољно за домаћи филм: власници биоскопа били су оптерећени великим порезима, тржиште је било преплављено јефтиним и добрим увезеним филмовима (америчким, немачким, француским), а заштита домаћег филма није била организована. Додуше, године 1931. донет је Закон о уређењу промета филмова који је, поред осталог, обавезивао дистрибутере и кинематографе да приказују домаће филмове у одређеном проценту. Био је то велики подстрек за пионире филма у Србији и само током 1932. године снимљено је (у Краљевини Југославији) више филмова нешто у целом периоду од краја Првог светског рата. године 1931. основан је и "Југословенски просветни филм", повлашћено предузеће (добијало државне наруџбине) које је од 1941. године снимило много документарних филмова о Југославији, углавном сачуваних. године 1932. снимљен је филм *Са вером у Бога* Михајла Ал. Поповића, свакако најамбициознији и најуспешнији српски играни филм снимљен до Другог светског рата. Аутор тога филма показао је велико познавање филмског израза и веома истанчан укус за композицију филмског кадра. Али, под притиском иностраних дистрибутера филмова и домаћих власника биоскопа, 1933. године су укинута параграфи споменутог закона који су штитили домаћи филм, тако да се производња опет свела на малобројне филмске журнале и документарне филмове, међу којима треба истаћи филм о бициклическој трци кроз Србију *Пут џинова* (1939, "Артистик филм", снимио Михаило Ивањиков) и свакако најбољи домаћи документарни филм пре Другог светског рата *Причу једног дана* (1941, "Артистик филм", редитељ Макс Калмић, снимио Михаило Ивањиков).

Током Другог светског рата (1941-1945) у Србији је било доста филмских активности. У окупираном Београду, под окриљем окупаторских власти, снимљен је колаборационистички филмски журнал *Нова Србија* који свакако има данас вредност историјског документа, а снимљен је и играни филм *Невиност без заштите* у режији Драгољуба Алексића. На страни окренутој против немачког окупатора и његових сарадника снимали су повремено савезнички сниматељи. Део те филмске грађе је сачуван. При Главном штабу Народноослободилачке војске и партизанских одреда Србије

основана је јула 1944. године Филмска секција, на чијем је челу био Радош Новаковић, касније знаменити пионир савремене југословенске кинематографије. После ослобођења Београда (октобра 1944) ова секција прераста у Филмску секцију Врховног штаба НОВ и ПОЈ, и то је, у ствари, био зачетак организоване кинематографске делатности у Југославији после Другог светског рата, јануара 1945. у Београду је снимљена *Кинохроника број 1*, први филм савремене југословенске кинематографије; на тај филм се надовезало још неколико кино-хроника и документарних филмова, те је тако, крајем Другог светског рата, у Србији отпочела континуирана производња филмова у новој, послератној Југославији.

Током административног система управљања кинематографијом у ФНР Југославији (1945-1951) целокупна делатност била је централизована; на челу се налазио Комитет за кинематографије Владе ФНРЈ, а кинематографијом у Србији руководио је Републички комитет. У Београду је било седиште савезног производног предузећа "Звезда филм", затим "Филмских новости", републичког предузећа "Авала филм", увозно-извозног предузећа "Југославија филм", Високе филмске школе, итд. Тако је, фактички, административни и пословни центар нове, савремене југословенске кинематографије био у Србији, што је свакако утицало на развој филма у овој републици. Од тог времена све до распада СФР Југославије (1991. године) Србија је производила око 50% југословенских играних, документарних и краткометражних филмова. У Београду и Србији живео је и радио највећи број југословенских филмских уметника и техничара, ту су се налазили и највећи југословенски производни и технички капацитети. Многи филмски уметници и стручњаци из Србије радили су у другим републикама, као што је и српска кинематографија била увек отворена за уметнике и стручњаке из других крајева бивше Југославије.

Од краја Другог светског рата (1945) у Србији без прекида тече производња филмских журнала и документарних филмова, међу којима треба посебно истаћи филм *Нова земља* (1946) Радоша Новаковића о насељавању колониста из ратом разорених пасивних крајева у плодне равнице Војводине. Београдско предузеће "Авала филм" снимило је 1947. године први играни филм савремене југословенске кинематографије. Била је то *Славица* редитеља Вјекослава Афрића. године 1948. у Београду су произведена три, од четири југословенска играна филма те године - *Бесмртна младост*, с ратном тематиком редитеља Војислава Нановића, *Живот је наш*, са савременом тематиком редитеља Густава Гаврина и *Софка* редитеља Радоша Новаковића, прва филмска адаптација једног класичног књижевног дела код нас (романа *Нечиста крв* Борисава Станковића)., Упоредо с производњом играних филмова расте и број снимљених документарних и краткометражних остварења. Анимирани филм с луткама *Пионир и двојка* Љубише и Вере Јоцић добио је посебно признање у својој категорији на Међународном филмском фестивалу у Венецији.

године 1951. у оквиру општих промена у југословенском друштвеном уређењу реорганизована је и кинематографија. Комитети за кинематографију су укинута, престало је буџетско финансирање и од произвођача филмова очекивало се да послују рентабилније, с тим што је држава и даље дотацијама покривала део трошкова производње. Систем производње такође је промењен - из корпуса произвођача издвојени су филмски уметници и њихови сарадници који се сада уговором везују за реализацију одређеног филма. Иако је у првом тренутку изазвао организацијске и финансијске проблеме, нов систем је деловао стимулативно. У Србији је повећан број производних филмских предузећа, отпочела је уметничка и продукциона конкуренција, филмски ствараоци су постали зависни од успеха свог филма. То је допринело да се у области филмске уметности одбаце до тада утицајни шаблони социјалистичког реализма преузети од совјетске кинематографије, те да се потраже нови, специфични облици филмског израза. То трагање за новим било је посебно изразито у српској кинематографији, у оквиру које је радио највећи број домаћих филмских стваралаца и произвођача, што је најнепосредније утицало на даљи развој српског филма.

Деценија која је следила (1951-1962) одликује се пре свега савлађивањем филмског заната, освајањем нових жанрова у области играног филма и уметничким остварењима која су допринела томе да се

југословенски филм уздигне на европски ниво. Томе су свој допринос дали ствараоци који ус се већ истакли у претходном пионирском периоду - Радош Новаковић (*Далеко је сунце*, 1953, *Песма са Кумбаре*, 1955, *Ветар је стао пред зору*, 1959), Војислав Нановић (*Циганка*, 1953, *Три корака у празно*, 1958) и други. Посебан уметнички успех су имали филмови Владимира Погачића, који је на веома рафинирани начин користио могућност филмског израза, било да се радило о ратним филмовима (*Велики и мали*, 1956, *Сам*, 1959) било о савременим темама (*Суботом увече*, 1957). За режију филма *Велики и мали* Погачић је добио прву награду на Међународном филмском фестивалу у Карловим Варима, прву награду те врсте додељену неком југословенском аутору. Живорад Митровић је суштински променио однос према ратном филму уневши у тај веома експлоатисани жанр сасвим нове елементе узбудљивог авантуристичког филма (*Ешалон доктора М*, 1955, *Капетан Леши*, *Сигнали над градом*, 1960). Снимљен је први југословенски филм у боји, *Поп Тира и поп Спира* (1957), редитеља Соје Јовановић. Од 1953. године почињу да се снимају филмови у копродукцији са страним земљама (*Последњи мост*, 1953, с Аустријом, *Крвави пут*, 1955, с Норвешком, и многи други). Уз прву генерацију српских филмских редитеља јављају се и млади ствараоци, међу којима се посебно истиче Александар Петровић (*Двоје*, 1961). С друге стране, снимају се такође јефтине и популарни филмови, с циљем да привуку најшире слојеве гледалаца; типичан пример је комедија *Заједнички стан* (1960) редитеља Марјана Вајде.

Наредни период (од 1962. до 1991. године) најбоље би се могао окарактерисати као непрекидни успон филма у Србији. Током те три деценије снимљено је у Србији више од 300 играних филмова. Остварења домаће кинематографије постала су саставни део националне културе, домаћи филм је освојио гледаоце, а многа остварења су репрезентовала нашу земљу на филмским фестивалима широм света. У области играног филма јављају се нови аутори и нове тенденције. Пуриша Ђорђевић уноси специфичну поетику у ратни филм (*Девојка*, 1965, *Јутро*, 1967). Душан Макавејев је окренут ка проблемима савременог живота и у своје филмове уноси оригинални израз, који га је прославио у свету (*Човек није тица*, 1965, *Љубавни случај службенице ПТТ*, 1967, *Мистерије организма*, 1967), Владан Слијепчевић користи поетски реализам при обради савремених тема (*Медаљон са три срца*, 1962, *Штићеник*, 1966), док Живојин Павловић савремени живот слика скоро натуралистички (*Буђење пацова*, *Кад будем мртав и бео*, 1960). Српским филмом доминира ауторска личност Александра Петровића, који за свој филм *Скупљачи перја* (1967) добија Гранд прих на Међународном филмском фестивалу у Кану.

Половином седамдесетих година у Србији јавља се нова генерација филмских редитеља, младих, даровитих и амбициозних стваралаца школованих у Прагу и Београду - Горан Паскаљевић (*Чувар плаже у зимском периоду*, 1976, *Пас који је волео возове*, 1977), Срђан Карановић (*Мирис пољског цвећа*, 1977), Горан Марковић (*Специјално васпитање*, 1977), Дејан Караклајић (*Љубавни живот Будимира Трајковића*, 1977), Слободан Шијан (*Ко то тамо пева*, 1980), Дарко Бајић (*Директан пренос*, 1982). Филмови ове генерације аутора су освојили велики број награда на Фестивалу југословенског играног филма у Пули и на многим међународним филмским фестивалима, а њихово стваралаштво је обележило савремени српски филм као уметничку област од посебног националног и међународног значаја. Уз имена и дела која смо навели налазе се и многи други значајни аутори (Миомир Стаменковић, Предраг Голубовић, Александар Петковић, Драган Кресоја, Милош Радивојевић, Желимир Жилник и други), од којих је свако дао свој допринос развоју филма и филмске уметности у Србији.

Упоредо с играним филмом у Србији се развијао документарни, краткометражни и анимирани филм. Српски документарни филм је пратио збивања у земљи; прекретницу од соцреалистичке лакировке ка правом филмском документу представљао је филм Миленка Штрпца *У срцу Космета* (1954), док је поетске вредности у овом жанру открио Александар Петровић филмом *Лет над мочваром* (1957). Половином шездесетих година око предузећа "Дунав филм" оформила се београдска школа документарног филма, која се прочула у свету захваљујући многим наградама које су добијене на међународним филмским фестивалима (Оберхаузен, Лајпциг). То су били, пре свега, филмови

редитеља (Крсте Шканате, Владана Слијепчевића, Стјепана Заниновића, Миће Милошевића, Николе Јовићевића, Александра Илића. Посебно место заузима сниматељ и редитељ Петар Лаловић чији су филмови о природи добили значајна међународна признања (*Последња оаза*, 1983). Уз документарни филм у Београду се после 1970. године нагло развила и производња цртаних филмова, чији су аутори освојили многе награде на домаћим и међународним филмским фестивалима (Зоран Јовановић, Никола Мајдак, Вера Влајић, Вељко Бикић и други).

Године 1991. распала се СФР Југославија, а самим тим и дотадашња југословенска кинематографија као целина. Овај распад, међутим, није битно утицао на српску кинематографију, јер је она већ у претходном раздобљу деловала као посебна целина, најмање зависна од сарадње с другим југословенским републикама. Упркос тешкоћама објективне природе, које свакако утичу на једну тако сложену делатност као што је производња филмова, континуитет није прекинут. Године 1991. у Србији је снимљено 8. играних филмова, 1992. године 11, а 1993. (до почетка новембра) 7. Уз имена искусних српских редитеља средње генерације Срђана Карановића (*Вирџина*, 1991), Драгана Кресоје (*Оригинал фалсификата*, 1991), Горана Паскаљевића (*Танго аргентино*, 1992), Горана Марковића (*Тито и ја*, 1992), Живојина Павловића (*Дезертер*, 1992), јавила су се и нека нова имена младих редитеља, нове генерације аутора која тек треба да да свој допринос филмској уметности у Србији. Међу њима се истиче Срђан Драгојевић, чији је први играни филм *Ми нисмо анђели* (1992), проглашен за најбољи филм године. Упркос блокади и санкцијама које су обухватиле и област културе, српски филмови су током 1992. и 1993. године позивани на многе међународне филмске фестивале, на којима су приказивани, да би освојили неколико значајних признања и показали свету велику снагу и виталност културе и филмске уметности у Србији.

Радио

Дарко Татић

- Фонска уметност или Креативни вид радио-програма
- О програму у целини (дистрибутивна функција радија)

Фонска уметност или Креативни вид радио-програма

Кад истичемо уметност звука створену уз помоћ аудио-технике, пада нам у очи чињеница да радио, попут театра ослобађа звук из писаног знака, да би га потом, отелотвореног, сличног оном преалфабетном, ускладиштио у фонски архив. Очита је, дакле, веза између бити усмене књижевности и суштине радијске уметности. Ако бисмо ову везу видели као лук над стубовима, онда се на њима као исклесани горостаси оцртавају два историјска српска лика: слепи гуслар, народни певач који је под Турцима створио једну од најаутентичнијих и најлепших епика, и Никола Тесла, творац осцилаторног кола у предајнику и пријемнику, резонанце и индукције између њих, син православног свештеника из Смиљана, месташца у Српској крајини, научник који је 1897. на Медисон Сквер Гардену теледириговано водио по води бродић, и који се виноу међу облаке изнад Сједињених Америчких Држава мишљу о преносу електричне енергије на даљину без посредника. Својим изумима, патентираним 1896-1914, поставио је темеље савременој радио-техници. Краљевина Србија, духовна матица Теслиног народа, иако сиромашна земља, међу првима проналази таленте, државничке и техничке, да примене његове изуме. Пошто је 1912. увела радио-телеграфију и приступила Лондонској конвенцији о међународном радио-телеграфском саобраћају, она у Нишу, већ 1915, у ратним условима, подиже прву радио-станицу за војне потребе.

Српски радио-аматери убрзо хватају корак с цивилизацијом. Београд 1918. постаје престоница Југославије. Током 1924. инжењери Михаило Симић и Добривоје Петковић у Раковици, у радио-телеграфском центру од 25 kW, дају двочасовни програм: "концерте, берзанске извештаје и остале

вести". У 1925. години основано је акционарско друштво "Радио" да би марта 1929. свечано био отворен програм Радио Београда (журналистика, музички, образовни програм, разбидрига говорна и музичка). Био је то период господственог радија уз чији се појам везује концертна дворана или народни универзитет.

После ратног периода (1941-1945), српски радио ниче изнова као део југословенске мреже нудећи слушалаштву разноврстан програм, али сада у периоду жестоке подржављености и под окриљем једнопартијског система леве оријентације. Отуда он црпе многе предности и мањкавости. Есејист Света Лукић, у књизи *Нови медији - нова уметност* (1989), уочава четири његова периода: "борбени радио" (до 1952) /с уочљивом подређеношћу свих садржаја "идеолошком уздизању" слушалаштва у револуционарном духу и заносу/, "академски" (до 1965) /у коме влада култ званичности и торжествене озбиљности већ устоличене социјалистичке државности/, "радиофоници радио" (до 1973) /настао у грчевитој борби за очување примата код слушалаштва пред најездом телевизије у условима ерозије чистунства колективистичког морала/ и "савремени" /наставак хибридних тежњи, конгломерат расутог. Међутим, у условима уведеног вишепартијског система, слобода говора добија замајац, што се одражава и у радијски програмима. Снажан талас документаризма доприноси буђењу анестезираних духова. Мноштво знакова питања чека одговоре/.

Писац има у виду програмску концепцију, дистрибутивну функцију радија. Ми у овом прегледу акценујемо креативни радио, дакле радио-драму, документаризам, електронску музику и "радионицу звука".

Појава записа на траци омогућила је "монтажу", распоређивање и услојавање више звучних извора у нову говорно-музичку-шумну целину. Елемент може, данас, и пре услојавања бити предмет електронске обраде, тако да претходно измењен ступа у нове метаморфозе. Хоће ли ново звучно биће представљати "смешу" или "једињење" зависи од драматуршког и музичког поступка у лабораторији. Фонско дело, магнетско-фонско дакле, "пише се студијем". Српски ствараоци су у југословенском окружењу најчешће предњачили у уобличавању оваквих врсности. Фестивали југословенске радио-телевизије били су место где су станице учеснице, уз присуство страних посматрача, одмеравале лепоту стваралачких домета (Нови Сад, Љубљана, Копар, наизменично 1957-1968, Охрид, 1968-1991). Хроника фестивала исписује кривуље радиофонских кретања.

Период 1957-1963. оцртава се као време "класичне" радио-драме, у којем се истичу личности из света писане речи. Тематика дела Радомира Константиновића, Миодрага Ђурђевића, Ђорђа Лебовића, Александра Обреновића, Ивана В. Лалића, Јована Христића, Миодрага Павловића, Велимира Лукића у распону је од савременог до античког. Приметна је затвореност у обради психолошких тема а писци постављају питања из света свакодневице само наговештавајући одговоре, јер је рашчепркавање стварних сукоба под идеолошким ембаргом. Истовремено, други аутори, пишући за децу нарочито, гаје зачудан поетски хумор. Овом хумору "без лажне педагогије" зачетник је Душан Радовић. Две емисије овог периода са сличним призвуком биле су награђене на новооснованој светској смотри радио и телевизијског стваралаштва Прих Италиа (*Птица* Александра Обреновића, редитељ Мирослав Беловић, 1958, и *Мсје Жозеф* Небојше Николића, редитеља Бранислав Обрадовић, 1961).

Средином седме деценије утицај "писца радио-драме" опада. Развој телевизије, богаћење и раслојавање друштва доприносе општој оцени радијског стваралаштва. Настаје пометња и прегруписивање у радијским круговима. Игра режима на жици између Истока и Запада провоцира поларизацију популарних и елитистичких програма, губи се "академски тон", а култура се на Трећем програму гетоизује уз будно високо научно марксистичко око.

У овом периоду Охридски фестивал не бележи више колективне награде београдских емисијама, али индивидуалне награде београдским редитељима наговештавају будући значај "радионице звука". Чињеница што је Арсеније Јовановић 1971. године добио специјалну стереофонску награду на Приц

Италија за дело *Крајпуташ* (ораторијум савременог звука инспирисан српским надгробним натписима - дело је, иначе, сегмент његовог ранијег позоришног експеримента, за коју је музику написао Енрико Јосиф), само је логична последица усмерења исказаног охридским наградама за режију Јовановићевих експерименталних емисија *И оптекоше ме воде до душе* и *Гогољ на Шагалов начин*. Југословенска радиофонска јавност одлучиће се да наградама стимулише одређеност још једног редитеља, Дарка Татића, за звучне игре као решења у радио-драмама *Улица Данијелова* и *Одисејев повратак* (текстови Давида Станковића и Братислава Љубишића) а међународна - да крунише оваква настојања додељивањем награде Примио Ондас у Барселони 1977. /"Ресавска пећина" Арсе Јовановића, о музици капи са сталактита, награђена исте године и са ПР9. РАИ; "Хидродиалектица, алиас алуае рондо" - персифлажа октроисане доктрине Дарка Татића, Наде Старчевић и Петра Марића; емисије Предрага Кнежевића "Антологија звука" и "Кристалне капи" као и Цомпосанто к (в. касније)/.

У овом периоду стасавају и друге редитељске личности које ће следећих деценија играти истакнуту улогу у времену "радио-ауторства", када ће се "писати студијем" и када ће се, ослобођеним путевима ка иситни, кроз документаристику, музичко-говорне колаже и синтетичке форме, пронети име "београдске школе" по југословенским и међународним аренама.

Доласком Гојка Милетића (1976), есејисте, ентузијасте, напрасно преминулог 1982, за уредника обједињеног Драмског програма Радио Београда, сели су за одлучивачки сто уредници, редитељи, музички сарадници, лектори. "Београдска школа звука" креће у освајање светског угледа. Све се више аутономних личности - писаца, редитеља, и музичког уредника - почиње стапати у једну. Стваралачки тимови окупљају се у студију где раде врсни тон-мајстори Зоран Јерковић, Петар Марић, Томислав Перић, Никола Николић, Александар Стојковић, Слободан Станковић, који ће осамдесетих година, са још увек активним Марјаном Радојчићем, чинити моторну снагу продукције. Милетић снажно подржава тежњу ка документаристици кроз пројекат Цампосанто (Д. Татић, Д. Величковић, есеј о тоталитарном друштву по мотивима прозе У. Најмана "Саслушања"; тон М. Митровић). Он подстиче и рад на адаптацијама књижевних дела, што ускоро (1979. и 1980.) урађа наградама Премиос Ондас Интернационалес за дела *Дуж дуге, дуге улице* по приповеци В. Борхерта (адаптација Неде Демоло) у режији Арсе Јовановић и *Госпођица*, по роману нобеловца Иве Андрића (адаптација и режија Дарка Татића).

У Србији е, дакле, богата скала жанрова. На једном крилу развија се музичко-звучни експеримент, а на другом документаристичко-драмски. Милетић иницира снимање документарних серија, тако нпр. о земљотресу у Црној Гори 1979. што резултује наградом Приц Италија (*Мислио сам да се руше брда* Звонимира Костића и Наде Бјелогрић). Милетићева смрт није прекинула утемељену нит. Ђорђе Малавразић, његов наследник, и Ивана Стефановић композитор, уводе 1984. године посебну програмску серију "Радионица звука".

Осамдесете године постају синоним за тријумф београдских домета. О томе сведоче десет међународних награда, као и већи број признања и високих пласмана на светским фестивалима. Истовремено, Радио Београд од 1985. до 1991. осваја све награде "за емисију у целини" на Охридском фестивалу. Аутори звука добијају све награде у категорији "за радиофонски приступ и иновације" а музички ствараоци у категорији "радиофонска музика". Уочавамо ишчезнуће значаја профила "радиодрамски писац". Ако бисмо изузели допринос репертоара Звонимира Костића, награђеног у Охриду 1983. и 1987. аутора више вербалне но звучне инспирације, прозаисте Мирослава Савићевића, награђеног 1988, писца с више инспиративних излета у свет звука, и Борислава Пекића, романсијера, чији је радиодрамски опус везан за серијску продукцију у ВДР (Келн) а чији је *Бермудски троугао* у извођењу Радио Београда запажен на Приц Футура у Берлину 1983, можемо рећи да је радиофонска жетва осамдесетих и почетком деведесетих остварена инспирацијама где су главну реч водили редитељ (као аутор или косценариста), музички илустратор, новинар и тонски инжењер. Хронологија признања изгледа овако:

Приц Италиа добили су 1983. Ивана Тришић и Дарко Татић (*Оно мало чега се сећам*).

Приц Г. Заффри, на истом фестивалу, 1984. Владан Радовановић и Неда Деполо (*Мало вечно језеро*) и Приц Раи 1985, Ђорђе Лебовић и Слободан Бода Марковић (*Трагање по пепелу*).

Премио Ондас Интернационал добили су Дарко Татић 1980. и 1990. с делима *Госпођица* (по роману Иве Андрића и *Живот је дјело Алфонса Каудерса* (по козерији Александра Хемона), и Олга Брајовић 1985 - *Урлик ума* (о Алену Гинзбергу).

Награду Аццустича Интернационал добио је 1991. Арсеније Јовановић (*Фаунопхониа Балцаница*).

Приц Јапон 1987. добили су Соња Малавразић и Мирослав Јокић (*Глас свуда присутни*).

Уртна Призе 1987. добили су Мирослав Јокић и Драгослав Девић (*Дуња ли је, душа ли је*).

Приц Оирт 1990. добио је Дарко Татић за режију *Како забављати Господина Мартина* (текст Борислава Пекића).

Награду Аустријског радија 1993. добила је Ивана Стефановић за дело *Лацциримоса*.

Признање жирија Приц Италиа добила је емисија Дарка Татића *Драгослав Јелић, човек планетарне културе* (1981).

Награду МУФЛОН 1988. добили су Душан Ристић и Мирослав Јокић за емисију *Свирај то опет, Сем*.

Трећу награду у Монте Карлу 1991. добила је емисија *Живот и дјело Алфонса Каудерса* (Татић, Хемон).

Југословенске награде у Охриду добиле су емисије Дарка Татића (1980, 1982, 1984, 1988, 1990, 1991), Мирослава Јокића (1985, 1989), Олге Брајовић (1985, 1986, 1987, 1988), Бранислава Стефановића (1985), Зорана Радмиловића и Николе Јефтића (1986), Арсенија Јовановића (1988), Наде Бјелогрић и Војислава Донића (1989), Зорана Христића (1989), Иване Стефановић (1989).

Награде Федор (до распада Југославије) добили су Слободан Бода Марковић (1985, 1986), Мирослав Јокић (1986), Бранислава Стефановић (1985), Бранислава Стефановић и Душанка Гикић (1989), Арсеније Јовановић (1989), Дарко Татић и Маја Мохар (1990).

Успеху фонског стваралаштва снажан допринос давали су музичари посвећени "примењеној музици", Константин Бабић, Југослав Бошњак, Предраг Стаменковић, Драган Митрић, Марјан Шијанец, Нада Старчевић.

Европска унија за радио-дифузију чини 1987. част југословенском радију када одређује нашу екипу за репрезентанта групе југоистока приликом звучног експеримента у Келну - фантазирању на тему једне Боћонијеве слике. Београдска екипа (Татић, Јерковић, Стаменковић) звучно је остварила синопсис Борислава Пекића *Метастаза* а Арсеније Јовановић је представио своју звучну импресију *Метропола Београд*.

Распад Југославије 1991. прекида токове међународног и југословенског сучељавања управо када је српско радијско стваралаштво у зениту. У условима блокаде опстао је само београдски ФЕДОР, ауторски документаристички фестивал, зачет 1986.

О програму у целини (дистрибутивна функција радија)

Данас, после драматичних догађаја 1991. покрајински центри Нови Сад (Војводина) и Приштина (Космет) функционишу у јединственој мрежи Радио телевизије Србије. Тако проширен звучни фонд у Србији достиже бројку од 60.000 трајних снимака. То су емисије тонског архива, културно-уметничке (есеји, критике, прикази, интервјуи, сећања, портрети стваралаца), музичка продукција, драмске форме, дечије и друге емисије. Радио је од самог почетка окупљао, и као сталне и као повремене сараднике, најугледнија имена наше културе и науке. Нема истакнутог ствараоца који није у протеклим деценијама сарађивао са радијом. Број часова посвећених култури је импозантан. Радио Београд промовише књиге, окупља писце, оснива ансамбле (хор, симфонијски оркестар, дечји хор, ансамбли народне музике).

Трећи програм Радио Београда покренут је 1965. уз штампање тромесечног часописа. У овом часопису "за књижевност, уметност, науку и друштвена питања" антологијски се бележе емитовани текстови. Програм је замишљен као иновативан, ауторски текстови прихватају се само ако је реч о првом публикувању. У музичком делу Трећег програма преношени су концерти музичке модерне, после којих су у концертној дворани одржаване конференције са живом и садржајном дискусијом. Редакција је премијерно емитовала, поред нових остварења афирмисаних југословенских стваралаца, и дела страних композитора попут оних П. Шефера, Ђ. Лигетија, В. Лутославског, Ј. Ксенакиса, П. Булеза, Х. Кејца, Т. Такемицуа, Ф. Гласа и других. Основан је и Електронски студио, који негује концертну и истраживачку делатност, веома запажен у међународним круговима (Владан Радовановић). Трећи програм се афирмисао и као значајан пулсатор савремених идеја емитијући, примера ради наводимо, и дела аутора какви су Хајдегер, Сартр, Лукач, Колаковски, Проп, Лотман, Кристева, Адорно и други. Зачетке овог програма запазићемо у активности Културне редакције Радио Београда почетком 60-их година, нарочито залагањем књижевника Милорада Павића и Радомира Константиновића, као и програмским визијама тадашњег уредника Милана Булатовића.

Такође ваља нагласити да су српски писци за децу и музичари успоставили универзални осећај братства међу најмлађима. Осим тога и "дечија радио-игра" користи се богатством звучног арсенала при креирању оне карактеристичне цвркутаве "логосфере".

Документарни програм, зачет стидљиво у крилу Драмског програма Радио Београда у другој половини седамдесетих, као једини прозор ка истини и критичком мишљењу, данас доживљава процват у условима брзих и слојевитих промена.

У протеклој деценији, у поститовском времену, дошло је до многих промена. Отворена су врата српској духовности која је била под ембаргом. Истовремено, код неких интелектуалаца, јача и скепса према новом тренду, управо због тога што је благосиљан с највиших места. Сукоб критичких духова урађа осемењавањем стваралачких изазова чији ће плодови ницати још у многим деценијама.

Сумарно можемо рећи да, без обзира на идеолошке запрете или најезду комерцијалног, српски ствараоци, са својим опусима, билансом борби у врајним условима, могу свакако светла образа изаћи пред дух националних величина, за које у уводу рекосмо да из удаљених углова гравитирају одредишту фонског стваралаштва - Николи Тесли и слепим народним бардовима, његовој сабраћи.

Телевизија

Мирослав Савићевић

Прву професионалну демонстрацију телевизије у Србији приредила је холандска фирма "Филипс" септембра 1938. године на Београдском сајму, уз ангажовање домаћих глумаца и певача за извођење

програма. Уследио је Други светски рат, и тек после обнове и привредног опоравка могло се помишљати на увођење телевизије. Први корак симболично је везан за стогодишњицу рођења Николе Тесле, једног од утемељивача радио-дифузије у свету. Тим поводом, јула 1956. године, на Техничкој великој школи у Београду емитован је телевизијски програм у оквиру изложбе радио-аматера Југославије. Могао се пратити у Београду и околини.

Мимо тог покушаја, Радио Београд је од 1955. године водио акцију за увођење телевизије која ће по техничкој опремљености бити на нивоу западноевропских земаља, и успешно је окончао 1958. године. У фебруару 1958. Радио Београд прерастао је у Радио-телевизију Београд, а од 23. августа до 2. септембра из овог студија, првог таквог објекта на Балкану и већем делу Европе искључиво пројектованог и грађеног за телевизију (иначе, махом се прибегавало адаптацијама објеката друге намене), Телевизија Београд је емитовала пробни програм у којем су испробани готово сви телевизијски жанрови. "Без преседана је у свету чињеница да за једанаест првих дана рада једна телевизија испуни своје емисије по нашем мишљењу квалитетним програмом у трајању три-четири сата" - речено је на конференцији за штампу по завршетку пробног програма. После непуна три месеца, 28. новембра, отпочело је континуирано емитовање програма.

Од почетка континуираног емитовања до растакања Југославије телевизијски програм био је заједнички југословенски програм, утемељен на начелу да свака телевизијска станица преузима и програме других југословенских ТВ станица. У програмским телима Југословенске радио-телевизије (ЈРТ) утврђивали су се програмска концепција, шема и распоред емисија. Заједнички програм ЈРТ од 1958. године чиниле су телевизије Београд, Загреб и Љубљана, а касније им се придружују телевизије Сарајево (1961), Скопље (1964), Титоград (1964-1966), Нови Сад (1973, редовно емитовање од 1975) и Приштина (1974, редовно емитовање од 1975); временом га претежно чине програми ТВ станица са српскохрватског језичког подручја. По свом сложеном саставу и мултикултурном карактеру овај програм био је особен у свету. Благодарје њему српски народ у другим југословенским републикама могао је пратити програме Телевизије Београд који су преузимале републичке ТВ станице па, и кад је шездесетих година почело затварање културних и информативних простора република, могао је бити посредством телевизије, у додиру са својом културном матицом.

Првих година програм се емитовао уживо, или из студија, или посредством репортажних кола с места догађаја. Од половине 1961. године Телевизија Београд набавља магнетоскопе и тонске филмске камере, и постепено се потискује "жива телевизија"; преовлађују емисије снимљене на видео и филмској траци. Тиме се добија више времена за припрему емисија, али се губи првобитна непосредност програма. Треба споменути и то да Телевизија Београд, међу првима у свету, још 1969. године почиње примењивати електронску технологију у снимању информативних прилога (тзв. мобилна електронска екипа). Следећи технолошки корак је увођење програма у боји (систем ПАЛ, 31. децембра 1971). У другој половини седамдесетих година употреба комплета ЕНГ отвара врата тзв. електронског новинарства, које омогућава брзо реаговање на догађаје. Увећавају се и производни капацитети (нови ТВ студији - у Радио-телевизији Србије изграђено их је једанаест, технолошки савршенија репортажна кола, филмске лабораторије, филмске и електронске монтаже), што омогућава раст програма од неколико часова на почецима Телевизије Београд до 77 часова дневно у Радио-телевизији Србије (РТС). Напоредо се изграђује систем предајника и веза, те сада зона пријема програма на И мрежи обухвата територију Србије са приближно 98%, на ИИ мрежи са 96% и на ИИИ мрежи са 67% становника. Међу објектима емисионих постројења и веза нарочито је атрактиван телевизијски торањ на Авали (1965), висок са челичним стубом 202,85 метара. То је први телевизијски бетонски торањ у свету попречног пресека једнакостраничног троугла (дотад су грађени торњеви кружног пресека). После изградње земаљске емисионе мреже настојало се омогућити и емитовање програма посредством сателита. Од 1991. године телевизијски програм РТС у трајања од по 6 часова дневно емитује се посредством сателита за подручје Европе и Северне Америке.

Телевизија Београд развијала се првобитно као програмски систем на И мрежи (доцније Први програм), која је носила основне програмске функције, односно програме (информативне, уметничке, образовне и забавно-рекреативне) и њихове жанрове. С почетком емитовања програма на ИИ мрежи (Други програм, 31. децембра 1971. године) проширује се програмска понуда, а односи Првог и Другог програма заснивају се на начелима комплементарности, алтернативности и конкуренције. Програмска понуда даље се увећава емитовањем програма на ИИИ мрежи (Трећи канал, 1989. године), као и увођењем Београдског и јутарњег програма (1986) и посебних локалних и регионалних програма. Почев од средине седамдесетих година, независно од Телевизије Београд, почињу рад телевизијске станице аутономних покрајина Војводине и Косова и Метохије - Телевизија Нови Сад и Телевизија Приштина. И најзад, 1. јануара 1992. године формира се Радио-телевизија Србије, у чијем су саставу РТВ Београд, РТВ Нови Сад и РТВ Приштина. У програмској концепцији РТС наглашена је тежња да телевизија у својим програмима складно заступи све програмске функције у емисијама репрезентативне вредности у свим медијским жанровима, имајући у виду аудиторијум различитих нивоа образовања, професија, националности, верске припадности, пола и др. Поред програма на српском језику, РТС емитује и телевизијске програме на језицима националних мањина (албанском, мађарском, словачком, румунском, бугарском, русинском, турском и ромском). Потенцијални аудиторијум РТС обухвата око 6,5 милиона гледалаца са десет и више година на територији Републике Србије и многобројне гледаоце у Републици Црној Гори, Републици Српској и Републици Српској Крајини. Телевизијски програм РТС, посредством земаљске мреже, могу се пратити и у пограничним крајевима суседних земаља, а у извесним случајевима и на њиховим ширим подручјима.

Уз помоћ РТС посебно се развијају телевизије у Републици Српској и Републици Српској Крајини.

Последњих година оснивају се и телевизије ван система РТС. године 1990. почињу емитовати програм Телевизије Политика и Независна телевизија Студио Б. За њима следе "Арт-канал", 1992, и "Палма", 1993. године. Ове телевизијске станице у почетној су фази развоја.

Свој дух и лик наша телевизија стварала је полазећи од традиција и савремених токова српске културе, и истовремено била отворена и за вредности света и промене које је доносио развој телевизијске технологије. Посебност наше телевизије је, управо, у припадности српској култури, а сама се, иако је у српској култури присутна тек тридесет пет година, потврдила као њен значајан чинилац /овде се говори само о телевизијским програмима културног усмерења. Информативни програми припадају области новинарства, па у овом раду о њима неће бити речи/.

Стварањем сопствених жанрова, или, боље рећи, специфичне телевизијске уметности, телевизија је обогатила српску културу. Њен допринос, поред тога, састоји се и у презентацији и популаризацији дела других уметности, па у учешћу и њиховом стварању и производњи (ово се посебно односи на филм). Иако не представља изворно телевизијско стваралаштво, овај вид деловања не може се заобићи због милионског аудиторијума којем се, тако, посредују дела других уметности. Истина, постављало се питање шта телевизија доноси, а шта односи, будући да је и сама вид тзв. масовне културе. Међутим, највећи део телевизијских програма о којима ће овде бити речи заснивао се на правим вредностима. И напокон, као најмоћније и најраспрострањеније средство масовних комуникација, телевизија је имала и има најзначајнију улогу у културној интеграцији српског народа и у просторима бивше Југославије и у расејању.

Телевизију у Србији формирале су углавном професије с радија, затим из филма, позоришта и штампе. Програмски посленици временом су се ослобађали наслеђа својих дотадашњих медија. Томе је нарочито допринела електронска производња програма, било да је реч о "живој телевизији", било потом, о магнетоскопским уснимавањима. Па и филмска производња програма, која је у извесним периодима била изразито заступљена, подређивала се телевизији својственим облицима (серије) и специфичном телевизијском језику другачијег односа слике и речи нешто у филму. Истовремено у

телевизију ступају и нове генерације посленика и почињу у њој своју професионалну каријеру неоптерећене искуством других медија.

Уз опасност огрешења о нека имена, терба навести неколико личности које су обележиле пионирско доба наше телевизије и увеле је у њено зрело доба. Радивоје Лола Ђукић, као сценариста и редитељ, и Новак Новаковић, као уредник и сценариста, творци су хумористичког програма. Прву од седамнаест епизода серије "Сервисна станица"(1959-1960) припремали су инспирисани Нушићем, Чеховим и О'Хенријем, и, даље, у распону од скоро две деценије стварали су хумористичку-сатиричну слику наших људи у друштвеним менама које су нас снашле. Улога Радивоја Ђукића, поред тога, значајна је првих година у вођењу телевизијске продукције и потом културно-уметничког програма. Изузетан је и допринос писца Душана Радовића (неко време уредник програма за децу) и Александра Поповића. Међусобно се саветујући и допуњујући, градили су особену телевизијску слику нашег света, који, померен из свог лежишта, тражи нову, привидну равнотежу: Душан Радовић, остајући веран деци ("На слово, на слово", "Лаку ноћ, децо"...), али говорећи и одраслима; Александар Поповић, дајући каткад апсурдном свету одраслих ("Намештена соба", "Рађање радног народа") и инфантилну ноту. Милан Ковачевић један је од утемељивача документаристичке школе Телевизије Београд. У серији "Караван" мајсторски је владао телевизијским језиком, стварајући у току две деценије емисије изузетне вредности. Међу композиторима издваја се Војислав Костић својим композицијама специјално рађеним за телевизију, а посебно композицијама за серију-мјузикл "Наше приредбе" чији звук обухвата доба од пола века на нашем тлу. И напoкон, незаобилазан је као спикер и водитељ Милоје Орловић, с којим су гледаоци поистовећивали нашу телевизију.

Треба истаћи и допринос редитеља. Од првих дана делују Мирјана Самарџић, Славољуб Стефановић-Раваси, Сава Мрмак, Здравко Шотра, а од 1961. године Александар Ђорђевић. Сви почињу у условима "живе телевизије" и активни су до наших дана (Мирјана Самарџић се повукла 1983. године), успешно пратећи технолошке мене. На њих се, почев од заласка "живе телевизије", настављају нове генерације телевизијских редитеља, наклоњене визуелним истраживањима и експерименту.

Ретки су глумци који нису наступали на телевизији. Нашли су се у новим релацијама појавом телевизије: често су их гледаоци поистовећивали с ликовима које су тумачили. То се нарочито односи на Мију Алексића и Миодрага Петровића Чкаљу (ликови из серија Радивоја Лолe Ђукића и Новака Новаковића), Миру Ступицу (Кика Бибић из "ТВ Буквара") и Јована Јанићијевића (Бурдуш из "Музиканата").

Ни телевизију, као ни друге области уметности и културе, нису мимоишли промена сензибилитета гледалаца и продор нових и младих аутора шездесетих година. Један је од првих таквих продора "Концерт за луди млади свет" (режија Јован Ристић, потом Петар С. Теслић), који су по идеји Милана Булатовића реализовали млади аутори 1967. године уводећи спотове и поп саставе у програм. Други продор представља документарна серија "Необавезно", настала у припремама за покретање Другог програма: млади аутори, које је прихватила Зора Кораћ, показали су неке од дотад недовољно истражених видова наше стварности. Отада улазак нових идеја и генерација тече као непрекидан процес, и програм се остварује као сплет разних генерацијских и других визура.

Већ од почетка свог рада наша телевизија присутна је у свету. Преносом помрачења Сунца с Јастрепца 15. фебруара 1961. године Телевизија Београд успешно се представила Европи. Учешћем у првом сателитском преносу програма из Европе у Америку 23. јула 1962. године, и то управо у секвенци о европској култури, у којој су - поред Мона Лизе из Лувра, Сикстинске капеле, Магна карте из Британског музеја - представљени *Мирослављево јеванђеље* и копије фресака из Народног музеја у Београду, и програм Телевизије Београд и српска култура осведочавали су своју присутност у свету. Посебно је запажен пренос Првенства Европе у атлетици из Београда септембра 1962. године. Био је то дотад највише преузимао пренос у свету: преузимало га је седамнаест земаља

(Олимпијаду из Рима 1960. шеснаест). године 1963. Телевизија Београд добиће и своју прву међународну награду. У протоку година уследиће награде и признања на међународним фестивалима Телевизији Београд у различитим телевизијским жанровима. Готово није било жанра, односно програма Телевизије Београд који није добио неку од тих награда или признања. Од 1975. године датирају пак награде и признања Телевизији Нови Сад. Ево и фестивала на којима су телевизије сада у саставу РТС добијале признања и награде: Монте Карло, Златна ружа Монреа, Прих Футура у Берлину, Прих Јапон у Токију, Прих Јеунесе у Минхену, Дете у савременом свету у Милану, Арманд Ланоух у Монте Карлу, Телецонфронт у Цхинциано Терме, Златна харфа у Даблину и Галвеју, Златни ковчег у Пловдиву, Прих Еуропа у Берлину, Златни муфлон у Никозији, Златни Праг, Прих Италија, Гранд Прих Интернационал видео данце, Сет. Француска, Еко филм у Острави, Омладински фестивал у Костинештији, Румунија, затим на међународним фестивалима телевизије у Холивуду, ТВ филма у Александрији, медицинског филма у Варни, као и међународним фестивалима у Југославији.

Телевизије сада у саставу РТС, преко ЈРТ и билатерално, учествовале су у међународној размени програма и биле присутне на међународном тржишту телевизијских програма. годишње је у иностранство пласирано на десетине различитих програма, што није занемарљиво ако се има у виду превласт великих телевизијских мрежа на међународном телевизијском тржишту.

Блокада СР Југославије знатно је омела пласман програма у иностранство. Али емитовање програма посредством сателита омогућава и даље присутност српске телевизије у свету.

У својој тридесетпетогодишњој историји телевизија у Србији била је отворена за иностране телевизијске програме. Страни програми износили су од петине до трећине укупног обима програма на И и ИИ мрежи, а неких година и више. Основно начело је да се гледаоцима пруже највреднији телевизијски програми у свету, као и да се заступе телевизијски програми из свих региона света. У пракси изразито су преобладавали телевизијски програми и филмови из САД и западноевропских земаља.

Програми наше телевизије пратили су новине у телевизијском стваралаштву и технологији и истовремено градили самосвојан лик, полазећи од живота нашег поднебља. Тај процес је текао у свим програмима, од драмског до документарног исходећи несумњивим резултатима, о чему сведоче и већ спомињане награде на међународним фестивалима, које их вреднују као допринос телевизијској уметности.

Драмски програм донео је српској књижевности нов поцанр - телевизијску драму. У почетку је претежно камерна, а касније, с развитком магнетоскопског уснимавања и монтаже и с продором филмске технологије, излази из тих оквира и често добија облик ТВ филма. Од почетка својствена су јој савремена тематика и модерни израз. У седамдесетим годинама почеће да се негује и документарна драма.

Игрране серије настају на самом почетку Телевизије Београд, у виду хумористичких серија у забавно-хумористичком програму. У низу година привлачиће највеће интересовање гледалаца не само у Србији већ и у свим срединама некадашње Југославије. Даваће хумористичку и неретко сатиричну слику наших људи и друштва, у најбољим традицијама српског хумора, и постајаће све више његов главни ток. Драмске серије настају касније, седамдесетих година - прво као телевизијске адаптације прозних дела, најчешће романа и збирки приповедака српских писаца, а потом се припремају и биографске серије и серије различитих тема.

Програм за децу одликује се маштовитошћу и експерименталним духом. Уз видан наслон на српску књижевност за децу и музику градио је специфичне жанрове.

Музичким емисијама телевизија делује као чинилац музичке културе у Србији. Подстицање стваралаштва композитора и интерпретатора, реафирмација музичке баштине и реализација музичко-сценских дела - основа су репертоара у вишегодишњој програмској пракси. У изграђивању посебног музичког ТВ жанра трагало се за могућностима визуелизације музике.

Забавни програм развијао се у виду музичко-забавних и контакт-емисија. Део овог програма заснивао се на провереним музичким, књижевним и другим културним вредностима.

Документарни програм оријентисао се на изразите ауторске индивидуалности. У протоку времена сведочио је о нашим крајевима и људима и значајним догађајима из прошлости и савремености.

Образовни програми својеврсно су интелектуално средиште српске телевизије. Својим вредностима успели су да привуку и шири аудиторијум. Претежно су развијали документарни жанр и у њ каткад уводили елементе играног програма, па и користили претежно игране структуре. Изузетан значај имају серије о културној баштини и преломним догађајима у српској историји који су усмеравали и токове културе.

Филмови имају важно место на програмима Телевизије. Основни циљ репертоара јесте богаћење филмске културе гледалаца. У првим годинама рада Телевизије Београд још није био регулисан статус телевизије као приказивача, увозника и произвођача филмова, па је учешће филмова у програму било мање нешто у другим телевизијама у свету. Ипак, то се надокнађивало избором најквалитетнијих филмова. Убрзо телевизија постаје значајан приказивач филмова у нас, емитујући годишње и по неколико стотина документарних филмова, међу којима највећу пажњу гледалаца привлаче домаћи филмови. Последњих година број приказаних филмова само на програмима РТС кретао се између пет стотина и хиљаду. РТС, поред тога што приказује филмове, учествује и у финансирању производње филмова у Србији. Телевизија Београд, а потом Радио-телевизија Србије, од 1990. до 1994. године учествовале су у финансирању производње тридесет два документарна и шездесет девет краткометражних филмова.

До данашњег дана у Телевизији Београд, Телевизији Нови Сад и Телевизији Приштина попуњаван је архивски фонд, који обухвата емисије и прилоге снимљене на преко 35 милиона метра филма. У саставу су тога фонда и видео-траке с емисијама у трајању од 43.700 часова. И филмски материјали и видео-траке са записима програма представљају непроцењиво културно благо и свакако су међу најдрагоценијим сведочанствима новије историје и културе српског народа.

Аматеризам у култури

Василије Тапушковић

Историја српске културе била би другачија, што значи сиромашнија, ако бисмо изоставили културни аматеризам. Учешће аматера у укупним културним достигнућима Србије веома је значајно. Аматеризам - то је особена хроника о одушевљеном стваралаштву у свим подручјима културе и уметности.

Аматеризам је увек присутан људски ентузијазам, а његова највећа снага лежи у томе што сваке године проширује круг чланова његових друштава и њихових поштовалаца, што сваке године расте породица аматера. Тешко је навести и једног аматера који не размишља о томе да ту предивну љубав према лепоти, уметности и другарству не пренесе и на сина или кћер.

Аматеризам у многим срединама успоставља први контакт с уметношћу, с узбудљивим светом и тајнама које сваког човека уводе у културно стваралаштво и уметничко дело. Аматеризам, даље, знатно доприноси успеху српске културе у иностранству и има значајну васпитну улогу.

Зато аматеризам, као чин слободног избора и креативног потврђивања појединаца и група у друштву, као став према животу, заслужује најширу пажњу историчара и социолога културе, поготово стога што се у оквирима аматерског покрета налазио и налази велики број изразитих талената. Тај принос аматеризма трајним остварењима српске културе може се открити и кроз чињеницу да су многи истакнути професионални уметници своју прву афирмацију доживели у аматерским колективима. У том смислу, културни аматеризам не исказује се као засебан и себи довољан културни активитет, већ као комплементарна делатност која налази своје место уз професионализам и представља драгоцен извор стваралачких снага културе и уметности уопште.

За театролога, први писани траг о глуми налазимо крајем дванаестог и почетком тринаестог столећа у Крмчији или *Номоканону* светог Саве. Пишући то дело Сава Немањић записа и то да се глумом не могу бавити свештена лица. године 1901. после бројних школских секција, формира се у Београду Радничко позориште (редитељ: чувени српски књижевни критичар Јован Скерлић), а на Београдском универзитету Академско позориште (редитељ, касније доајен српског позоришта: Мата Милошевић).

За етнолога, трагове аматеризма налазимо у предањима и легендама што се преносе с колена на колена - у том да је народ одвајкада певао, играо и музицирао - уз обреде, на народним светковинама, славама и прелима.

За историчара аматеризма, тек у 19. веку у новонасталој српској држави, створени су услови за несметан развој културе, у коју се укључују и аматери. Аматерске активности ослањају се на аутентичне изворе народне културе и стваралаштва. Поново се бројне песме и игре уживо изводе и живе. Отргнуте од заборава и извучене из старих записа, преузимају их млађи и снажнији гласови, вештије и разиграније ноге и руке. Ствара се широк круг будућих стваралаца, настављача и интерпретатора изворне народне културе, игре и мелоса.

У 19. веку и почетком 20. музицирало се јавно или у кућама. Аматери у певачким друштвима наступају на приредбама, где се поред хорова појављују солистичке вокалне и инструменталне нумере и ансамбли, оркестри и позоришни комади. Познат је био аматерски гудачки квартет у кући професора Љубише Вуловића, затим доктора Душана Путника. Спомен заслужују Академско музичко друштво, основано средином 90-их година прошлог века, и Волонтерски гудачки квартет, основан у првим годинама двадесетог века. Колегијум музикум, прво српско музичко удружење, основан је 1925. године. Његови чланови били су универзитетски професори, доценти, асистенти, студенти.

За љубитеље хорског певања значајан је податак да су први хорови у Србији запевали у првој половини 19. века, најпре у Панчеву, 1838. године, затим у Новом Саду, Вршцу, Кикинди, Руми, Београдско певачко друштво 1853, а хорови у Неготину и Шапцу одмах потом. Већ у другој половини 19. века круг хорских центара проширио се на још тридесетак градова, при чему Београд постаје прави европски центар хорског певања, са чак седам хорова. Бележимо податак: први универзитетски хор "Обилић" основан је 1884. године. Београдско радничко певачко друштво запевало је 1883. године, а Типографско певачко друштво "Јакшић" две године касније. Из ових дружина 1904. године настаје једно од првих културно-уметничких друштава у Србији - КУД "Абрашевић".

За сладокусце, вреди навести податак да су аматерски хорови Србије у свом репертоару (поред програма *а капела*) имали дела и квалитет на којима би им позавидели и професионалци. Врхунска извођења у земљи и иностранству доживела су дела *Реџуиет* В. А. Моцарта и Ђ. Вердија, затим *Стабат матер* А. Дворжака и Ђ. Росинија, *Мессе х-мол* Ј. С. Баха, *Ромео ет Јулијетте* Х. Берлиоза,

Белсхаззар'с Феаст В. Валтона, Александар Невски С. Прокофјева, Памјати Сергеја Есенина Свиридова, Цармина Бурана и Цатулли Цармина К. Орфа, Мессе солемнис Л. В. Бетовена, Симфонија оријента Ј. Славенског, Всеношно бденије С. Рахмаџинова и многа друга.

За социолога културе, аматеризам као појам драгоценог беочуга у култури Србије, и по квалитету и по масовности, настаје након Другог светског рата. Готово да нема ни школске ни сеоске, ни градске средине у којој не ради и не ствара аматерска дружина. Већ 1948. године формирана је најпре Савез културно-просветних па затим културно-уметничких друштава и, најзад, 1972. године - Савез аматера Србије.

У овом тренутку најраспрострањенији облици су сеоске групе изворног фолклора, којих има 1500, затим 897 ансамбала народних игара, 65 хорова у градовима 220 аматерских позоришта и драмских секција, 130 ликовних клубова, са преко 5000 чланова, 86 фото-кино клубова и 71 књижевни клуб. Укупно у свим овим колективима, не рачунају ли се школски хорови и ваннаставне активности по школама, у Србији делује око четири стотине хиљада аматера.

За хроничаре културе значајан је податак да су аматери Србије приредили у иностранству преко пет хиљада концерата на свим континентима, којима је присуствовало око 15 милиона људи. Годишње око 60 ансамбала гостује у иностранству, на турнејама и међународним фестивалима, највише у Европи. Велики број гостовања, на свим континентима, наводио је многе на то да аматере прогласе за изворне амбасадоре културе. Њихове програме увек дочекују и испраћају спонтани аплаузи одушевљених гледалаца. Судаћи и по критикама и по наградама, с којима су се враћали с гостовања, програми српских аматера били су велики уметнички доживљај, него што се не заборавља. Бележимо податке да је Хор "Обилић" 1937. године у Минхену освојио назив најбољег на свету. Затим је Хор "Бранко Крсмановић", који је на Београдском универзитету након Другог светског рата наставио његову традицију, освојио у Арецу 1955. године прве награде у три категорије. Фестивал је након тога променио пропозиције и више се није могло наступати у свим категоријама. "Крсмановић" је освојио 1956. године прво место и у Ланоглену, а Друштво београдских студената 1957. године у Москви и 1959. године у Бечу освојило је пет златних и три сребрне медаље на светским омладинским фестивалима. Фолклорни ансамбл "Иво Лола Рибар" освојио је 1961. године Златну огрлицу у Дижону, а 1965. је тај успех поновио и на фестивалу свих победника, такође у Дижону. Прва места на светским фестивалима у Арецу, Ланоглену, Барселони, Горицији, Женеви, Шпирталу и Нарпелту освајали су хорови "Бранко Цветковић", "Јосиф Маринковић" из Зрењанина, "Колегијум музикум", Београдски мадригалисти, "Колегијум канторум", "Светозар Марковић" из Новог Сада, Хор "66 девојака" из Шапца, "Хор девојака" из Зајечара. На Међународном такмичењу БИ-БИ-СИ-ја хорови "Лола Рибар" и "Војислав Вучковић" из Ниша освајали су прве награде. Прво место освојило је и позориште "Дадов" у Монте Карлу 1965. године, а наступи позоришних аматера из Београда у Истамбулу, Нансију и Ерлангену били су истински догађај.

За сва времена, можда и за Гинисову књигу рекорда, остаће забележена најдужа турнеја фолклорног ансамбла "Бранко Крсмановић". Од новембра 1963. до јула 1964. године ансамбл је на турнеји око света гостовао у Индонезији, Хонг Конгу, Јапану, на Хавајима, у Мексику, Костарики, Панами, Колумбији и Венецуели. Путовало се авионима, бродовима, возовима, аутобусима. За то време одржана су 184 концерта, којима је присуствовало око три милиона гледалаца.

За поклонике аматеризма, податак да у Србији данас има 47 културно-уметничких манифестација из свих подручја аматерског деловања речито говоре о традицији, бројности и квалитету. Најпознатије су, свакако, међународне смотре "Мокрањчеви дани" у Неготину, "Хорске свечаности" у Нишу, Београдска ревија аматерских малих сцена (БРАМС), затим смотре стваралаштва националних мањина и етничких група Мађара, Румуна, Словака, Украјинаца, Рома...

Успони и падови аматеризма могу остати забележени или непримећени од савременика, али и бити нетачно протумачени и неправедно заборављени. Аматеризам често остаје само у памћењу слушалаца и у мало забележених речи. Текстови о наступањима српских аматера једини су доказ њиховог рада. Они су, међутим, својом делатношћу и доприносима учинили много више - показали су се неопходним и драгоценим у српској култури.